

FORMACION DE LA CORAL “VOCES UNIDAS”

**CARLOS AUGUSTO PARDO GARRIDO
COD. 14101012.**

Trabajo de grado

ASESOR

**Luz Helena Peñaranda López
Maestro en música**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
ENFASIS EN DIRECCION CORAL
BUCARAMANGA
2006**

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por haberme dado la oportunidad de recorrer este camino con mucha paciencia.

A mi madre por apoyarme en este gran sueño.

Al coro voces unidas, por recibirme, aceptarme y compartir conmigo este ejercicio de vida tan maravilloso.

A mis maestros por enseñarme y guiarme en el arte de la música.

DEDICATORIA

A todas las personas que me han acompañado en este proceso de formación como profesional y han contribuido a mi definición como ser. A todos y cada uno de ellos, dedico este trabajo.

CONTENIDO

	Pag
INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVO GENERAL	8
1. ANÁLISIS DE OBRAS	9
1.1AVE VERUM CORPUS.	9
1.1.10 Para la interpretación.	14
1.2MADRIGAL.	17
1.2.9 Para la interpretación.	22
1.3 CHATICA LINDA.	24
1.3.10 Para la interpretación.	29
1.4 PANIS ANGELICUS.	30
1.4.9 Para la interpretación.	34
1.5NOW IS THE MONTH OF MAYING.	35
1.5.6. Para la interpretación.	38
1.6CHORAL 52 (de la pasión según San Juan).	40

1.6.10 Para la interpretación.	45
1.7 JESU, JOY´S THE MAN DESIRINGS (de la cantata 147)	47
1.7.9 Para la interpretación.	50
1.8 PLEGARIA.	52
1.8.7 Para la interpretación.	56
1.9 HYMN TO THE TRINITY.	57
1.9.6. Para la interpretación.	61
2. GLOSARIO.	63
3. RESUMEN	65
4. CONCLUSIÓN	67
BIBLIOGRAFÍA	68

INTRODUCCION

“La música es nuestra forma de expresión artística mas antigua, se inicia con la voz y con nuestra necesidad avasalladora de establecer contacto con los demás.”

Yehudi Menuhim.

“Ser sensible es tocar y dejarse tocar por el universo”

Jesús Alberto Rey

Desde la aparición del hombre, el habla, aunado al canto y a la música en general, han cumplido un importante papel en el desarrollo, adaptación y comunicación de los seres y las sociedades; así también, lo han acompañado en las labores mas importantes en ese universo que día a día iba explorando y descubriendo; la caza, la pesca , la recolecta, la fe, la vida, la muerte, desde siempre han estado impregnados de cantos y melodías que han teñido de misticismo y le han dado relevancia a labores cotidianas. Es así como la música y el canto en todas sus expresiones, a través de siglos de evolución, se ha convertido en una de las artes más expresivas y profundas en las sociedades.

Cada período de la historia ha ido enriqueciendo y perfeccionando el arte del canto coral. Los coros más antiguos provienen de las iglesias cristianas, donde en las sinagogas se apagaba el silencio del ritual cantando sus himnos, salmos y loas, al unísono y a la octava, en el que solo los hombres participaban y los niños hacían las voces de las sopranos (una octava por encima de las voces de los adultos). Incluso más tarde cuando este canto al unísono evolucionó hacia el *organum*, y finalmente hacia el contrapunto, solo los hombres seguían cantando. Con la aparición del canto profano, y hasta el siglo XVII, las mujeres comenzaron a ser parte de este arte, cantando en coros religiosos. De aquí en adelante, encontramos coros que cultivaron tanto géneros sacros (motetes, misas, etc), como profanos (madrigales, canciones, canzonetti, etc.). Hacia el siglo XVI, surgieron formas corales sacras mas ricas en elementos musicales y otras profanas se fueron perfeccionando. Con las pasiones y los oratorios de J.S. Bach y el apogeo del madrigal, el canto coral tomó mayores dimensiones. Durante este periodo se introdujo instrumentos y conjuntos musicales al canto coral. Durante el período Clásico, secciones de grandes formas instrumentales como la Sinfonía, fueron usadas como ejemplo para darle un efecto sonoro distinto a la música coral, consiguiendo que de aquí en adelante este arte creciera, tanto en dimensiones como en formas, convirtiéndose en pieza fundamental del arte popular de la vida artística de la mayoría de ciudades y regiones del mundo.

Un concierto de música coral, se transforma en el mejor pretexto para extraer el arte de la academia e introducirlo en la sociedad, que al final, es el lugar donde este toma real importancia, permitiendo al hombre disfrutar del canto, acercándolo a su intimidad, a su esencia, despojándolo de toda mezquindad, haciéndolo sensible, conectándolo con el resto del universo.

Es nuestro deber como músicos involucrar al mundo y compartir tan noble ejercicio de vida, construyendo un día a día mas tranquilo y enseñando a los hombres a descubrir lo que de forma innata se trae desde el momento de nacer, el arte.

OBJETIVO GENERAL

Formar cantantes aficionados enfocados hacia la práctica de la actividad coral a través de una adecuada formación vocal, que les permita la optimización y manejo de su aparato fonador guiado por la imaginación, y desarrollo de su intuición musical (musicalidad) a través del proceso musical que implica la práctica coral.

1. ANÁLISIS DE OBRAS

1.1 AVE VERUM CORPUS.

COMPOSITOR: Wolfgang Amadeus Mozart.

NÚMERO DE VOCES: 4 voces: SATB

GENERO: Motete sacro

LENGUA: Latín

INSTRUMENTACIÓN: Original: Para cuarteto de cuerdas y continuo.
Para este montaje: Piano

1.1.1 Biografía del autor. Wolfgang Amadeus Mozart fue un compositor austríaco nacido en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Sus prodigiosas dotes musicales fueron pronto observadas por su padre, Leopold, que decidió educarlo y, simultáneamente, exhibirlo como fuente de ingresos. A la edad de seis años, Mozart ya era un intérprete avanzado de instrumentos de tecla y un eficaz violinista, al mismo tiempo que demostraba una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras. Aún hoy en día se interpretan cinco pequeñas piezas para piano que compuso a aquella edad. El año 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes europeas. A los tres años ya demuestra sus increíbles dotes musicales, y los doce la corte vienesa le encarga la composición de "La finta semplice". Tras viajar por Italia durante su infancia, a los catorce años estrena la ópera "Mitrídates", y dos años más tarde "Lucio Sila". En Alemania conoce a Haydn y en 1778, durante un viaje a París con su padre, consigue grandes éxitos que le llevan a tocar para la reina María Antonieta. De regreso a Austria, se instala en la corte del arzobispo de Salzburgo en Viena y casa en 1782 con Constanza Weber. Su éxito de público y crítica continúa imparable, estrenando "Idomeneo" y "Ráptulo en el serrallo". Pese a la gran acogida a su "Don Juan", continúa careciendo de recursos económicos, falleciendo en la miseria a los 35 años y sin haber podido concluir su "Requiem". Mozart es un caso extraordinario de talento y precocidad musical, pues a la temprana demostración de sus virtudes une el dominio sobre todas las formas compositivas. De talento majestuoso, sus fuentes de inspiración parecen inagotables y su dominio técnico es considerado modélico, recibiendo la influencia de la ópera italiana, de Bach y de la música francesa. Así, representa la síntesis del sintonismo alemán con la ópera italiana, abriendo un camino que seguirán Wagner, Weber o Rossini, entre muchos otros.

Sus innovaciones quedan como un hito en la historia de la música: en la ópera eleva el rango de la participación femenina y cuida con mimo los aportes orquestales y vocales; en la sintonía, realiza numerosos conciertos para instrumentos y orquesta, todos ellos dotados de una técnica depuradísima y

una muy lograda expresividad; a la música de cámara otorga gran expresividad sonora y riqueza en las combinaciones instrumentales; la música religiosa la compone y ejecuta con profunda religiosidad, especialmente en las "Misas". Mozart tiene la gran habilidad de captar lo mejor de las diversas corrientes de su tiempo, situándose en lo más alto del clasicismo vienés y dotando a su música de un sentimiento y fuerza que recuerda al romanticismo. Entre sus obras, además de las ya citadas, se destacan las óperas "Bastión y Bastiana", de 1768, "Las bodas de Fígaro", de 1786, "Cossi fan tutte", de 1790, o "La flauta mágica", de 1791. Compuso además música sinfónica, 55 sinfonías, motetes, salmos, divertimentos, sonatas y un largo etcétera¹.

1.1.2 Texto de la obra.

*Ave verum corpus
Natum de Maria virgine.
Vere pasum inmolatum
In cruce pro homine.*

*Cujus latus perforatum
Unda fluxit cum sanguine.
Esto nobis praegustatum
In mortis examine.*

1.1.3 Traducción.

Salve verdadero cuerpo
Nacido de Maria virgen.
Verdaderamente inmolado en la cruz por el hombre.

De tu costado traspasado
Brotó agua y sangre.
Se para nosotros prenda
En el momento de la muerte

1.1.4 Generalidades.

Ave Verum Corpus, es sin lugar a duda, la obra mas singular, pero también de las más conocidas, dentro del vasto repertorio del compositor Austriaco W.A. Mozart. Este motete a 4 voces, fue escrito en 1791, para la celebración del Corpus Christi. Esta obra fue dedicada a su amigo Antón Stoll, que en ese entonces era maestro de capilla de la Iglesia Parisina San Esteban en Baden.

¹ SANVED, K. B. El mundo de la música. Madrid: Espasa. 1962. Pg 1640

El texto de esta obra es un poema que data del siglo XIV y se presume fue escrito por Hermann Reichenau².

1.1.5 Rango total de la obra.



Figura 1.

1.1.6 Rango por voces.

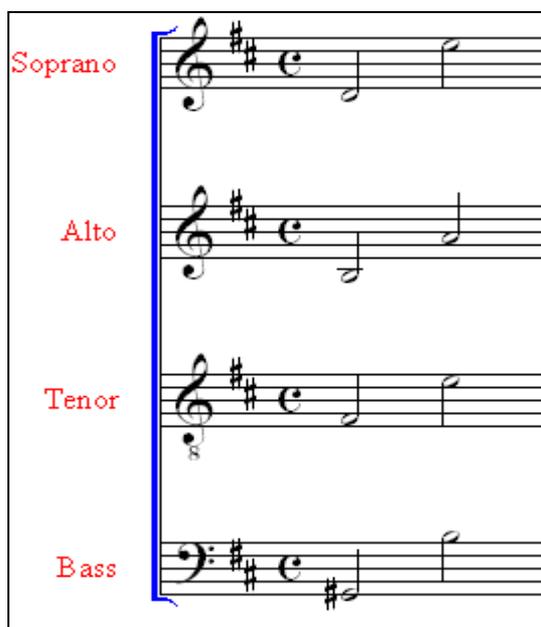
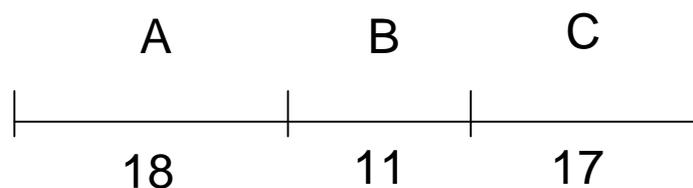
Musical notation showing the range for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It consists of four staves, each with a different clef and a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: Soprano staff (treble clef): G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Alto staff (treble clef): G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Tenor staff (treble clef): G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). Bass staff (bass clef): G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter). A blue bracket on the left side of the staves indicates the total range from G2 to C5.

Figura 2.

1.1.7 Macroestructura.

²Monje benedictino autor y cronista medieval de origen alemán dedicado a la composición de música, fue escritor dedicado a diversas ciencias (Astronomía, Geometría, Medicina, etc), posee obras de poesía. Fue tildado de un gran sabio multidisciplinar en su época.



1.1.8 Estructura media. Las tres secciones de la obra, presentan simetría entre sus frases de 4 compases cada una y semifrases de 2 compases cada una, las cuales representan las frases del texto, separadas estas por semicadencias. Estas secciones están separadas por silencios de articulación³.

1.1.9 Microestructura.

1.1.9.1 Melodía. En la primera sección (compases 1-18) la línea melódica conducida por la soprano presenta un contorno melódico anguloso, contrastando con las otras tres voces, que mantienen un contorno suave, con notas pedal, en un tejido homofónico.

En la segunda sección (compases 19-29), las líneas melódicas adquieren mayor movilidad a través de la utilización de movimientos melódicos cromáticos y diatónicos con figuras rítmicas más cortas. Esto es producto del acercamiento hacia el clímax de la obra, que corresponderá a la intención cada vez más dramática del texto, anunciando dolorosos episodios de la muerte de Jesucristo.

En la tercera sección (compases 30-46), el movimiento melódico se va incrementando para preparar y conducir el clímax que encontramos desde las palabras *in mortis*. De igual forma se va ampliando el registro de las voces, que en un principio, conservaban un registro medio-bajo, registro que se conserva al inicio de cada sección.

1.1.9.2 Armonía. Para hablar de la armonía, debemos hacer antes referencia a una gran invención que realizó Mozart en cuanto a la utilización de las tonalidades con sensaciones modales. Él crea el llamado todo mayor-menor, o sea, que utiliza los dos todos como uno solo y no por separado (Esto era lo que dentro de la escala Guidoniana se denominaba mixturas modales, característica propia del canto llano).

La tonalidad original de la obra es D mayor, que a su vez genera una tonalidad menor, G menor, se explica en el hecho, que si le damos a la escala de D mayor una dirección contraria, respetando tonos y semitonos, obtendremos esta nueva tonalidad, lo que produce sensaciones mixtas, permitiendo al

³ Silencios que están colocados sobre todas las voces.

compositor jugar con dobles pisos tonales (figura.3). Esto hace que los contornos melódicos sean más variados e inciertos en cuanto a su sonoridad.



Figura 3. Modo mayor-menor

Entonces podemos decir que en la obra existe una importante modulación a G menor, que determina el complemento del modo mayor-menor utilizado. La primera sección termina con una modulación a la dominante de D, A mayor, tonalidad que da origen a la nueva sección, que mantiene a A como centro tonal en toda su extensión. La anterior modulación a la dominante de D, prepara el camino para la aparición de una nueva tonalidad, G menor; en esta sección se ha utilizado nuevamente a A mayor para darle fin y preparar el retorno a la tonalidad de origen en la última sección, donde internamente encontraremos modulaciones a A y nuevamente aparece G menor.

Argumentalmente la obra se basa sobre otra invención de este genial compositor, el Intervalo Lydian⁴, llamado también tritono, invención que varios compositores han puesto en tela de juicio, porque estaban convencidos que este intervalo apareció por sí solo, por casualidad o por la misma naturaleza de la música.

En el caso particular de esta corta composición, podemos encontrar el intervalo Lydian en toda la extensión de la obra, generando tensiones en los movimiento melódicos y armónicos, así como desarrollando de forma más puntual los momentos climáticos de la obra. Este intervalo lo encontramos por vez primera en la palabra *immolatum* (compás 13), sobre la sílaba mo, entre la contralto y el tenor, aparece seguidamente en la sílaba la. En las palabras *in cruce* (compases 15-16), se genera un doble intervalo lydian entre alto y soprano y alto y tenor⁵.

⁴ Intervalo que divide la octava en dos partes iguales.

⁵ En línea: www.schillerinstitute.org/fid_91-96/fid_964_ave_ver.html

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A red slur is placed over the first two notes (G4 and A4). The Alto part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The Bass part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A blue bracket on the left side of the score groups the Alto, Tenor, and Bass parts together.

Figura 4. Utilización del tritono (compases 15-16).

La última sección de la obra inicia con una especie de canon en dúo, entre soprano y alto y tenor y bajo. Toda esta sección crea una atmósfera dulce y tranquila que da la tonalidad mayor, el juego de voces, en un registro medio alto de las voces, va adquiriendo intensidad y tensión hasta llegar a las palabras *In mortis*, que representa el clímax de la obra; este momento de mayor tensión armónica, rítmica y polifónica, es generado por un salto de quinta (G-D), que no es más que la inversión del primer intervalo utilizado por el compositor para iniciar la obra (A-D).

1.1.10 Para la interpretación. Esta obra presenta una sola indicación real del mismo compositor al inicio de la obra, *sotto voce*⁶; si analizamos la tesitura de las voces, la disposición de los acordes, la intención del texto y el pretexto para la cual fue escrita, notaremos, que aunque internamente encontramos diferentes atmósferas y caracteres emocionales, es el *sotto voce*, la base del movimiento dinámico y el precursor de todo el ambiente descriptivo.

En la primera sección, la disposición cerrada y semiabierta de los acordes, el registro de las voces y la textura homofónica, aunado a la atmósfera que resulta de las tonalidades mayores, propone una sonoridad compacta de las 4 voces, en un *p* y *mp* muy expresivo, apropiado para apoyar el significado tanto musical como textual del inicial saludo reverencial al cuerpo de Cristo y a la exaltación de la Santísima Virgen María. El fraseo debe soportar la extensión de 4 compases (lo que separa cada frase), si no es posible prolongar la

⁶ Expresión Italiana que pide a los cantantes una emisión “bajo la voz” o de modo muy suave. Cantar a *sotto voce* se puede comparar con una declamación susurrante de mucho efecto teatral.

respiración en este fraseo, se recurrirá a la respiración alternada, como mecanismo para no romper las frases.

Esta primera sección va adquiriendo un poco más de sonoridad, consecuencia de la ampliación de los registros, puntos de textura polifónica y acordes disonantes. Un *mp* será ideal para iniciar esta sección, preparando poco a poco el camino hasta llegar al *f* en un salto de cuarta mayor de la soprano en el compás 15; se va adquiriendo mayor plenitud de las voces, en pro de mayor sonoridad y profundidad, ya que el mismo texto exige un sentido más dramático. En este punto de la sección, hay que vigilar cuidadosamente la afinación del acorde que entra luego del salto de la soprano, ya que este representa una armonía diferente a los compases anteriores y sigue después de un silencio de blanca. Este momento climático de la sección, encuentra su relajación homófonamente y por movimiento de grados conjuntos, en una tesitura media de las voces que permite finalizar con una sonoridad más dulce.

La atmósfera va variando en la segunda sección. La aparición de una tonalidad menor, Gm, torna el ambiente un poco más sombrío y va adquiriendo mayor profundidad el carácter. El texto en esta sección nos habla del dolor causado a nuestro señor Jesucristo; todo este carácter se ve reflejado en una mayor tensión producto de la aparición de semitonos y de acordes cerrados; así mismo debe resultar la sonoridad de las voces, las cuales opacaremos un poco, restando algo de brillo, para darles mayor profundidad y obtener una sonoridad algo oscura y sombría; a medida que se va ampliando el registro, iremos adquiriendo mayor volumen y cuerpo en las voces, para luego encontrar relajación en la palabra *sanguine*. Esta tensión poco a poco se va resolviendo, con movimientos por grados conjuntos y con la aparición final de una tonalidad más amable, A mayor, en un registro bajo de las voces. Esta sección busca presentar un contraste en cuanto a la intención y la descripción sonora de la primera sección, esto exige que el tratamiento y el manejo de las voces produzcan un real contraste y arrojen una genuina intención, que se desprende en sí de las tonalidades manejadas y la intención del texto. (Características de cada sección).

La tercera sección, la más extensa y donde encontramos el clímax de la obra, posee todos los elementos de las secciones anteriores: homofonía, polifonía, tensiones, diversas armonías, colores, carácter, etc. Esta sección inicia con una especie de canon entre voces femeninas y voces masculinas. En este juego de voces es muy importante reconocer que las voces femeninas exponen el tema y las voces masculinas, sutilmente, lo van reafirmando, nunca estos deben ir, hablando de intensidad sonora, por encima de las voces femeninas. G mayor, nos regala una sonoridad dulce donde las voces, si bien trabajan en un registro bajo, deben adquirir una intensidad adecuada y mayor plenitud, en busca de un mejor desarrollo de esta frase, acorde también a la intención del texto; este desarrollo en intención y sonoridad nos preparará el camino para que en la siguiente frase la soprano pueda realizar el salto de quinta con una voz plena, resonante y dispuesta a crear el génesis del clímax de la obra. El clímax de la obra que inicia en las palabras *in mortis* (compás 37), posee el

mayor carácter y plenitud sonora de las voces. Las sopranos deben preparar el salto desde la nota G, que por estar en un registro medio-bajo, se debe abordar con toda la intención y fuerza sonora para poder llegar al D con ímpetu y plenitud; el resto de movimiento en blancas de las otras voces debe poseer el mismo carácter. Desde el momento en que el movimiento melódico empieza a descender, esta atmósfera desgarradora y dolorosa que recae sobre la palabra muerte, se va tornando más sutil y relajada, para llegar al final de la obra con el mismo carácter con el que el compositor inició la obra. Un poco antes del final de la palabra *in mortis*, iremos anunciando el final con un *rall*, que nos ayudará con la relajación de la frase.

1.1.11 Problemas técnicos y soluciones. – Saltos: El salto de cuarta y quinta justa de la soprano en los compases 15 y 34 respectivamente:



Figura 5.



Figura 6.

Se realizaron los anteriores ejercicios por semitonos aproximadamente hasta una tercera mayor por encima de la nota real (Re 2) con el fin de conseguir una correcta afinación y colocación del intervalo (buen ataque de la nota superior).

- **La afinación y expresión en las notas pedal:** Para esto, recurrimos al siguiente ejercicio vocal, que nos ayudaran a mantener la afinación en pasajes con estas notas, sobre todo en los primeros 9 compases donde la soprano lleva la melodía y las demás voces se convierten en colchón armónico para esta.



Figura 7.

Podemos empezar este ejercicio desde un B e ir descendiendo para obligar a los coristas a cantar con voz de cabeza.

Este ejercicio también lo podemos aprovechar para realizar ejercicios con diferentes articulaciones, por ejemplo: todas ligadas, todas con stacatto, acentuadas o combinar las diferentes articulaciones.

- **Frasas con semitonos:** se recurrió a los siguientes ejercicios:



Figura 8.

Podemos llevar este ejercicio hasta un A, como nota máxima para afianzar el movimiento de la sopranos sobre esa nota con movimiento superior por semitono.

- **Manejo de la politonalidad⁷ en el dúo “Esto nobis.....”:** La sección del dúo la podemos preparar de la siguiente manera: uniremos sopranos y contraltos para ir adquiriendo una compacta sonoridad realmente homofónica, haremos lo mismo con las voces masculinas; luego uniremos contralto, tenores y bajos, sin sopranos, ya que sus tres notas iniciales conforman el acorde de sol, el fa sostenido de la soprano, que corresponde a la séptima mayor del acorde y a la nota extraña, será la ultima en unirse al resto de las voces. Podemos también trabajar el acorde colocando las notas, una por una, de forma ascendente, para ir memorizando la sonoridad completa de un acorde con séptima.

1.2 MADRIGAL.

COMPOSITOR: Ventura Romero

VOCES: 4 voces: SATB

GENERO: Canción popular Mexicana

LENGUA: Español

INSTRUMENTACIÓN: A capella.

1.2.1 Biografía del autor. Ventura Romero nació en Chihuahua estado de Veracruz, tras la Revolución Mexicana, en un periodo de abundante producción musical y convergencias de estilo. Vivió dos etapas importantes que tiñeron de buena música todo el siglo XX: un periodo de Romanticismo (1920-1950) y

⁷ (del griego *polus*, números, abundante y *tonalidad*; primera mitad del siglo xx): sobreposición de dos o más tonalidades diferentes; puede consistir en acorde o líneas melódicas con tonalidades distintas.

después de 1950 un periodo Vanguardista donde se mezclan diversos estilos musicales y se adoptan también estilos foráneos⁸.

Su actividad musical como cantante y compositor, se inicio y desarrolló en gran parte, tras las consolas de varias estaciones de radio, donde interpretaba sus canciones, acompañado desde 1943, por un grupo musical. En 1949 ya tenía su propio programa en la emisora XEW. Sus canciones más conocidas son: Nueva claridad, La burrita, Tu castigo, El gavilán pollero, El panadero, Senderito de amor, Soy feliz, El sapito y La vaca, etc.

1.2.2 Texto. El nombre de esta obra, por definición de la palabra Madrigal, se trata de una composición dedicada a una mujer o a la mujer amada.

Que bonito es el sol de mañana,
Al regreso de la capital,
Hay que linda se ve mi Susana
Cuando va corriendo por todo el trigal.

Ya se ve la barranca y el puente,
Y mi perro me viene a encontrar,
Y el sembrado se queda pendiente
Porque ya los bueyes no quieren jalar.

La humareda de mi jacalito,
Ya se extiende por todo el pinar,
Y en el fondo se ve el arroyito
Que todas las tardes me suele arrullar.

Que bonito es el sol de mañana
Al regreso de la capital.

1.2.3 Generalidades. Después de la Revolución Mexicana la música popular tomo dos vertientes: por un lado la música campirana o ranchera y por otro lado la balada romántica de influencia extranjera.

La canción popular Mexicana no es más que poesía, una oda al amor, al la tierra, al trabajo, a los seres queridos, para no decir más, una manifestación íntima y sentimental del hombre que lo tiene todo dentro de un jacalito en el campo; sus costumbres, sus labores diarias, sus añoranzas, sus pasiones, su entorno, se ven reflejados de forma intacta en este arte popular.

Estas canciones las encontramos en toda la extensión del territorio Mexicano, con un sello particular y autóctono en cada región; así pues, músicos y

⁸ CASARES RODICIO, Emilio. Diccionario de la Musica Española E Hispanoamericana. Pgs: 387,388. Editorial Sociedad General de Autores y Editores. 2002. Madrid.

empíricos, campesinos y hombres de ciudad, se han entregado a este arte, creando hermosas composiciones, llenas de sencillez pero enorme expresión y profundidad, repletas de candidez y romanticismo, pero con un lenguaje musical exquisito y perfeccionado a través del tiempo. Son muy disidentes sus letras, directas y concretas, generando una regla importante en estas canciones: el texto, el poema, el discurso, es de suma importancia y para nada eclipsado por la música⁹.

1.2.4 Rango total de la obra.



Figura 9.

1.2.5 Rango por voces.

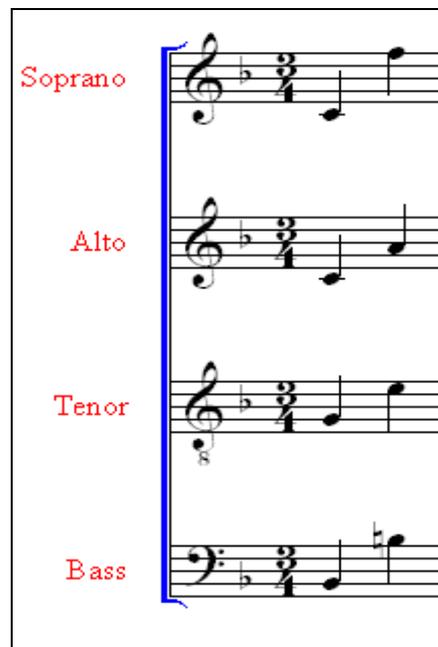


Figura 10.

⁹En línea : http://es.wikipedia.org/wiki/Música_mexicana_moderna_y_contemporánea - 28k

1.2.6 Macroestructura. Presenta una **sección A** o primer período (compases 1-16); **una sección B** o segundo periodo también (compases 17-32) y una **coda o A'**, que es repetición, con algunas variantes del primer semiperiodo de la sección A (compases 33-41).



Resulta una obra de secciones simétricas, presenta el mismo número de compases en sus periodos y frases.

1.2.7 Estructura media. La sección A o primer periodo, consta de dos frases: la primera presenta 8 compases, con dos semifrases de 4 compases cada una; la segunda, consta de 8 compases también. Esta sección se mueva dentro de la tonalidad de F mayor. Este primer periodo es unitonal, divisible y simétrico.

La sección B o segundo periodo, presenta también dos frases: la primera, consta de dos semifrase de 4 compases cada una; la segunda, presenta una frase de 8 compases. Este segundo periodo es modulante, divisible y simétrico. La sección A' o Coda presenta una frases de 8 compases.

1.2.8 MICROESTRUCTURA.

1.2.8.1 Melodía. Esta obra se desarrolla a partir de único tema melódico (una canción popular Mexicana), siendo el hilo conductor durante toda su extensión y está colocado sobre la voz soprano; el arreglista crea tres elementos o voces adicionales que se convierten en el complemento del tejido armónico y homofónico de la obra.

El tema principal es una melodía en Fa mayor que inicia en forma acéfala, con salto de sexta mayor, dándole inicio y desarrollo al primer periodo; el segundo periodo de la primera sección (compases 9-16), se desarrolla iniciando con salto de octava, descendiendo por arpeggio. La conducción melódica del bajo y de la contralto sigue más o menos el mismo patrón. El tenor presenta una conducción melódica más estática.

Los movimientos cromáticos creados en las voces cumplen dos funciones importantes: enriquecimiento de la armonía (acordes más llenos, con mayor sonoridad); creación de tensión, siendo estos cromatismos generalmente las séptimas de los acordes. (figura. 3).

Es característico el inicio acéfalo y al unísono en los periodos, y la utilización de acordes incompletos en las semicadencias.

Figura 11. (compases 13-14)

1.2.8.2 Armonía. La armonía básica, igual que las melodías de estas canciones es simple. La armonía de esta obra presenta la siguiente progresión:

Sección A:

I -III -iv -V -I (Primer período)

I - VII7/iii-iii7 -I7b(V7/iv) -iv -VII7 -I (Segundo período)

Sección B:

Modulación transitoria y directa a C// retorno a F mayor

I -IV - -IV7 -IV7(9) IV -ii -iii -I7 -ii7 -V -I

Después de realizar un detallado análisis de la armonía en esta obra, podemos concluir que aunque la armonía de la canción original es muy sencilla, el arreglista la ha enriquecido de tal forma que basa el movimiento armónico por medio del encadenamiento por séptimas de los acordes (grafico 1.1); el encadenamiento por séptimas produce un efecto de reposos inestables o estados intermedios de relajación; con esta armonía, el arreglista también produce la sensación de que los tonos vecinos de la tonalidad original, parezcan tonalidades principales en ciertos momentos de la obra, creando un efecto de música modal; por ejemplo: en la segunda sección, trabaja al V grado de Fa, C mayor como modo mixolidio, esto se comprueba por la presencia del Bb; también trabaja al IV grado como tonalidad; esto lo podemos encontrar en los compases 13 y 14 por la presencia de Eb.

Figura 12.

VII7

A7

I7---V7/IV

IV

VII7

1.2.9 Para la interpretación. Si bien la partitura no muestra indicaciones de tempo explícito, un cuadro detallado de dinámicas y en general una concisa manera de interpretarla, aunado al desconocimiento del arreglista, partimos de la interpretación de la canción original por parte del grupo Los Ases, para darle un contexto y un sentido más cercano y real a la obra coral, ya que como hemos mencionado, Ventura Romero formó el primer trío Los Ases, así, esta canción tendrá un mayor acercamiento a la intención interpretativa del propio compositor.

Aunque la melodía principal está a cargo siempre de la soprano, el tejido netamente homofónico, nos exige una sonoridad compacta, de equilibrio sonoro, claridad y calidad en el todo y en las partes, hablando del color de las voces. Hay que tener en cuenta que algunas notas de voces diferentes a la melodía, deben rescatarse para darle mayor claridad a la armonía propuesta (por ejemplo el C sostenido del tenor en el tercer compás o el Eb del bajo en el compás 15).

La disposición semiabierta de los acordes y la utilización del unísono, también nos da clara señal sobre el tratamiento en las voces, la masa coral y el equilibrio en la sonoridad.

Los fraseos musicales están determinados por las frases del texto, separadas estas por semicadencias. Se debe mantener el fraseo musical cada frase del texto y una sensación de continuidad entre las dos frases de un semiperíodo. Ej: Que bonito es el sol de mañana (una sola respiración), al regreso de la capital (otra respiración completa).

Hemos sugerido dos propuestas de tempo que determinan las tres secciones de la obra, de acuerdo a la interpretación de la música popular Mexicana, la interpretación de los elementos musicales y la interpretación del texto. En la Sección A (compases 1-16), proponemos un tempo andante, ideal para la conducción de los sonidos largos, las prolongaciones y la afinación de los

unísonos, respetando por supuesto los tempos de la canción original; este tempo es consecuente con la interpretación del texto y su representación musical, donde el sentimiento de nostalgia y a la vez de alegría por la tierra donde se nace, sugiere una apacible atmósfera, donde se pueda transmitir los mas profundos sentimientos inspirados por un gran amor al campo y a la mujer amada; este tipo de alegría emanada de una gran añoranza y tranquilidad, nos indica también una dinámica *forte* consecuente con todo el ambiente que se ha querido manejar. Así también el color de las voces y las mismas dinámicas están supeditados a la intención del compositor al escribir esta canción.

En la Sección B (compases 17-32), las figuras rítmicas se van acortando, con más negras y semicorcheas, entonces, en esta sección incrementaremos un poco más el tempo, de forma moderada y consecuente con el tempo inicial. En esta sección de la canción, el personaje, lleno de alegría y regocijo, realiza una descripción del lugar en donde vive; toda esta emoción y ansiedad que lo embarga, debe verse reflejada en la intención y la interpretación, donde las voces adquieren mayor fuerza y peso, donde la masa coral adquiere mayor sonoridad; para poder darle mayor fuerza al unísono del inicio, ya que este G está colocado en un registro medio-bajo, el color debe ser un poco mas brillante y las voces deben ser muy plenas, así estas podrán llevar y conducir esta fuerza hasta el final de la sección.

La conexión de los tempos de estas tres secciones de la obra, está determinada por *rit* y tenutos. Estos *rit* y tenutos, mas que indicaciones dinámicas explícitas o implícitas, los manejaremos como amaneramientos propios de las canciones Mexicanas, característica que se utilizan de forma libre y espontánea en la interpretación de este tipo de música.

La coda o A' (compases 33-40), se interpretará con el tempo inicial, pero con mayor expresividad, intención y con un carácter un poco más emotivo y sentimental, donde las dos cesuras colocadas por el arreglista servirán para ayudar a crear esta atmósfera, con sensación de disminuyendo, manejados a placer del director, pero consecuentes con el macrotempo y la intención de esta última sección.

Recordemos, como aspecto fundamental, que el encadenamiento por séptima de los acordes, nos exige que estas notas, que en general están colocadas en las voces internas, deben rescatarse sutilmente para que siempre puedan estar presentes en el tejido armónico, y así, la intención del arreglista de conducir la obra mediante este movimiento, pueda sentirse de forma real en toda su extensión.

1.2.10 Problemas técnicos.

1.2.10.1 Problemas melódicos. - pasajes con semitonos que carecen de claridad: Es importante reconocer que por ser una agrupación coral de

aficionados, el desarrollo del oído melódico y armónico aun esta en desarrollo, por esta razón, la armonía y ciertos pasajes melódicos suelen llegar aproximados a una afinación real, situación que a través del trabajo realizado se ha ido superando.



Figura 13.

m...
n...
ng...



Figura 14.

Vi i... i.

Se realizaron los anteriores ejercicios para mejor la afinación en estos pasajes y reforzar los movimientos con semitonos, diferenciándolo con los de tonos enteros. Llevaremos estos ejercicios hasta un Mi 2 como nota máxima, ya que los tenores deberán llegar hasta un Re2, a partir de Do2 por semitonos. Estos ejercicios también se han realizado utilizando acordes en diferentes tonalidades.

- **Los grandes intervalos:** El siguiente ejercicio nos ayudó a tener mejor precisión y colocación de la voz en saltos mayores a una tercera, sobre todo al salto de octava de las sopranos en el compás 25. Realizaremos este ejercicio hasta llegar a Sol2 como nota más aguda, ya que necesitamos un Fa2 por parte de las sopranos en un salto de octava.



Figura 15.

- **Sonidos largos y notas pedal:** Se Realizó este ejercicio para lograr mantener la afinación en sonidos largos y notas pedal. Se realizará con ayuda de vocales para lograr mantener un mismo color en el cambio de estas. Se puede realizar este ejercicio desde Si (nota cómoda para las voces) en forma descendente hasta llegar a un Do1, que es la nota más aguda del

Incursionó en todos los aires colombianos, el joropo de los Llanos, pasillos, torbellinos, guabinas, guajiras. En cuanto al bambuco fue un gran investigador y creador en las diferentes formas que presenta en las diversas regiones del país.

Fue autor de todas las letras de sus obras, boleros de gran sentimiento, bambucos de frescura elemental como la tierra, porros jocosos, canciones de gran contenido lírico. Parte de su obra se encuentra grabada en diferentes sellos nacionales.

Son composiciones suyas:

Obras para cuarteto de cuerdas: *Miniatura Colombiana, Preludio de Torbellino, Guabina*

Para contrabajo y orquesta: *El Ronco*

Estudio de bambuco para orquesta: *Arrullo*

Bambuco para tres clarinetes: *Organillo de la suerte*

Fantasia para orquesta sinfónica: *Rapsodia Colombiana*

Fantasia: *Nuevo Reino de Granada*

Pasillos: *Caraqueño, En el mar, Embrujo, Ilusión, El Afilador, Soledad*

Las guajiras: *Días de Fiesta y Aryabu*

Intermezzo par violín: *Celos Gitanos*

Torbellino: *Lunares*

Guabina: *Senderito Florido*

Compuso además villancicos y música religiosa¹⁰.

1.3.2 El Bambuco. Cronistas, historiadores, pintores y en general todo tipo de personas que se han involucrado con el estudio de nuestra idiosincrasia, coinciden en que es el bambuco la muestra mas tradicional de nuestro país.

A la palabra bambuco se le atribuyen varios orígenes: la teoría africana deriva el nombre de la palabra Bambuk, pequeña localidad de la Senegalia Francesa (Africa Occidental); la teoría indígena propone las palabras Bambuca, nombre dado a un río que desemboca al Magdalena, y Bambas, comunidad indígena que existió en el pacífico, donde existía una danza llamada Bámbara negra; sobre el origen griego se halla parentesco a la voz Bambuco, con los verbos bambalearse o bambolearse, que derivan del griego Bambalizo, que significa tremolar.

Sobre el origen del Bambuco existen varias hipótesis que están de acuerdo en que este proviene de la fusión de tres culturas, el problema radica en el origen concreto de este ritmo. Se ha pensado el posible origen Africano del bambuco, en primer lugar por la etimología y en segundo lugar por algunas formas coreográficas con similitud a danzas existentes en la región de Senegambia; así, se sostiene que este ritmo llegó a nuestro territorio por los esclavos traídos a trabajar en las haciendas del Valle del Cauca, donde se supone que tuvo sus

¹⁰ ZAPATA, Heriberto. Compositores colombianos. Pag. 65. Editorial Carpel. Medellín. Dic. 1962.

primeras manifestaciones a finales del siglo XV y principios del XVI. Aunque el Bambuco posee componentes negros y precolombinos, como la tristeza, la cadencia de su ritmo, la nostalgia y las forma corales indígenas, el echo de que este ritmo se conserva solo en las regiones interiores del país, aunada a diferentes argumentos planteados por historiadores e intelectuales, refutan esta hipótesis. Apoyado por el ritmo de $\frac{3}{4}$, que demuestra la presencia Española, esta hipótesis plantea que el Bambuco proviene de la madre patria, traído por los Españoles en la época de la colonia. Algunos musicólogos que consideran que es el tiple el instrumento base en la ejecución del Bambuco y al ser este descendiente de la guitarra Española, apoyan esta versión, desmintiendo el origen negro de este ritmo, ya que era la percusión la base de su música y el tiple nunca estuvo dentro de su instrumentación¹¹.

Es posible que el Bambuco haya nacido de la mezcla de los propios aires indígenas, mezclado con el ritmo de los Africanos y la melodía de los Españoles, donde en el transcurrir de los tiempos toda esta mezcla fue tomando sus propias características.

1.3.3 Características. Su música esta planteada sobre un ritmo ternario de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ que se ejecuta en base a instrumentos cordófonos: tiple, bandola, guitarra y requinto; existen instrumentos adicionales que dependen en gran medida de cada región en la que se interprete, por ejemplo en el Huila y el Tolima se le agregan la tambora, el chucho, la puerca y la esterilla; en los Santanderes, la zambumbia y el quiriviño; en el Cauca, flautas y en el sur de Nariño rondador o capador. Se le pueden agregar panderetas, flautas, contrabajo, violín.

Podemos encontrar Bambucos lentos, rápidos, pausados, alegres, tristes, fiesteros, románticos, con canto o sin él, para serenatas, para bailes, y en general para diferentes ocasiones de la vida cotidiana colombiana; así también encontramos diversas clases de Bambucos, con características particulares dependiendo de diversas regiones del país, podemos encontrar Bambucos caucanos, Vallunos, Antioqueños, Caldenses, Opitas, Santandereanos y Cundiboyacenses.

La temática del bambuco se basa en el proceso del romance de los campesinos, este hecho se nota claramente en su baile, donde cada figura o movimiento va describiendo cada etapa de este romance.

El bambuco, es sin duda alguna, el ritmo más romántico e idealista de nuestra música, ya que es reflejo de un proceso social de un régimen esclavista y feudal impuesto por los colonizadores¹².

¹¹ De FRANCISCO Zea, Lucia. Manual de coreografías de la zona Andina. Colegio Máximo de las Academias Colombianas. Publicación 4, de la junta Nacional de Folclor. Santa Fe de Bogotá. 2000. Pg 58.

¹² LONDOÑO, Alberto. Danzas Colombianas. Editorial Universidad de Antioquia. Tercera edición. Pgs. 1-33. Medellín. 1992..

1.3.4 Texto.

Venga a aca, mas pa'ca,
venga "empriesteme" su jetica,
y en después, me dirá,
si me quere su mercesita
como yo no haberá,
quen la quera hasta que se muera,
Linda chatita deme usted un besito si quera.

Chatita linda cuando te miro,
ahí "mesmamente" me da un suspiro
muy de de veras,
tuitos los dias me oye rezarle
La Santa Virgen para implorarle
que vos me queras
Pasan las noches y ya nian duermo,
las paso en vela como un "enjerimo"
que está penando
y echo a pensar si "vuste" me olvida,
que he de quitarme esta puerca vida,
que estoy pasando.

1.3.5 Rango total de la obra.

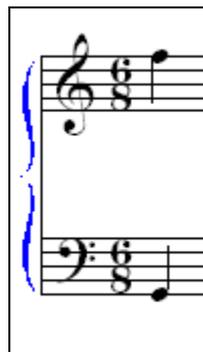


Figura 17.

1.3.6 Rango por voces.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a separate staff. The Soprano and Alto parts are in treble clef, the Tenor part is in treble clef with an 8va marking, and the Bass part is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. A blue bracket on the left groups the four staves together.

Figura 18.

1.3.7 Macroestructura.

1.3.7 Melodía. Presentan las voces una tesitura media-alta, con un contorno melódico básicamente diatónico que no supera la octava, con algunos movimientos cromáticos. Este perfil melódico es acentuado y dirigido hacia los grados de la escala. La función de melodía principal varía durante el desarrollo de la obra, ya que cada voz pasa a ser melodía o acompañamiento en diferentes momentos.

La sección A, está construida básicamente por imitaciones melódicas de la melodía principal. Se presenta movimiento contrario entre melodía y contracanto. Las voces que no lleven melodía, soportaran este movimiento con un contorno más suave y estático. Es característico el uso de bordaduras que le dan movilidad a la melodía y enriquecen la sonoridad del movimiento vertical y la utilización de paralelismo en ciertos puntos.

1.3.8 Armonía. La armonía de este bambuco consiste básicamente en modulaciones a tonos relativos de su tonalidad, C mayor. Plantea Un ritmo armónico sencillo que se encarga de mantener la sensación de tensión-relajación en la obra. Solo el análisis armónico vertical, nos permitirá descubrir y establecer el concepto sonoro total. Es natural en esta música, la modulación a tonalidad relativa, en este caso en la segunda sección hacia Am, por la presencia de G. Esta modulación produce sensación de mayor homofonía, contrastante con la polifonía de la primera sección e C mayor.

La zona de transición entre A y B, presenta un ritmo armónico más pasivo y plano, que busca relajación sonora, contrastante con la sonoridad inicial, siendo más cercana a la nueva sección.

1.3.9 Ritmo. La obra está escrita en compás de 6/8; sin embargo, internamente podemos sentir compases de $\frac{3}{4}$ en algunos pasajes, sobre todo en el bajo. Este 6/8, un ritmo de pulsos estables en toda la obra.

1.3.10 Para la interpretación. Para acercar una interpretación de este bambuco a un verdadero ritmo Colombiano, debemos tener muy presente sus características, para así lograr mantener el sentido real de un bambuco. Ya que la temática del bambuco se basa en el proceso del romance de los campesinos, el carácter y la atmósfera, así como el color de las voces, deben ser lo más libre y espontáneas, evitando una exagerada impostación de la voz, permitiendo que esta pueda reflejar la picardía, la osadía, el coqueteo y el romanticismo de un campesino del interior del país.

El fraseo está determinado por la forma gramatical, así que es complejo fijar un número exacto de compases donde todas las voces realicen un mismo fraseo; así que cada voz presenta un fraseo independiente determinado por los silencios, donde se presenta una constante imitación de los patrones rítmico de la melodía principal.

No encontramos en la obra alguna indicación explícita de articulaciones. A pesar de esto la presencia de las ligaduras en las melodías, nos indica estas deben ser cantadas con un ligado total, ligado que solo debe ser interrumpido por los silencios.

Debemos tener en cuenta que con motivo interpretativo y característico del Bambuco, podemos sentir las figuras de negras del bajo con una sensación de portato, dándole a estas, un movimiento atresillado, produciendo estabilidad entre el $\frac{3}{4}$ y el 6/8.

El tempo lo podemos deducir del manejo armónico-melódico, el ritmo y el contenido textual. Por todo lo anterior se determinó un tempo de $\theta_k=85$, consecuente además con el movimiento de las notas cortas, ya que si lo hacemos muy rápido, se podría generar inestabilidad sonora y armónica, lo cual restaría sentido interpretativo y entendimiento del texto que es muy importante en la música Colombiana.

Consecuente con la interpretación del texto, la armonía y la tesitura de las melodías, se tomaron las siguientes determinaciones de dinámicas: iniciaremos con un *mf*, ideal para una entrada segura y una buena exposición del motivo melódico-rítmico principal. Este *mf* lo mantendremos tanto en el canto principal como en las demás voces, ya que por el tejido polifónico, ninguna voz interfiere

con la melodía principal, además nos ayudará a mantener el carácter de la obra. Hacia el final del compás 5, donde la soprano toma la melodía, iniciaremos con un *mp* para acentuar el momento armónico y lograr desarrollar la frase hasta llegar a un *mf*, que nos conectará con la siguiente frase, donde le tenor retoma la melodía; a partir de aquí haremos un poco de crescendo logrando que la soprano pueda culminar con esta frase.

En contraste con la primera sección, debido al cambio de tonalidad y la tesitura de la melodía, iniciaremos con un *f*, logrando mantener las notas agudas de las sopranos y resaltar la expresión de admiración y amor del protagonista de la obra por la mujer amada; este *f*, irá decreciendo a medida que transcurren las 4 frases siguientes en las que la soprano lleva la melodía, conduciendo este movimiento hasta un *mf* en el compás 27, donde la contralto, en un registro medio, toma la melodía, esta sonoridad debe ser consecuente con el sonido que dejó la soprano; matizaremos tenores y bajos, ya que por su registro alto, al cantar con la misma sonoridad de la contralto, podrían tapar la melodía principal. Esta dinámica es consecuente también con la intención del texto, ya que el protagonista está pasando por un momento de pena y decepción. Tomaremos este *mf* para culminar la obra.

1.4 PANIS ANGELICUS.

COMPOSITOR: Cesar Franck

Arreglo coral: R. Kubik

NUMERO DE VOCES: 4 Voces: SATB

GENERO: Canción

LENGUA: Latín

INSTRUMENTACIÓN: Órgano, cello y contrabajo

1.4.1 Biografía del autor. Cesar Franck nació en Bélgica pero se trasladó tempranamente junto a su familia a París, donde estudió música. Acusado en Francia de *germanizar* la música francesa, las obras de Franck nacen casi siempre de la improvisación, pese a ello consigue siempre una obra seria.

Sus obras pueden dividirse en tres periodos: sus trabajos más tempranos influenciados por el estilo operático, en este periodo podemos encontrar las *Variaciones brillantes para orquesta* y el *Gran trío para piano, violín y violonchelo*, ambos de 1834, *Baladas*, *Variaciones*, *Fantasías*, dos *Sonatas* y diversas piezas a cuatro manos, así como un *Gran concierto en sol menor*

(1835) son algunas de sus composiciones para el teclado en esos años, muchos de sus trabajos eran escritos para su lucimiento como pianista. En un segundo período un poco más maduro, podemos notar una gran preocupación por la música religiosa, de este periodo son: el poema sinfónico *Redención*, dos *Misas* y varias piezas de inspiración religiosa, entre ellas el famoso *Panis angelicus*, pertenecen a una etapa cuya cima, las *Seis piezas para órgano* de 1862, supone el comienzo de su reconocimiento fuera de los muros de Sainte-Clotilde, la iglesia de cuyo órgano Cavaillé-Coll sería titular hasta su muerte. Su periodo final, que constituye el periodo de mayor producción musical, empieza con *Quinteto en fa menor*, Franck escribe el oratorio *Las beatitudes* y los poemas sinfónicos *Leonora* y *Las Eólicas*. Los diez últimos años del compositor ven nacer una sucesión de obras maestras.

En su estilo compositivo convergen claramente el estilo nacionalista y la música romántica Germana, un estilo clásico en las formas unido al emocional lenguaje del romanticismo. Sus características compositivas radican en la utilización de la forma cíclica¹³, característica romántica, influenciada en gran medida por Wagner; su contrapunto basado en el de Bach; melodías de pequeño rango pero acompañadas de ricas armonías. Maneja un lenguaje armónico, que, sin dejar de ser profundamente tonal, utiliza al máximo las posibilidades del cromatismo, hasta llegar a límites que se juzgaron entonces como revolucionarios. Las sucesiones de pequeños intervalos así como la costumbre de modular por terceras el uso del unísono en el género de cámara, la predilección por el choque de ritmos, las síncopas y los silencios, son otras de sus características compositivas¹⁴.

1.4.2 Texto. El texto pertenece a las dos últimas estrofas de uno de los 5 himnos compuestos por St. Tomas de Aquino en honor al Santísimo Sacramento, a petición del Papa Urbano IV, quien estableció la fiesta del Corpus Cristo en 1264. Este himno lleva por título Sacris Solemnes (nuestra fiesta solemne)¹⁵.

Panis angelicus, fit panis hominum
Dat panis coelicus figuris terminum
O res mirabilis, manducat dominum
Pauper, pauper, servus et humilis

1.4.3 Traducción.

El pan angelical, se convierte en el pan del hombre,
y resulta pan del cielo que da fin a lo figurado,

¹³ Forma musical en la que los temas se repiten a lo largo de la obra, aunque modificados, incluyendo la sonata y la sinfonía.

¹⁴ PLANTINGA, León. La Música Romántica. Pgs: 473-474. Editorial Akal S.A. Madrid. 1992.

¹⁵ En línea: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/SacrisSol.html>

Oh, que cosa tan maravillosa,
humildes y pobres serán alimentados.

1.4.4 Rango total de la obra.



Figura 19.

1.4.5 Rango por voces.

Musical notation for Figure 20. It consists of four staves, each representing a different voice part. From top to bottom, they are labeled in red text as 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bass'. All staves are in a key signature of three flats and a common time signature. The Soprano staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor staff has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The Bass staff has a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. A large blue bracket on the left side of all four staves indicates the total range of the work.

Figura 20.

1.4.6 Macroestructura.



1.4.7 Estructura media. La primera sección consta de 2 frases (la primera, del compás 1 al 20; la segunda del compás 21 al 32) y representa la exposición del tema o melodía principal, en una textura completamente homofónica.

La segunda sección es un semiperíodo que va del compás 33 al 57; el motivo melódico de la primera frase (compases 37-44) es idéntico a la primera frase de la primera sección, la segunda, expone un nuevo tema melódico.

La coda representa un nuevo material, es expuesta por el tenor y consta de 4 compases.

1.4.8 Microestructura. - La primera sección, que va del compás 1 al compás 32, constituye una melodía en Ab, donde el arreglista trabaja una textura totalmente homofónica, como mecanismo para presentar la exposición de la forma. Esta sección está dividida en dos frases simétricas, con dos semifrases de 4 compases cada una. El ritmo de la melodía principal es básicamente troqueo, donde las otras voces (C, T y B), poseen el mismo movimiento rítmico. Armónicamente la primera frase sigue la siguiente progresión:

I-V-IV-V

la segunda presenta la siguiente progresión:

I-V-iii-vi-iv-iii-V-II-vi-V.

El reposo y culminación sobre la dominante, le da un sentido de continuidad como preparación para la siguiente sección.

-La segunda sección, que va del compás 33 al compás 57, está manejada sobre una estructura polifónica imitativa entre la soprano y el tenor. La melodía de la primera frase (compases 33-44) es igual a la de la primera frase de la primera sección; entonces es la soprano quien inicia exponiendo el sujeto y es el tenor quien hace una imitación directa al unísono, entrando en el segundo compás; la contralto y el bajo apoyan homófonamente con un colchón armónico. La segunda frase (compases 45-57) expone una nueva melodía, que se caracteriza por su mayor movimiento rítmico y la utilización de prolongaciones, donde la soprano y el tenor prosiguen con la textura imitativa. El movimiento más ágil de la melodía, es contrastante con las notas largas de la contralto y el bajo. La progresión armónica del segundo semiperíodo se centra en:

V7-I-V I-vi-ii-V-I.

-**La coda**, de 4 compases con ante compás, es una melodía expuesta por el tenor y concluida homofónicamente en la tonalidad inicial Ab.

1.4.9 Para la interpretación. En esta obra del periodo Romántico, periodo en el que los compositores explotan y exploran fuertemente sus emociones e imaginación¹⁶, haremos más énfasis y respetaremos más fielmente las dinámicas explícitas, las cuales nos muestran la forma de conducir las emociones y sensaciones relacionadas con el texto.

De acuerdo con la indicación de tempo, Andante con moto, hemos elegido un tempo de $\theta=85$ consecuente con el contexto de la obra, pudiendo conducir mejor las frases, considerando también la capacidad respiratoria de los coristas. Respetando el macrotempo, es natural que cada frase tenga su propia interpretación, utilizando microtempos que nos ayudaran a darle sentido al texto y una intención acorde al sentido y atmósfera general de la obra.

El fraseo musical esta determinado por las frases del texto, frases que están separadas por silencios. Este fraseo que va de 2 a 4 compases, debe respetarse, utilizando respiración alternada en las frases mas largas, para que en ningún momento se pierda esta sensación.

Cada frase de la obra debe poseer una ligado de principio a fin como articulación principal y primordial de la obra. Ya que en esta obra las frases son cortas y cada detalle es colocado minuciosamente por el compositor, cada una de estas, debe tener un carácter y una interpretación que muestre la intención de lo que se está diciendo.

1.4.10 Problemas técnicos.

- **Acorde del compás 24.** Se presentó dificultad para afinar este acorde, ya que los coristas no están acostumbrados a escuchar y cantar acordes disminuidos. Solucionamos este problema, tomando el compás 23 y 24 trabajando solo ellos dos hasta tener una buena afinación; luego se toma desde el compás 21, donde inicia la frase, comprobando que el acorde mencionado esté afinado.

- **Ritmo de los compases 49 al 56.** El movimiento de las corcheas requiere de mayor claridad para que así se logre cantar cada una de ellas, evitando que suene glisadas. Estos pasajes los hemos tomado y estudiado lentamente hasta tenerlos claros y aprendidos.

¹⁶ ROE. F. Paul. Choral music education. Pg.301. Prentice-Hall. Segunda edición. Unated Estate of America. 1993.



Figura 21.

Mio o

Se realizó el anterior ejercicio para adquirir velocidad y claridad en notas cortas. Se puede realizar con diferentes vocales y silabas y con diferentes velocidades, de lentas a rápidas.

1.5 NOW IS THE MONTH OF MAYING.

COMPOSITOR: Thomas Morley

NUMERO DE VOCES: 4 voces: SATB

GENERO: Madrigal inglés

LENGUA: Inglés

INSTRUMENTACIÓN: A capella.

1.5.1 Biografía del autor. Thomas Morley contribuyó significativamente al desarrollo del madrigal inglés, basándose en los modelos Italianos. Cultivó casi todos los géneros, incluyendo la música religiosa tanto católica como anglicana. Gran parte de sus composiciones, en especial las sacras, tienen gran influencia de su maestro William Byrd; como editor e impresor, también heredó la patente de su maestro en 1598; su *Plaine and Easies Intriduction to Practical Musicke*, representa el tratado Inglés más importante del periodo y proporciona información sobre la vida musical de esa época. Algunos motetes latinos y antífonas anglicanas, están elaboradas con el más severo contrapunto; otras composiciones, como servicios anglicanos y música para funeral, conservan una simplicidad en la forma y en la textura¹⁷.

Además de compositor también se dedicó a imprimir música; en 1595, imprimió un volumen paralelo de madrigales italianos e ingleses, arreglando y adaptando las pequeñas piezas Italianas compuestas por Gastoldi y Anerio, al estilo Inglés.

¹⁷ SANVED. K. B. El mundo de la música. Pg. 1620. Espasa-Calpe. S.A. Madrid. 1962.

Luego, entre 1597 y 1598, le siguieron dos antologías de música Italiana. Así también, su música fue impresa fuera de su tierra; muchos de sus propios madrigales fueron impresos y arreglados a los modelos Italianos, por ejemplo sus conocidos *Sing we and Chant It* y *April is in my Mistress' Face*. En 1601, publica el conocido *Triumphs of Orianna*, tributo a la reina Isabel, que recolecta madrigales de 23 compositores incluyendo algunos de sus madrigales¹⁸.

1.5.2 Texto.

*Now is the month of maying
When marry lads are playing, fa la.
Each with his bonny lass
Up on the greeny grass, fa la.*

*The spring, clad all in gladness,
Doth laugh at winter's sadness, fa la,
And to the bagpipe's sound
The nimphs tread out their gorund, fa la.*

1.5.3 Traducción.

Ahora es el mes de las oportunidades,
Cuando las alegres muchachas están jugando. Fa la.

Cada uno con su bonita señorita
Sobre el verdoso prado. Fa la.

La primavera toda vestida de alegría,
Se ríe de la tristeza invernal. Fa la.

Y al sonido de la gaita,
Las ninfas caminan fuera de su tierra. Fa la.

1.5.3 Rango total de la obra.



¹⁸ ATLAS, Allan W; La música del Renacimiento. Pg. 759. Ediciones Akal. 2002.

Figura 22.

1.5.4 Rango por voces.



Figura 23

Este tipo madrigal inglés, llamados también Ballade¹⁹, presenta tres versos de dos estrofas y siete sílabas cada uno.

1.5.5 Estructura. - **La primera sección del madrigal**, que va del compás 1 al compás 9, es una melodía en G mixolidio, la cual presenta una repetición, cambiando su dinámica y su texto. Esta primera sección es básicamente homofónica.

Presenta un contorno melódico suave por movimiento en grados conjuntos, donde el cromatismo que aporta la sensible (F sostenido), además de darle mayor movimiento a la melodía, la acerca al modo trabajado. Esta sección adquiere mayor movimiento en la parte de falaleo, ya que se presentan notas más cortas, las melodías presentan mayor altura y reposa nuevamente en G. El contorno suave de la soprano, la contralto y el tenor, es contrastante con el contorno más anguloso de la melodía del barítono y el bajo.

- **La segunda sección** que va del compás 10 al compás 18, presenta también un tratamiento homofónico en sus tres primeros compases, después de aquí, el compositor expone un imitativo al iniciar el falaleo; el antecedente es expuesto

¹⁹ Tipo de madrigal menos serio, que se caracteriza por la utilización de las sílabas fa la.

en dúo por el tenor y el bajo, dándole paso luego a la soprano por último la contralto. Esta sección también posee casillas de repetición.

Las melodías adquieren mayor movimiento por la presencia de más notas cortas colocadas sobre todo en el falaleo; estas son menos estáticas ya que el movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos y escalas, ofrece mayor riqueza melódica, consecuencia de la riqueza rítmica.

La armonía en esta sección, modula a la dominante, D mayor; hacia el compas 14, va retornando nuevamente G mixolidio.

1.5.6. Para la interpretación. El sonido y el color de las voces, deben acercarse a la sonoridad Inglesa del Renacimiento. El color y el timbre debe ser muy ligero, suave, seguro, delicado y un poco velado, con posición de bostezo y tendencia al vibrado, logrando la libertad vocal, necesaria para darle una correcta intención a este tipo de obras, cuyo carácter menos serio y mas divertido, nos compromete a una interpretación consecuente con el carácter y la intención, sonoridad adecuada para poder abordar también el falaleo, parte fundamental en estos madrigales. La homofonía trabajada, nos exige un color homogéneo de sonoridad compacta de la masa coral.²⁰

Deben respetarse las dinámicas expuestas por el compositor, dinámicas contrastantes (secciones de la obra que se repiten con una dinámica opuesta: *f* a *p* y viceversa) que buscan jugar con las frases musicales sin restarle su intención textual. A pesar de la presencia de *pianos*, en esta obra de carácter festivo, estos deben mantener una alegre intención, reflejando tanto vocal como gestualmente, por parte de los coristas, estas emociones que mantienen toda la obra en una atmósfera de júbilo y alegría.

Debido a el tempo y al carácter animado de la obra, a la ligereza de sus frases, el fraseo debemos mantenerlo cada 4 compases, fraseo que nos permitirá mantener la atmósfera e intención del texto sin romper su sentido; la respiración entre estas dos frases debe ser igualmente ligera, que sirve de conexión entre estas dos.

Aunque la obra no presenta articulaciones explícitas, las frases con texto y las frases con falaleo, presentan pequeñas diferencias articulatorias que se desprenden de la intención y las sílabas del mismo texto. Las frases con textos, se cantarán con sensación de ligado, vigilando que los coristas no acentúen cada inicio de compás, ya que los acentos en el Renacimiento están más relacionados con los acentos naturales de las palabras; esto nos ayudará a mantener continuidad musical y textual. El falaleo, por consecuencia del carácter y la propia sílaba con la consonante *ele*, lo articularemos con poco

²⁰ MENALDI, Jackson. La voz normal. Panamericana. Madrid. 1992.

stacatto para poder darle intención y claridad a cada sonido (recordamos no acentuar cada inicio de compás).

Debemos procurar que los coristas tengan concepción de que esta obra debe pensarse melódicamente y no por secciones de acorde: esto quiere decir que cada melodía de cada voz tiene igual importancia y debe respetarse esta individualidad dentro del tejido total de la obra²¹.

El tempo animado, de entrada, nos muestra como se debe abordar la obra y el carácter que ésta presenta. Debemos ser cuidadosos en el tempo exacto que vamos a escoger, ya que se debe respetar el texto y hacerlo claro durante la interpretación²². Si escogemos un tempo muy rápido, podemos tener problemas de dicción y pronunciación; debemos tener en cuenta también la capacidad de los coristas para cantar con claridad los pasajes con corcheas, entonces el tempo, también dependerá de este factor²³. Teniendo en cuenta los anteriores aspectos, hemos escogido un tempo de $\eta = 96$.

Ya que el idioma se nos es un poco más familiar, el trabajo de pronunciación fue menos complejo. Se realizó una precisa actividad de lectura y pronunciación por partes y del todo de la obra, teniendo en cuenta también la pronunciación específica del inglés británico antiguo.

1.5.7. Problemas técnicos y soluciones. - Pasajes con corcheas: Estos cortos movimientos, presentaron problemas de claridad al cantarlos con la velocidad de la obra; así que, fueron tomados y trabajados como secciones independientes, de esta forma fueron abordados en diferentes velocidades, desde el tempo más lento, donde se podía cantar nota por nota, hasta el tempo deseado.

Se realizó el siguiente ejercicio, con el fin de adquirir velocidad gradualmente y abordar mejor este tipo de pasajes.

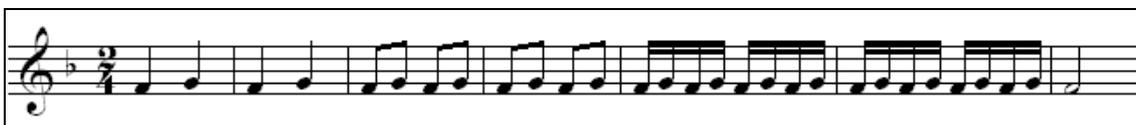


Figura 24.

²¹ GARRETSON, Robert L Choral Music; History, style and performance practice. Cap. 1, pag. 16. Prentice Hall. United States of America. 1993.

²² El tempo en la música del Renacimiento está determinado, básicamente, por el conjunto de sílabas del texto.

²³ GARRETSON, Op.cit, 16-17

1.6 CHORAL (de la pasión según San Juan).

MELODÍA: *“Vater will ich dir geben”*.

AUTOR: Johann Sebastian Bach.

NUMERO DE VOCES: 4 Voces: SATB

GENERO: Coral Luterano.

LENGUA: Alemán

INSTRUMENTACIÓN: Orquesta Sinfónica.

Para esta interpretación: Piano.

1.6.1 Biografía del autor. Johann Sebastian Bach nació en la pequeña villa Alemana de Eisenach, el 21 de marzo de 1685. Su amplia formación, que no se limitó al ámbito musical, abarcó múltiples disciplinas relacionadas con las humanidades y la religión hasta que su hermano mayor **Johann Cristoph** lo introdujo en el conocimiento del arte de la composición. Profundamente religioso, su vida se vio influida por el ambiente luterano imperante en toda la región de Turingia, de la que era originaria su familia.

Bach fue un auténtico autodidacta. En la biblioteca de San Miguel estudió a Monteverdi, Grandi, Shütz, Rosenmüller, Pachelbel y Georg Ludwig, y no le importaban los obstáculos con tal de asistir a las interpretaciones de los más importantes músicos; viajó a Hamburgo con el fin de conocer las obras de Couperin o Vivaldi

Estas son fechas y lugares donde Bach pasó la mayor parte de su tiempo, que determinaron su crecimiento con músico y sus etapas compositivas: (Eisenach 1685-1695, Ohrdruf 1695-1700, Lüneburg 1700-1702, Weimar 1703-1703, Arnstadt 1703-1707, Mühlhausen 1707-1708, Weimar 1708-1717, Köthen 1717-1723, Leipzig 1723-1750)²⁴.

Se le considera uno de los compositores más grandes e influyentes de la historia de la música. Muchas de sus obras reflejan una gran profundidad intelectual, expresión emocional y, sobre todo, un altísimo dominio técnico. Bach escribió mucho de su música para la iglesia luterana (PIE DE PAG). En particular sus cantatas fueron compuestas para las misas dominicales, y sus pasiones para las ceremonias de viernes Santo. El registro de las obras de Bach fue elaborado por Wolfgang Schmieder. Se conoce por las siglas "BWV", que significan Bach Werke Verzeichnis ('catálogo de obras de Bach')²⁵.

Las bases de su técnica musical se encuentran en el aprovechamiento de toda su formación, especialmente en el enriquecimiento de la antigua polifonía, la

²⁴ BUKOFZER, Manfred. La música en la época Barroca. Pags 290-302; Alianza Editorial Arte y Música . Madrid

²⁵ En línea: www.ugr.es/~amaro/arte.html

fuga llega a su punto culminante. La estructura de las formas armónicas bachianas es inagotable; sus temas fugados suponen una nueva interpretación del antiguo motete a capella, creado a partir del texto. En sus adaptaciones al órgano surgen motivos libres o derivados de la melodía con un contenido estrictamente musical. Los géneros creados por sus antecesores: el coral, el preludio, la sonata, el concierto, la obertura y la suite, adquieren con BACH una personalidad nueva. Conoció en su juventud a los compositores franceses del barroco y en 1717 descubrió a los primitivos italianos: Albinoni, Corelli y sobre todo Vivaldi, de quien transcribe varios conciertos.

Después de Bach, la fuga casi desaparece durante el siglo XVIII a favor de la sonata, entonces triunfante. Sin embargo, aunque el temperamento de otro genio como Mozart casi se prestaba para cultivar este género, compuso alguna fuga para clave, además de un final fugado para pequeña orquesta, que figura en su *Galimatías* musical compuesta a los 12 años, y la más famosa, la del Kyrie de su esplendoroso *Réquiem*.

Bach fue el primer minimalista de la historia: motivos muy cortos, de tan solo cuatro notas que a veces se repiten, se entrecruzan, se multiplican o cambian de armonía. Bach, además, construyó el "tema con variaciones", género adaptado por muchos compositores. Después de las *Treinta variaciones sobre un aria en sol (Variaciones Goldberg)* figuran las *Variaciones para clave de Händel*, los *Andante con variaciones* de Mozart y de Beethoven y los Estudios Sinfónicos en forma de variaciones de Schumann²⁶.

La influencia de Bach sobre los compositores posteriores se basa en tres grandes pilares de los que el músico barroco puede considerarse como un auténtico maestro: la ornamentación, la fuga y la variación. En toda su obra, los ornamentos están presentes en forma de notas de adorno, apoyaturas, grupitos o trinos y todos los grandes compositores (Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin) los han utilizado basándose en ellos.

Su obra conservada es realmente grandiosa tanto en cantidad como en calidad. Sólo en música sacra, más de doscientas cantatas, siete motetes, cuatro misas luteranas y una católica (la Misa en Si menor), dos pasiones y un Magnificat a las que habría que añadir la música profana como los 6 Conciertos de Brandemburgo, las 6 sonatas y partitas para violín solo, las suites para violonchelo, los conciertos para oboe y cuerdas... y las obras para teclado tanto para órgano como para clave (El clave bien temperado, las Variaciones Goldberg) y para piano. Y todavía nos faltarían, la Ofrenda Musical, las Invenciones, las Sinfonías, piezas didácticas, que constituyen uno de los conjuntos más sublimes (si no el más sublime) de la música universal. Sin embargo, también sabemos que se ha perdido mucho de lo que compuso. Numerosas cantatas que nunca se publicaron, tres Pasiones, piezas dedicadas

²⁶ BUKOFZER, Manfred. La música en la época Barroca. Pags 290-302; Alianza Editorial Arte y Música . Madrid

a una celebración concreta (precisamente hoy se ha hecho pública la noticia de que ha aparecido en Japón la partitura de una Cantata Nupcial)²⁷.

1.6.2 Generalidades. La pasión Según San Juan, de donde se extrajo este coral, fue compuesta en Leipzig y su estreno se realizó el viernes santo del 7 de abril de 1724. El texto emplea los capítulos 18 y 19 de su evangelio, completándolo con algunos versículos de San Mateo. La obra coloca al evangelio como permanente hilo conductor. Está dividida en dos partes simétricamente estructurada, que se interpretaban antes y después de la lectura del sermón y su argumento comprende el arresto, la crucifixión y la muerte de Jesucristo.

La obra se desarrolla bajo 4 momentos dramáticos: El narrativo, el lírico, el devoto y el monumental. Los corales representan el nivel devocional, ya que es el momento en que la comunidad participa en la narración de la pasión entonando himnos tradicionales. En este momento la acción se detiene, o sea que la narración de la pasión también se ha detenido momentáneamente y se da paso a un momento de meditación y de oración. Estos coros apropiados a la narración y de naturaleza especulativa, están basadas sobre textos profanos y están tomados, en parte, del "Poema de la Pasión", de Brockeis, poesía célebre en aquel momento, que había inspirado igualmente a Händel. Ignoramos quién fue la persona que arregló estos textos y escribió otras poesías para el resto de la obra²⁸.

Un coral es uno de los himnos de la iglesia Protestante, instaurada por Martín Lutero. Estos corales fueron creados para que los feligreses pudieran intervenir y participar en el culto, mediante el canto colectivo de júbilo y alabanza.

1.6.3. Texto.

*In meines Herzens Grunde,
dein Nam' und Kreuz allein
funkelt all Zeit und Stunde,
drauf kann ich fröhlich sein.*

*Erschein' mir in dem Bilde
zu Trost in meiner Not,
wie du, Herr Christ, so milde,
dich hast geblut' t zu Tod.*

1.6.4. Traducción.

²⁷ ABROMANT, Claude ; DE MONTALEMBERT, Eugene. Teoría de la música, una guía. Cap.42, pag.456. Primera edición. Fondo de cultura económica. México D.F. 2005.

²⁸ En línea: www.temuko.cl/minisitios/webcultura/eventos/coro.htm

En el fondo de mi corazón,
Destellan tu nombre y tu cruz
En todo tiempo y a toda hora,
De todo esto me puedo regocijar.

Aparezca tu imagen
Para consolarme en mi tribulación,
Así como tu, Señor Jesucristo,
Tan humildemente,
Te dejaste desangrar en la cruz.

1.6.5 Rango total de la obra



Figura 25.

1.6.6. Rango por voces.

Musical notation for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part is on a separate staff, all in 4/4 time with a key signature of two flats. The Soprano staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The Tenor staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The Bass staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G1, a quarter note A1, and a quarter note B1. A blue bracket on the left side of the staves indicates the overall range of the piece.

Figura 26.

1.6.7 Melodía. La melodía de los corales tiene tres orígenes:

- cantos extraídos del Gregoriano.
- cantos populares compuestos por alguien que luego se popularizaron
- cantos compuestos especialmente para la ocasión.

La melodía de este coral llamada *Vater will ich dir geben*, en tonalidad de Eb, es muy sencilla y abarca solo 14 compases; como en la práctica Luterana la melodía principal es colocada sobre la soprano, luego eran creadas las otras voces. El movimiento melódico empieza con notas del acorde de Eb. El tratamiento del bajo respeta la tradición barroca del bajo Alberti o bajo quebrado²⁹, donde es este el complemento del contrapunto lineal de Bach.

El clímax de cada línea melódica, en el tejido contrapuntístico, es independiente y se realiza de modo sucesivo y no simultáneo.



Figura 27.

²⁹ Fue llamado así debido a Domenico Alberti, quien lo usó extensivamente, sin bien no fue el primero que lo hizo. El bajo de Alberti es un tipo de acompañamiento con un acorde quebrado o arpegiado, donde las notas del acorde son presentados en el orden grave-agudo-medio-agudo. Luego se repite el mismo patrón.

La misma melodía podía ser utilizada para diversos textos, así como el mismo texto podía ser utilizado para diferentes melodías; así que, una misma melodía podía ser armonizada de diferentes formas, dependiendo también del momento y la circunstancia en la que iba a ser utilizada. Bach ha armonizado esta melodía de diferentes maneras, ya que la ha utilizado en otras obras.

1.6.8 Ritmo. El ritmo, sobre valores de negras y algunas blancas, es básicamente isorrítmico, es decir, una sílaba por cada nota. La brevedad de los valores perseguía un propósito: la mejor audición y comprensión del texto. Ocho pulsos de negra representan la extensión de cada versículo, siendo la negra la unidad de tiempo del coral.

1.6.9 Armonía. Aunque el concepto de armonía ya se utilizaba y contemporáneos como Rameau, ya habían escrito tratados sobre el tema, es incorrecto hablar de un concepto armónico total en las obras de Bach. En esta pequeña obra podemos notar el perfecto equilibrio entre polifonía y el concepto naciente de armonía; aunque internamente la coral está llena de rica armonía, no podemos desconocer el concepto de melodía lineal

La característica especial de los corales es su mecanismo cadencial, cada versículo está separado del otro por un calderón donde reposa una cadencia o semicadencia³⁰.

1.6.10 Para la interpretación. Para poder darle una correcta o acertada interpretación a este coral, se debe tener en cuenta dos aspectos: es importante saber el argumento de la obra, esto nos ayudará a darle un real sentido sin desviarla ni desprenderla del contexto general; es importante también saber en que momento de toda la obra está ubicada esta pieza musical, ya que pertenece a una obra mayor.

El sonido vocal de la obra debe ser acorde al carácter devocional de la misma. Igualmente por tratarse de un canto colectivo de júbilo y alabanza, se debe buscar un color compacto, homogéneo, donde todas las voces tengan el mismo peso sonoro y ninguna sobresalga más que otra. Esto, respetando el concepto de contrapunto, donde cada línea melódica tiene su importancia individual como sumatoria de la obra total.

La dinámica implícita utilizada, está directamente relacionada con la intención del texto. La obra comienza *p* y versículo a versículo se mantiene en un crescendo constante hasta llegar a los versículos 5 y 6 donde encontramos un *f*; de aquí en adelante la obra pide un *decrescendo* que culmina en un *mp* en el calderón final. Estas dinámicas también tienen mucha relación con el registro en el que se mueven las voces y la altura de cada sonido.

³⁰ BUKOFZER, Manfred. La música en la época Barroca. Pag.302; Alianza Editorial Arte y Música . Madrid

Ya que este coral está organizado formalmente por 8 versículos, el fraseo depende de esta condición, versículos que están unidos por calderones que se convierten en puntos de reposo y refrenda el carácter de meditación y de oración que nos exige la obra.

Es el ligado la articulación determinante en esta obra, que traduce y respeta como lo dijimos en la frase anterior, el carácter devocional y de oración. Esta articulación permite una sensación de continuidad, no solo de la melodía, sino también del texto, ya que se busca mantener una constante atención sobre este, sin perder el hilo de la narración. Con este ligado se va llevando cada versículo a su respectivo calderón.

El tempo elegido para este coral, depende de dos factores: la intención e interpretación del texto y la capacidad respiratoria de los coristas. Debemos conseguir que el coro logre mantener una sola respiración de calderón a calderón y llegar tranquilamente a cada uno de ellos, logrando en todo momento que se conserve la intencionalidad del texto como principal objetivo de la interpretación de cada frase.

Con respecto a la pronunciación del texto, ya que este es en Alemán, se realizó una clara explicación de la fonética, haciendo énfasis en la diferenciación con la pronunciación del español. Se realizaron ejercicios con voz hablada y cantada, con el fin de familiarizarlos con un idioma poco o nada utilizado por la mayoría. De igual manera, realizamos la traducción literal y general para poder cantar de una forma consciente cada uno de los versículos de la obra.

1.6.11 Problemas técnicos. - Registro y colocación: Las notas más agudas y las mas graves, necesitaron ejercicios para abordarlas con mayor precisión, es decir, mejor afinadas, y desde luego mejor colocadas, donde se logre mayor relajación en la notas agudas y mejor colocación y plenitud en las notas graves. Con estos ejercicios conseguiremos también un color más uniforme en toda la extensión de la obra.

Podemos llevar este ejercicio por semitonos hasta un Lab, como nota máxima, tanto para sopranos, como para tenores, que necesitan alcanzar un Sol2.



Figura 28.

1.7 JESU, JOY'S THE MEN DESIRINGS (de la cantata 147)

De la Cantata 147: Herz und Mund Und Tat Und Leben.

(El corazón, la palabra, los actos y la vida).

COMPOSITOR: Joan Sebastián Bach.

NÚMERO DE VOCES: 4 voces: SATB.

GENERO: Coral

LENGUA: Alemán.

INSTRUMENTACIÓN: Órgano o piano.

1.7.1 Texto.

*Wohl mir, dass ich Jesum habe
O, wie feste halt´ich ihn,
Dass er mir mein Herze labe,
Krank und traurig bin.*

*Jesum hab´ich der mich liebet,
Und sich mir zu eigen giebet,
Ach drum lass´ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.*

1.7.2 Traducción.

Feliz soy, pues tengo a Jesús,
Oh, con que fuerza me aferro a Él
Para que consuele mi corazón
Cuando estoy débil y triste.

Tengo a Jesús, que me ama
Y se me entrega como algo mío;
Ah, así, no quiero abandonar a Jesús
Aunque se rompa mi corazón.

1.7.3 Generalidades. La cantata sacra nace para darle inicio al Barroco tardío y se constituyó como la forma representativa dentro de la música vocal. A medida que el motete iba perdiendo terreno como forma independiente y se hacia parte secundaria en otras obras (así como en la cantata), era inminente el origen de una nueva forma musical que fundía dos tradiciones del Barroco medio: la del *concertato dramático* y la del *concertato coral*.

A pesar que el *concertato* se basaba en textos sagrados, la cantata reformista usaba estos textos de forma menos estricta, dentro de un contorno poético y de gran libertad. Bach, amplía las formas tradicionales de la cantata, bajo las innovaciones formales de la ópera y la cantata Italiana³¹.

La Cantata 147, fue compuesta en 1716 en Weimar, para la celebración del cuarto domingo de Adviento. Su versión original tuvo que ser modificada por el mismo compositor, ya que tras dejar Weimar y ubicarse desde 1723 en Leipzig, se encontró con la sorpresa, que la iglesia prohibía la ejecución de cantatas los últimos tres domingos de Adviento. Bajo esta circunstancia, Bach arregló un nuevo libreto, conservando parte del original, más acorde con la ocasión y las circunstancias. Para esta última versión. Bach añadió tres recitativos (escritos posiblemente por él mismo) y el coral del siglo XVII universalmente conocido en el mundo de habla inglesa como *Jesu, Joy of Man's Desiring*, que se escucha al final de cada parte. Fue entonces estrenada el 2 de febrero de 1723 para conmemorar la fiesta de la visitación de la Virgen Maria. Pasaron 5 años para que esta tuviera su forma definitiva. El texto completo de la primera versión pertenece a 5 estrofas de un poema de Salomo Franck³². Esta cantata se divide en dos partes iguales, las cuales se interpretan antes y después del sermón. Por la época en la que fue escrita esta cantata, está impregnada de subjetividad y misticismo, ya que el compositor, durante su estancia en Weimar, desató su imaginación hacia la creación de nuevos sonidos, manchando su música de un buen toque de inquietud personal y una devoción propia de sus creencias, que además son rasgos de la influencia de la música profana y los músicos pietistas. El texto del coral *Jesu, joy of the man's desirings*, que da final a la primera parte de la cantata³³, es un verso del himno de Martin Jahn "*Jesu meiner seelen wonne*" (1661), usando una melodía de Johann Schop.

1.7.4 Rango total de la obra.

³¹ BUKOFZER, Manfred. La música en la época Barroca. Alianza editorial Arte y música. Pgs 287, 288, 299. Madrid.

³² Salomo Franck fue miembro de la llamada "Fruitbearing Society" y autor de una serie de poemas, algunas canciones de las cuales muchas han sido olvidadas. Por otro lado sus himnos, son los mejores de su época. They are churchly and pervaded by a spirit of deep piety and are characterized by their beautiful forms of expression. Of his 330 hymns a large number are still in use in Germany and in other lands. They are published in his *Geistliche Poesie*, Weimar, 1685, and in his *Geist- und Weltliche Poesie*.

³³ En línea: <http://www.ddnet.es/noproblema/tertulialucero.html>



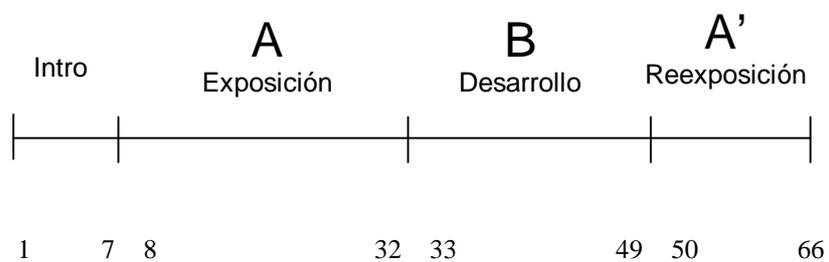
Figura 29.

1.7.5 Rango por voces.

The image shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Each part is on a separate staff. The Soprano staff has a quarter note on G4, a quarter rest, and a quarter note on G4. The Alto staff has a quarter note on E4, a quarter rest, and a quarter note on E4. The Tenor staff has a quarter note on C4, a quarter rest, and a quarter note on C4. The Bass staff has a quarter note on G2, a quarter rest, and a quarter note on G2. A blue bracket on the left side groups all four staves together.

Figura 30.

1.7.6 Macroestructura.



1.7.7 Estructura media. - El tema A (compases 8-23), que está precedido por una pequeña introducción instrumental, representa la exposición de la forma; esta presenta una repetición exacta, donde un pequeño puente musical ha de conectarlas.

- El tema B o desarrollo (compases 40-50), se caracteriza por una modulación al ii grado (Am), antecedido y conectado a la reexposición por un puente instrumental.

- La reexposición, presenta nuevamente a A en su forma original, con algunas variantes rítmicas.

Así como inicia la obra, la coda se muestra como una sección instrumental.

1.7.8 Microestructura.

1.7.8.1 Textura. El tratamiento de las voces es básicamente homofónico y es contrastante con el tejido polifónico del acompañamiento instrumental.

1.7.8.2 Contorno melódico. El movimiento por grados conjuntos de las voces, aporta un suave movimiento melódico, con pocos saltos; encontramos movimientos directos entre sopranos, contraltos y tenores y movimiento contrario entre soprano y bajo, lo que da como resultado una importante estabilidad melódica entre el movimiento melódico suave y el mayor movimiento del bajo y del acompañamiento.

El clímax de la obra lo encontramos en el tema B, producto de la modulación y la tesitura media alta de las voces.

1.7.8.3 Armonía. La armonía básica y sencilla, es generada básicamente por el bajo planteado, el cual tras cada compás la va variando. La progresión armónica más utilizada es: I-VI-iv-V-I.

1.7.9 Para la interpretación. Ya que estas cantatas reformistas, se constituían como la nueva forma vocal, influenciada por la ópera y la cantata italiana, debe verse reflejadas las cualidades sonoras tanto de la época como de la forma; buscaremos un sonido compacto, pleno y homogéneo, procurando mantener un color uniforme, delicado y claro, que además refleje la intención y el carácter de la obra. Como estos corales representan la homofonía del contrapunto de Bach, cada una de las voces en el tejido contrapuntístico tiene gran importancia, cada voz debe mezclarse perfectamente con las otras, para que resulte una verdadero tejido homofónico³⁴.

³⁴ BUKOFZER, Manfred. La música en la época Barroca. Pgs.282, 283. Alianza editorial Arte y música. Madrid.

De acuerdo con la capacidad sonora del coro, acorde con las dinámicas explícitas en la obra, hemos decidido darle una mayor sonoridad a esta; es decir, que las dinámicas de *piano*, la llevaremos a un *mp*, dinámica que tomaremos de base para el resto de la interpretación. Cada frase presenta reguladores de *crescendos* y *decrescendos*³⁵ que le dan sentido y movimiento a estas, así que, fuimos conduciendo esta sonoridad con mucha claridad, notando que son consecuencia también del dibujo melódico, en pro de una mejor calidad en la interpretación.

El fraseo está supeditado a la duración de cada frase. Como algunos coristas no tienen capacidad respiratoria para soportar este fraseo, dividiremos la frase de 4 compases, tomando una respiración sorpresa cada dos compases para no romper la conducción melódica y el sentido del texto. Aquellos coristas que soportan todo el fraseo, ayudarán a mezclar perfectamente esta conducción.

El ligado es la articulación ideal para este tipo de corales, con esto, respetamos la conducción melódica y la continuidad del texto que es de suma importancia. Cada frase es ligada de principio a fin, respetando las dinámicas, logrando un principio de nacimiento, desarrollo y relajación de cada una de ellas.

Quisimos respetar el tempo explícito de la obra, ya que no interfería con la conducción de la obra ni la calidad vocal del coro. Este andante nos permitió desarrollar la obra e interpretarla con gran tranquilidad respiratoria, vocal y de dicción. La indicación inicial de tempo, moderato, más que la velocidad con la que se debe tocar la música Barroca, nos quiere indicar el carácter con el que se debe interpretar esta, así que consecuente con esta indicación, se tomaron determinaciones de carácter, mencionado en párrafos anteriores³⁶.

1.7.10 Problemas técnicos y soluciones. - Los agrupamientos: Antes de abordar la obra realizamos ejercicios para ir familiarizando con los patrones rítmicos principales de la obra. Al iniciar el montaje, notamos que en realidad presentaba dificultad para las sopranos cantar este tipo de ritmos poco utilizados por ellas; de esta manera se continuaron haciendo los ejercicios antes de iniciar con la obra.

- El ritmo del compás 59 en las sopranos.



Figura 31.

³⁵ A pesar de estas indicaciones, hay que tener en cuenta que estas dinámicas aún no estaban determinadas en el periodo Barroco.

³⁶ GARRETSON, Robert L Choral Music; History, style and performance practice. Cap. 2, pag. 60. Prentice Hall. United States of America. 1993.

Para resolver este inconveniente, decidimos separar los ritmos involucrados en el compás. Trabajamos ambos agrupamientos por separados hasta cantarlo correctamente; esto lo hicimos en un principio con voz hablada. Luego, con pulso de negra, cantábamos alternadamente cada ritmo. Al tener ya consciente la diferencia entre los dos ritmos, los unimos lentamente hasta conseguir cantar correctamente todo el compás. Por último, se realiza el ejercicio con la melodía.

1.8 PLEGARIA.

COMPOSITOR: Carlos Viecco. Letra: Bernardo Palacio

Arreglo coral: G. Yepes

NUMERO DE VOCES: 4 Voces: SATB

GENERO: Pasillo

LENGUA: Español

INSTRUMENTACION: A capella.

1.8.1 Biografía del autor. Carlos Viecco, hijo de Camilo Viecco y Teresa Ortiz, nació en Medellín el 14 de marzo de 1904. Con el pasillo “*echen pal’ morro*”, dio a conocer en 1925 y desde entonces se le conocen unas 2500 composiciones, todas sobre aires Colombianos. Entre ellas sobresalen más de 300 canciones bambucos.

Pianista, contrabajista y compositor, estudió en una escuela que dirigió Doña Merenciana Misas, luego en la escuela Modela para seguir algunos años de bachillerato en el Liceo de la Universidad de Antioquia. Cuando cursaba el cuarto año de escuela empezó a recibir clases del maestro Arriola. Con este siguió estudios de piano, solfeo, armonía y composición durante tres años. Después continuó estudiando por su propia cuenta. El contrabajo lo aprendió a tocar con el maestro Eusebio Ochoa. Se vio fuertemente influenciado por las propuestas musicales de creadores como Pedro Morales Pino (por el trabajo realizado con la Lira Colombiana) y Eusebio Ochoa (con su Lira Antioqueña) y los conocimientos adquiridos en las clases que recibió del profesor vasco Jesús Arriola. Tuvo fuerte relación con los poetas de esa primera mitad de siglo, de donde surgieron una gran cantidad de canciones que se dieron a conocer en todo el continente americano, algunas de ellas contaron con grabaciones en diferentes países como Estados Unidos (la gran mayoría) y Argentina³⁷.

Si bien es cierto que su producción musical se centró en canciones, en 1946 compuso la zarzuela “Romance Esclavo”, con guión de Arturo Sanín Restrepo. Compuso profusamente para intérpretes nacionales y foráneos: Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Agustín Magaldi y varios valores más del continente. Con

³⁷ En línea: www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/viecco/indice.htm

León Zafir, Tartarían Moreira, Bernardo Jaramillo Arango, Enrique Álvarez Henao, Francisco Rodríguez Moya firmó sus canciones, al igual que con Bernardo Palacio Mejía y Roberto Muñoz Londoño, entre otros. La docencia en música y composición, el canto y el solfeo, marcaron su vida, que dedicó por igual a la difusión de este arte en las más destacadas academias musicales de Medellín. Se casó con la señora Raquel Montoya, y varios de sus hijos y descendientes heredaron su pasión por la música, entre ellos, Ester, organista; Julián, Violinista; Fabio, guitarrista; Cecilia, Cantante; Alvaro, piano, guitarra y acordeón; Lía, Tiple; María Eugenia, Flauta dulce, pianista, corista; Gloria, guitarra y cantante; Jaime Fernando, guitarra.

Ha sido el más fecundo de los compositores Colombianos y ha ganado numerosos concursos tanto nacionales como internacionales³⁸.

1.8.2 El pasillo. Se dice que las raíces del Pasillo son puramente Europeos, ritmo que se desarrollo a partir del vals durante el proceso de colonización, que conjuntamente con otros ritmos como las Danzas, Contradanzas, Cuadrillas y Valses, se convertirían en la música características de la vida republicana. Durante su evolución recibió varios nombres, que obedecieron al proceso de mestización; los nacidos en Europa lo llamaron vals Strauss, luego se llamaría vals Criollo, mas tarde recibió diferentes nombres como vals redondo, vals colombiano, vals de la tierra y capuchinada. No se sabe con exactitud como este aire tomó el nombre de pasillo, pero lo cierto es que luego de tomar una personalidad propia, se convirtió en el ritmo y baile de más dispersión en Colombia, ya que tenía la virtud de recorrer todas las esferas sociales, desde las clases altas, donde se inició, hasta llegar a las clases populares; a diferencia de las otras danzas criollas como el Bambuco, el Torbellino y la guabina, que se consideraban de mal gusto por la influencia negra e indígena, el Pasillo se convirtió en el aire más puro y refinado tocado y bailado en bellos salones³⁹.

1.8.3 Texto.

Olvidarla señor es lo que quiero,
Pero en mi corazón atormentado,
Su recuerdo bendito se ha clavado,
Como un puñal de florentino acero.

Yo se que de su amor ya nada espero
Y que por mi tormento desgarrado
Bajo la negra cruz que me ha dejado,

³⁸ ZAPATA, Heriberto. Compositores Colombianos. Cospel. Pag. 65. Medellín. Dic. 1962.

³⁹ LONDOÑO, Alberto. Danzas Colombianas. Editorial Universidad de Antioquia. Tercera edición. Pgs. 35-40. Medellín. 1992.

JARAMILLO, Lucia; TRUJILLO, Monica. Trece danzas tradicionales de Colombia, sus trajes y su música. Fondo Filantrópico; Fondo Cultural Cafetero. Pgs. 35-39. Santa Fe de Bogotá. 1991

De adorarla señor al fin me muero.

1.8.4 Rango total de la obra.



Figura 32.

1.8.5 Rango por voces.

Musical notation for Figure 33. It consists of four staves, each representing a different voice part. From top to bottom, they are labeled: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The Soprano staff has a note on the second line (D4). The Alto staff has a note on the second space (F4). The Tenor staff has a note on the second space (F3). The Bass staff has a note on the second space (F3). A large blue bracket on the left side of all four staves indicates the total range from F3 to D4.

Figura 33.

1.8.6 Estructura.

1.8.6.1 Primera sección (compases 1 al 16). Está trabajada homofónicamente entre soprano, contralto y tenor; el bajo, se está movimiento constantemente con un ritmo diferente. Se presentan ciertos puntos de total homofonía (compases 11-12 y 16) y puntos de polifonía imitativa (compases 13-15).

1.8.6.1.1 Melodía. La melodía principal en esta sección esta colocada sobre la voz soprano; el movimiento en escala, tanto ascendente como descendente,

la utilización de la sensible y las notas repetidas, son característicos en esta sección.

1.8.6.1.2 Ritmo. Las corcheas y la negra con puntillo, son las notas más frecuentes: Existe un importante contraste entre el movimiento rítmico de la soprano, la contralto y el tenor con el bajo, donde generalmente donde en las voces superiores hay sonidos largos, el bajo presenta sonidos cortos y viceversa.

1.8.6.1.3 Armonía. La constante utilización de la sensible, siempre está acercando la melodía a la tonalidad de la obra. Utiliza las siguientes progresiones armónicas: I-V-I, I-iv-I, I-VI-I.

1.8.6.2 Segunda sección (compases 17-32). Existe una mayor utilización de polifonía, donde se crea una especie de juego rítmico por dúos (SyA-TyB). Podemos encontrar puntos de homofonía sobre todo, en culminación de frases (ej: compases 20, 24, 28, 32).

1.8.6.2.1 Melodía. Ahora parte de la melodía principal cae sobre el tenor; los primeros 8 compases le pertenecen a esta voz. La melodía principal adquiere mayor movimiento con la utilización de terceras mayores. El bajo también se mueve más ágilmente con la utilización de más saltos, sobre todo de cuartas justas. En contraste con el anterior movimiento, las sopranos y las contraltos, se mantienen más estáticas, con notas más largas. Del compás 26 y hasta el final, la melodía es tomada nuevamente por la voz soprano. El movimiento vuelve a las escalas y a grados conjunto.

1.8.6.2.2 Ritmo. Se conservan las figuras rítmicas principales de la primera sección. Por la utilización de notas más cortas en la melodía Principal, también aparecen sonidos más largos.

1.8.6.2.3 Armonía. Como en casi todos los pasillos, se presenta una modulación a la relativa mayor (F mayor). Hacia el final del compás 21, la aparición de la sensible de Dm, va modulando la armonía hacia su tonalidad original.

Utiliza las siguientes progresiones armónicas: I-VII-iii, I-V-I, VI- I, iv-I-V-V.

1.8.7 Para la interpretación. El fraseo de la obra, está determinado por las frases del texto, frases que están separadas por silencios. Estos silencios deben servir como puntos respiratorios y conectivos entre las frases.

En la segunda sección, donde encontramos menos silencios, debemos mantener el colchón armónico con una sensación de total continuidad utilizando la respiración alternada para que la melodía pueda moverse tranquilamente sobre este; tomaremos una respiración sorpresa solo cada 4 compases.

Ya que el Pasillo se convirtió en el aire más puro y refinado, tocado y bailado en bellos salones, la sonoridad y el carácter deben ser consecuentes con esta característica, teniendo en cuenta también la importancia del contenido textual, que nos expone una atmósfera de desconsuelo por un mal amor; entonces se mezclan diversas emociones como el amor, el dolor, el sufrimiento, sentimientos que deben transformarse en una expresión musical, donde estos se logren mezclar, sin perturbar las características antes mencionadas.

Hemos tomado las siguientes determinaciones de dinámicas, tratando de cualificar todas las atmósferas de la obra, convirtiéndolas en una única idea sonora e interpretativa.

Iniciaremos con un *mp*, en un *crescendo* y *decrescendo*, que terminará en el mismo *mp*, que nos permitirá crecer y desarrollar la frase a partir del compás 5; llegaremos a un *f* en el compás 7 y 8, donde encontraremos el clímax de esta sección consecuencia del registro de las voces y la interpretación del texto. A partir del compás 9, iremos en un continuo *decrescendo* hasta culminar esta sección.

En los 8 primeros compases de la segunda sección, donde el tenor toma parte de la melodía, mantendremos el colchón armónico en un *mp*, dejando que la melodía se mueva y desarrolle libremente. A partir del compás 9, donde la soprano retoma la melodía, iniciaremos en un *mp*, que desarrollaremos hasta un *f* en el compás 29, permitiendo que de allí la frase tenga una relajación y culminación natural.

Todas las frases deben estar ligadas de principio a fin, sin otra interrupción que la respiración sorpresa antes de cada silencio.

1.8.8 Problemas técnicos y soluciones. - Ritmo y cadencia del pasillo:

Aunque la melodía de este pasillo es sencilla, es difícil poder sentir la cadencia propia de este tipo de ritmo Colombiano. Es importante familiarizar a los coristas con este tipo de música, que sin duda alguna, se debe cantar muy diferente a la música erudita, ya que tiene su propia personalidad y razón de ser. En este caso, lo más importante, es que los coristas escuchen música Colombiana, para poder despertar las sensaciones rítmicas propias de esta música.

Como recurso primordial, antes de empezar a abordar la obra, es importante que los coristas escuchen toda la canción; en este caso, con acompañamiento de guitarra, por parte de todo el coro, se cantó varias veces todo el pasillo, hasta que estuviera medianamente aprendido; con este ejercicio se simplificó el montaje, ya que los coristas tenían una noción más amplia y general de cómo debía sonar.

- **Los silencios:** Los silencios característicos de la música Colombiana, deben abordarse de manera distinta a otro tipo de música. Estos silencios, que resulta mejor llamarlos conectores, son parte fundamental en la interpretación, ya que unen, con sensación de continuidad, las frases musicales.

Los silencios de corchea, los hemos trabajado como el pequeño momento de respiración para abordar y conectar las frases; así, que en un principio, exageramos esta respiración, como mecanismo de adaptación de estos momentos de continuidad, dentro de la interpretación, para no convertirlos en puntos de interrupción de las partes de la música.

1.9 HYMN TO THE TRINITY.

COMPOSITOR: Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

NUMERO DE VOCES: 4 Voces: SATB

GENERO: Himno

LENGUA: Inglés

INSTRUMENTACION: A capella.

1.9.1 Biografía del autor. Tchaikovski empezó a estudiar música desde pequeño. A los cuatro años participaba en las clases de piano que recibía su hermano mayor y, a los siete, empezó a tomar lecciones, primero de un maestro local y más tarde de un profesor de Moscú, ciudad a la que se mudó la familia en el año 1848. En 1850, la familia decidió que el joven Piotr estudiara abogacía y lo inscribieron en la Escuela de Jurisprudencia de San Petersburgo, en donde permaneció hasta graduarse de abogado. Paralelo a sus estudios de derecho, continuó sus estudios de piano. A los 19 años Piotr Ilich se convirtió en funcionario del Ministerio de Justicia. El empleo le permitió tener cierta independencia económica. Por esa época frecuentaba lugares frívolos y teatros, no siempre de buena fama, pero también a óperas y ballets.

Tenía 21 años cuando empezó a estudiar música seriamente en el conservatorio de San Petersburgo, en el cual Antón Rubinstein era su director. Ahí estudió composición, armonía y contrapunto. Sus nuevos estudios lo absorbieron tanto que pronto fue incompatible con su trabajo en el Ministerio. Decidió renunciar a su empleo y dedicarse por entero a la música. Para tener ingresos económicos, tuvo entonces que dedicarse a dar clases de piano y solfeo. Graduado en 1866, se convierte en Profesor de Teoría de la Música en Moscú y un año después, 1867, conoce a Hector Berlioz cuando éste se encontraba realizando una serie de conciertos en Moscú. Alrededor de 1870 comienza a asimilar elementos folclóricos rusos que alcanzan su punto álgido con la ópera Kuznets Vakula.

En 1876 Tchaikovski conoció a Nadiezhda von Mekk, una viuda adinerada que, entusiasmada con la música del compositor, le adjudicó una paga anual que le permitía dedicar todo su tiempo a la composición. Sin embargo 14 años después, creyendo estar arruinada se vio obligada a suspender esta cantidad. A pesar de que sus ingresos eran suficientes, nunca la perdonó por este acto que él consideró injustificado. Este periodo de relación con madame von Mekk fue de gran fecundidad

Compuso sinfonías más o menos al estilo clásico, con desarrollos ortodoxos, aunque los analistas que utilizan como criterio la forma sinfónica al estilo de Mozart y Beethoven, han venido señalando defectos en estas desde el momento mismo en que fueron compuestas. Pero la aplicación rigurosa de los criterios formales, hacen que incluso sus primeros trabajos poseen una gran personalidad y ejercen tanta seducción melódica que parecen conservar una frescura que perdurará en el tiempo.

Utilizaba abundante las canciones populares y su música era innegablemente rusa. Sus obras más conocidas se caracterizan por tener pasajes muy melódicos con movimientos que sugieren una profunda melancolía que se combinan con otros extraídos de la música popular. Tchaikovski dominaba la orquestación; en particular, sus partituras de ballet contienen efectos sorprendentes de colorido orquestal. Sus trabajos sinfónicos, con un gran contenido melódico, también tienen un fuerte (y a menudo no apreciado) desarrollo temático abstracto. En sus mejores óperas, como Eugenio Oneguín y La dama de picas, utilizó pasajes melódicos altamente sugestivos para describir de forma concisa una situación dramática con un efecto intenso. Sus ballets, entre los que destacan El lago de los cisnes y La bella durmiente, todavía no han sido superados en su intensidad melódica y en su brillo instrumental⁴⁰.

1.9.2 Texto.

*Blessed angels spirits
Offer praise undying,
Ever crying, holy lord god of Sabaoth.
Saints and Martyrs praise thy name,
Trinity life giving,
Earth borne sorrow leaving before thy throne,
Ever crying holy Lord of Sabaoth.*

*Father omnipotent, mighty in glory,
Christ thy Son, our Savior who died that we might live.
Holy Spirit, Mystic Dove, dwelling with Us ever more.
We praise thee, We praise thee, Blessed Trinity.*

⁴⁰ EN LÍNEA: www.karadar.com/Diccionario/tchaikovsky.html

With the angels sacrd e hymn, all thy might proclaiming.

With the mystc cherubim in song of praise we join.

Holy, Holy, join we all in song of praise,

In song of praise for ever;

Hallelujah, Lord God of Sabaoth.

1.9.3 Traducción.

Benditos los espíritus de los Ángeles,

Ofrezcan alabanzas eternas.

Siempre clamando, bendito Señor Dios de los Ejércitos.

Santos y Mártires alaben su nombre,

La Trinidad de la vida

Ofrezca a la tierra la carga del dolor que dejó su Trono.

Padre Omnipotente y poderoso en Gloria,

Cristo su hijo, nuestro salvador quien murió para darnos la vida.

Espíritu Santo, Paloma(Espíritu) Místico, permanece por siempre con nosotros.

Te rogamos, te rogamos Trinidad Bendita.

Proclamamos tu nombre con los himnos sagrados de los Ángeles.

Con el Querubín Místico en cantos de alabanza y júbilo,

Bendito, Bendito, todos unidos en un canto de alabanza,

En un canto de eterna alabanza,

Aleluya Señor Dios de los Ejércitos.

1.9.4 Generalidades.

La Trinidad es el término empleado para significar la doctrina central de la religión Cristiana: la verdad que en la unidad del Altísimo, hay Tres Personas, el Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo, estas Tres Personas siendo verdaderamente distintas una de la otra.

1.9.5 Rango total de la obra.



Figura 34.

1.9.6 Rango por voces.

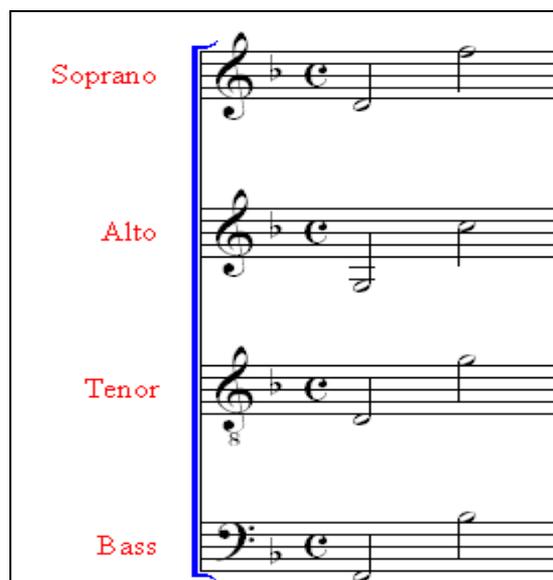


Figura 35.

1.9.7. Estructura. Esta obra está estructurada como cualquier otro himno; presenta coro y estrofas. Este además termina con una pequeña coda, que es el aporte del compositor a la forma.

1.9.7.1 Melodía. Por su gran textura homofónica las 4 melodías son importantes, lo podemos comprobar si las cantamos individualmente, cada una de ellas es una hermosa melodía. – **Contorno:** El contorno de las melodías es suave por el movimiento en grados conjuntos.

VOZ	INTERVALOS UTILIZADOS	MAS	COMPASES
-----	-----------------------	-----	----------

SOPRANO	quinta descendente cuarta descendente	3-4, en el final de la primera frase, primera sección. 14-15, lo utiliza para llegar a la cadencia de la segunda sección de la obra
CONTRALTO	Tercera descendente Cuarta descendente	7, 23, lo utiliza para finalizar cada sección 14-15, para llegar a cadencia de la segunda sección de la obra.
TENOR	Quinta descendente Sexta descendente cuarta ascendente	13-14 6 12, 29, 44
BAJO	Quinta descendente Sexta descendente	7-8, lo utiliza para finalizar los coros de este himno (primera Sección). 12, 28

En general las cuatro melodías presentan un movimiento ondulante: cada compás o compás y medio ascienden y en su nota mas aguda descienden, las melodías permanecen quietas al final de cada sección.

1.9.7.2 Armonía. - Estructura armónica: El lenguaje armónico se mueve sobre la tónica, la mediente, la subdominante, la dominante y el sexto grado.

- Ritmo Armónico: El ritmo armónico está determinado por las frases del texto. La obra presenta cambio de armonía cada 4 compases.

1.9.7.3 Lenguaje contrapuntístico. En las estrofas encontramos mayor homofonía homofonía (compases 1-8). El coro se compone de dos temas expuesto por la soprano (compases 9 y 11) que es imitado por el tenor, el resto de esta sección es homofónica. Hacia el compás 64 hasta el compás 70 encontramos una textura polifónica imitativa, el antecedente de esta sección es expuesta por la contralto.

1.9.7.4 Ritmo. Métrica 4/4 durante toda la obra.

Figuras rítmicas principales: η - θ - ε

Podemos decir que la obra está determinada rítmicamente por el valor de negra. Para romper con este movimiento el compositor utiliza corcheas en puntos específicos para dar mayor movimiento a las melodías. Estas corcheas ayudan también a disolver por breves momentos la total homofonía.

1.9.8 PARA LA INTERPRETACIÓN

Es importante reconocer que como un himno, en toda su forma, estructura y sentido, este debe poseer toda la plenitud y la atmósfera de una obra musical que en un sentido particular pretende la alabanza y exaltación de Dios, en este caso adorar la unidad de un solo Dios mediante la Santísima Trinidad. Partiendo de un color vocal muy relacionado con la época y con el carácter del compositor, el sonido color debe ir a pro de la homogeneidad, donde todas las voces son importantes buscando que el coro como comunidad (hablando en sentido de un grupo de alabanza) exalten por igual al Todopoderoso.

Las dinámicas, explícitas en la obra, reflejan y se relacionan directamente con los tres estados o personas a las cuales se está adorando. El disiente texto, también da clara muestra del manejo de las macro y microdinámicas, buscando aportar mayor sentido y claridad al contexto general de la obra. El *p* y *mp*, son clara muestra de la tranquilidad y regocijo con la que se debe interpretar la obra, y son estos los que dan la pauta para abordar los pasajes en *f* que están relacionados también con la amplitud del rango de las voces. El hallelujah, donde encontramos la mayor fuerza dinámica, debe reflejar toda la alegría, ímpetu y adoración, por exaltar por medio de la música al Dios de los ejércitos.

Como se muestra al inicio de la obra, las frases deben estar ligadas por lo menos cada dos compases con sensación de continuidad cada cuatro, que son los compases que representan cada frase gramatical.

El tempo indicado es una clara muestra del sentido alegre y de exaltación con el que se debe abordar la obra

2. GLOSARIO

CANTATA: Forma vocal compuesta, prominentemente, en el periodo Barroco, que consiste en varios movimientos, tales como arias, recitativos, duetos y coros, con base en un argumento y un texto continuo, lírico o dramático, no concebida para ser representada. Gracias a J. S. Bach, la cantata eclesiástica, es decir, con tema devocional, es la mas conocida.

CONCERTATO: Termino empleado una que otra vez en los comienzos del siglo XVII, en relación con diversas manifestaciones del entonces principio novedoso de “contraste” o “rivalidad” entre grupos de instrumentos o entre instrumentos y voces.

En obras vocales del siglo XVII, concertado coral significa un grupo pequeño de cantantes contra el coro completo, ripieno o la capella.

MANO GUIDONIANA: Dibujo de la mano humana con las notas desde el sol hasta el Mi” en diversos lugares, empleado en la Edad media y el Renacimiento como ayuda para memorizar la escala y las silabas del solfeo. Esta mano, creada por Guido d’Arezzo (aprox. 995-1050), no se encuentra en sus obras, ni es el sistema completo de solfeo.

MADRIGAL: composición de tres a seis voces sobre un texto secular, a menudo en italiano. Tuvo su máximo auge en el renacimiento y primer barroco. Musicalmente reconoce orígenes en la frottola, con influencias de otras formas musicales como el motete y la chanson francesa de la música renacentista. Generalmente el nombre se asocia al Madrigal de fines del siglo XIII y principios del siglo XIV en Italia, compuestos en su mayoría para voces a capella , y en algunos casos con instrumentos doblando las partes vocales. El madrigal fue la forma musical secular más importante de su tiempo. Floreció especialmente en la segunda mitad del Siglo XVI, perdiendo su importancia alrededor de la tercera década del Siglo XVII, cuando se desvanece a través del crecimiento de nuevas formas seculares como la ópera, y se mezcla con la cantata y el diálogo.

MOTETE: (del francés *motet*, y éste de *mot*: 'palabra, mote') es una composición musical nacida en el siglo XIII para cantar en las iglesias, de texto comúnmente bíblico. Hasta el siglo XVIII seguía siendo una de las formas musicales más importantes de la música polifónica.

En el siglo XV y siglo XVI se expande como pieza vocal polifónica sin acompañamiento instrumental (a capella), con carácter dramático e imitativo

ISORRITMIA: Consiste en la repetición regular de una célula rítmica. Si bien esta definición permite clasificar la repetición de las células básicas de los modos rítmicos como isorritmicos, el término designa además una técnica en auge solo a lo largo del siglo XIII. La isorritmia tiene entonces tanto una

dimensión rítmica como una melódica y puede intervenir en todas las voces de una composición. Las células repetidas son en ocasiones tan largas que fácilmente pueden abarcar hasta 7 compases al transcribirse a notación moderna.

3. RESUMEN

A finales de septiembre del 2005, fui invitado a la coral voces unidas por su director, que es un estudiante de IV semestre de dirección de la UNAB, para que realizara una especie de asesoría en cuanto a técnica vocal. Esta coral que reúne a personas de diferentes iglesias cristianas de la ciudad, decide formarse en un principio como una necesidad de trabajar con arte y poder mostrar esta labor que está encaminada hacia el montaje de canciones e himnos de su iglesia. Al pasar el tiempo fui involucrándome hasta llegar a ser parte de esta coral y ayudar al director con diversos conceptos sobre todo a nivel de interpretación y técnica de dirección. De aquí en adelante, y aunque la coral, por el poco tiempo que llevaban trabajando, no había adquirido una sonoridad definida, el nivel de comprensión, auditivo y porque no decirlo, disciplinario, me tentaron a proponerles que hicieran parte de mi concierto de grado, preparando una o dos obras apropiadas para su nivel. Mientras el trabajo con Voces Unidas se iba fraguando poco a poco, como consecuencia del real interés por llevar esta práctica con el mayor profesionalismo, entusiasmo y responsabilidad, mi trabajo con un coro de cámara que había formado con estudiantes de la facultad de música, se iba desmoronando y volviendo cada vez más perezoso. Conciente de saber que con el coro de cámara no realizaría un buen proceso y un gratificante trabajo, decidí dejarlo, arriesgándome, nuevamente, a proponerle a Voces Unidas que fueran solo ellos mi proyecto de grado. Por sus compromisos con las iglesias, inicié un trabajo de preparación vocal y montaje de obras, solo hasta finales de octubre, compartiendo el tiempo de ensayo con su director. Así que los dos meses y medios siguientes el trabajo realizado fue muy poco, pero ya se notaba un gran avance en cuanto a la sonoridad y las mismas voces. Solo hasta el 10 de febrero del 2006, logré tener mi propio espacio para retomar el montaje del repertorio. Los ensayos están repartidos de la siguiente manera: los lunes de 7:00pm a 9:00pm, en la iglesia cuadrangular, se realiza ensayo general de montaje de himnos por parte de su director. Los viernes en el mismo horario y en el mismo lugar, el ensayo general me pertenece. Los jueves de 4:30 a 6:30pm, realizo ensayo parcial con sopranos y contraltos. Los miércoles de 2:00 a 4:00pm, el ensayo parcial es con los hombres.

En su gran mayoría la Coral Voces Unidas está integrada por personas de 3 iglesias cristianas: Iglesia Cuadrangular, Iglesia Luterana, Iglesia Bautista.

Abordar un largo proceso que involucre un trabajo musical consciente aplicado al canto coral, con un grupo de personas aficionadas, requiere sopesar varios factores, tanto del aspecto musical propiamente dicho, como de los elementos interpretativos e históricos de ésta. Todo este proceso inició y se ha ido desarrollando a partir de aspectos fundamentales. En primer lugar, se requirió una definición y apropiación de los elementos musicales (melodía, ritmo, armonía, etc.). Luego de entender y diferenciar y apropiarse correctamente estos

términos, se realizó un trabajo más enfatizado en el arte del canto coral. Los conceptos de homofonía, polifonía, dinámica e interpretación, antes desconocidos por ellos, fueron trabajados de forma consciente, convirtiéndolos en elementos comunes y primordiales de la música.

Como punto de partida del trabajo coral realizado se inició un proceso de desarrollo vocal que acompañó todo el trabajo musical. Se conocieron las bases teóricas de la técnica vocal y reconocimiento del aparato fonador y la función específica de cada una de sus partes, teniendo en cuenta que las cavidades que nos proporcionan resonancias, los pliegues vocales, la lengua, el paladar, los dientes, el rostro, y en general todo el cuerpo, deben estar en la mejor condición para favorecer la producción del sonido. Se realizó además una vivencia corporal de esta teoría a través de la realización de ejercicios guiados por la imaginación y sensaciones físicas, que permitieron a cada uno de los coristas desarrollar su talento individual en beneficio del resultado colectivo. Unido a esto se trataron temas relacionados con el cuidado vocal, prevención, adquisición de buenos hábitos corporales y vocales que les sirvan para su actividad coral y para su vida diaria.

Se proporcionó una veraz información sobre cada época histórica de la música, resaltando que cada una de ellas posee sus propias características que afectan los elementos interpretativos, de forma, estilo, etc, con los cuales podemos diferenciar y respetar cada una de estas etapas.

Se realizó un plan de montaje de obras donde poco a poco se hacían presentes estos elementos musicales e iba introduciendo al corista en un apropiado ritmo de trabajo, permitiéndoles apropiación y asimilación del canto coral.

4. CONCLUSION

Por encima de convertirse en un trabajo como requisito para obtener el título de Músico, de adoptarlo como un proceso personal de investigación y disciplina del arte del canto coral a través del paso del tiempo, de apropiarse inteligentemente de los fundamentos de la dirección coral, este largo proceso que hemos realizado (y digo hemos, porque en este punto del proceso, estoy convencido que el trabajo mas arduo no fue realizado por este aspirante a director) ha trascendido las expectativas antes mencionadas; haber realizado esta ardua pero gratificante labor con un grupo de personas aficionadas amantes de la música coral, exigió todo un proceso de reconocimiento y desarrollo no solo de los elementos de este tipo de arte, sino también de los elementos principales de la música (melodía, ritmo, armonía, pulso, acento, dinámicas, etc.).

Resulta un largo camino, de paciente y firme actitud, guiar este proceso, que exige no solo tomar un papel de director, sino saber que la mayor arma de trabajo es un buen sentido pedagógico; con el cual se logró enseñar, estimular la intuición musical, la observación y la inquietud por el conocimiento.

Al realizar el análisis de las obras, logramos que los coristas se apropiaran de los elementos que afectan y caracterizan cada pieza musical; esto se ve reflejado en la comprensión del proceso interpretativo y la búsqueda del carácter y la atmósfera de una obra coral.

BIBLIOGRAFÍA

ABROMANT, Claude ; DE MONTALEMBERT, Eugene. Teoría de la música, una guía. Cap.42, pag.456. Primera edición. Fondo de cultura económica. México D.F. 2005.

ATLAS, Allan W; La música del Renacimiento. Pg. 759. Ediciones Akal. 2002.

BUKOFZER, Manfred. La música en la época Barroca. Alianza editorial Arte y música. Pgs 287, 288, 299. Madrid.

CASARES RODICIO, Emilio. Diccionario de la Musica Española E Hispanoamericana. Pgs: 387,388. Editorial Sociedad General de Autores y Editores. 2002. Madrid.

GARRETSON, Robert L. Choral Music; History, style and performance practice. Cap. 2, pag. 60. Prentice Hall. United States of America. 1993.

JARAMILLO, Lucia; TRUJILLO, Monica. Trece danzas tradicionales de Colombia, sus trajes y su música. Fondo Filantrópico; Fondo Cultural Cafetero. Pgs. 35-39. Santa Fe de Bogotá. 1991.

LONDOÑO, Alberto. Danzas Colombianas. Editorial Universidad de Antioquia. Tercera edición. Pgs. 35-40. Medellín. 1992.

MICHELS, Ulrico. Atlas de musica, 1. Alianza Editorial. Madrid. 1995.

PLANTINGA, León. La Música Romántica. Pgs: 473-474. Editorial Akal S.A. Madrid. 1992.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la musica. Editorial Diana. S.A. Maexico. D.F. 1995.

ROE. F. Paul. Choral music education. Pg.301. Prentice-Hall. Segunda edición. Unated Estate of America. 1993.

SANVED. K. B. El mundo de la música. Pg. 1620. Espasa-Calpe. S.A. Madrid. 1962.

SCHONBERG. Harold. Los grandes compositores (II). De Johann Strauss a los minimalistas. Ediciones Robinbook. S.A. Barcelona. 2004.

ZAPATA, Heriberto. Compositores Colombianos. Carpel. Pag. 65. Medellín. Dic. 1962.

ENLACES INTERNET

En línea: www.schillerinstitute.org/fid_91-96/fid_964_ave_ver.html

En línea: www.ugr.es/~amaro/arte.html

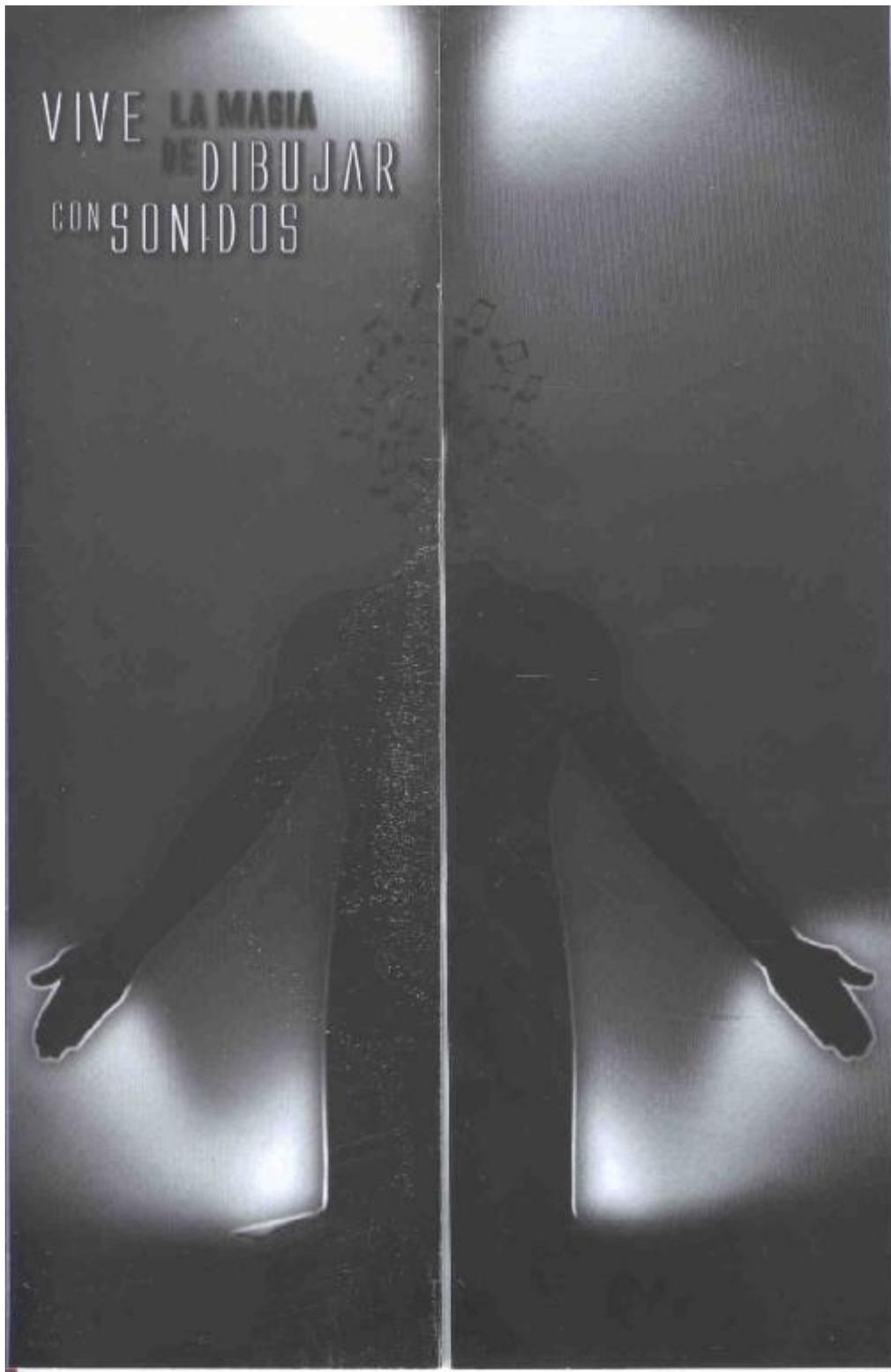
En línea: [http://es.wikipedia.org/wiki/Músicamexicanamoderna_y_contemporánea](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%9Asicamexicanamoderna_y_contempor%C3%A1nea)

En línea: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/SacrisSol.html>

En línea: <http://www.ddnet.es/noproblema/tertulia/lucero.html>

En línea: www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/vieco/indice.htm

En línea: www.karadar.com/Diccionario/tchaikovsky.html



CONCIERTO DE GRADO CORAL VOICES UNIDAS

DIRECTOR:
CARLOS PARRIDO

PROGRAMA

1. CORAL 52 (de la pasión según San Juan).
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Un coral en uno de los himnos de la Iglesia Protestante, inspirada por Martin Lutero. Estos corales fueron creados para que los feligreses pudieran intervenir y participar en el culto, mediante el canto colectivo de júbilo y alabanza.

2. JESU, JOY THE MAN'S DESIRINGS
De la Cantata 147, *Herz und Mund Und Tait Und Leben*. El corazón, la palabra, los actos y la vida. **JOHANN SEBASTIAN BACH**.

Una cantata es una forma vocal compuesta, prominentemente, en el periodo Barroco, que consiste en varios movimientos, tales como arias, recitativos, duetos y coros, con base en un argumento y un texto continuo, lírico o dramático, no concebida para ser representada. Gracias a J. S. Bach, la cantata eclesiástica, es decir, con letra devocional, se la mesa conocida.

3. AVE VERUM CORPUS
WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Un motete es una composición musical nacida en el siglo XIII para cantar en las iglesias, de hecho comúnmente bíblico. Hasta el siglo XVIII seguía siendo una de las formas más destacadas importantes de la música polifónica.

En el siglo XV y siglo XVI se encuentra como pieza vocal polifónica sin acompañamiento instrumental (a capella), con carácter dramático e íntimo.

4. PANIS ANGELICUS **CESAR FRANCK**
(1822-1890) **El** verso pertenece a las dos últimas estrofas de uno de los 5 himnos compuestos por St. Thomas de Aquino en honor al Santísimo Sacramento, a petición del Papa Urbano IV, quien estableció la fiesta del Corpus Cristo en 1264.

5. HYMN TO THE TRINITY
POTRILUCHTCHAKOVSKY (1840-1893)
La Trinidad es el término empleado para significar la doctrina central de la religión Cristiana: la verdad que en la unidad del Altísimo, hay Tres Personas, el Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo, estas Tres Personas siendo verdaderamente distintas una de la otra.

6. NOW IS THE MONTH OF MAYING
THOMAS MORELX (1557 o 1558-1602)
Se dice del Madrigal que es una composición necesariamente vocal y de carácter profano o laico, que apareció en Italia durante el siglo XIV y que se fue veniendo y perfeccionando hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuando empezó a caer en desuso con el advenimiento del

Periodo Barroco, cuando ya en el siglo XVII se contaba libremente con la forma Cantata. Su costumbre que el Madrigal, en su forma más pura y perfecta, pertenece al Renacimiento, siendo su máximo expositor Claudio Monteverdi. No obstante, el género se siguió cultivando hasta los días de las primeras décadas del siglo XVII por los compositores más tradicionales.

7. MADRIGAL
VENTURA ROMERO

La canción popular Mexicana no es más que poesía, una oda al amor, a la tierra, al trabajo, a los seres queridos, para no decir más, una manifestación íntima y sentimental del hombre que lo tiene todo dentro de un juncalito en el campo, sus costumbres, sus labores diarias, sus alegrías, sus pasiones, su entorno, se ven reflejados de forma íntima en este arte popular.

8. PLEGARIA
CARLOS VIECCO (1905-1975)

Se dice que las raíces del Psalmo son puramente Europeas, tanto que se desarrollo a partir de vals, durante el proceso de colonización, que conjuntamente con otros ritmos como las Danzas, Contradanzas, Cuadrillas y Valses, se convirtieron en la música característicos de la vida republicana. Durante su evolución recibió varios nombres, que obedecieron al proceso de mestización, los relatos en Europa lo llamaron vals Strauss, luego se llamaría vals Criollo, más tarde recibió diferentes nombres como vals rondón, vals colombiano, vals de la tierra y capuchinada.

9. CHATCA LINDA
JORGE CAMARGO SPOLIDORE (1912-1974)

El bambuco, es en sí, dicha alguna, el ritmo más romántico e idealista de nuestra música, ya que es reflejo de un proceso social de un régimen esclavista y feudal impuesto por los colonizadores. Su temática se basa en el proceso del romance de los campesinos, hecho que se nota claramente en su baile, donde cada figura o movimiento va describiendo cada etapa de este enamoramiento.

NOVIEMBRE 18 / 2006

LUGAR: PARROQUIA DE FATIMA

CALLE 30 No. 26 - 73

FRENTE AL PARQUE LOS NIÑOS

HORA: 7:30 P.M. / ENTRADA LIBRE