

**DIFERENCIAS INTERPRETATIVAS DE LAS ÉPOCAS RENACENTISTA-  
ROCOCÓ- REPERTORIO LATINOAMERICANO, CONTEMPORÁNEO Y  
COLOMBIANO**

**RICARDO ALBERTO ACEVEDO ROJAS**

**Trabajo de Grado presentado como requisito  
para optar el Título de  
MAESTRO EN MUSICA ÉNFASIS EN DIRECCIÓN CORAL**

**Asesor**

**RAFAEL ÁNGEL SUESCÚN**

**Profesor Asesor de Dirección Coral**



**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA**

**FACULTAD DE MUSICA**

**Bucaramanga**

**2006**

## DEDICATORIA

A mi Madre Lola Rojas de Acevedo, esa mujer que siempre ha compartido derrotas, triunfos, tristezas, alegrías y nunca desfalleció hasta verme convertido en un profesional.

Al Maestro Rafael Suescùn, quien con su ejemplo y sabiduría me encamino como Director Coral, enseñándome a traspasar fronteras con la música y a amar cada día mas este arte.

A mi Padre Rubén, que a pesar del poco tiempo compartido, me dejo el ejemplo de disciplina y de amor por el trabajo en mis hermanos.

A mi Hermano Pbro. Jaime Orlando quien soñó y creyó en mis capacidades, siendo participe de que optara por este exigente pero a la vez gratificante mundo de la música. Donde estés se que compartes esta felicidad.

A mis hermanos quienes siempre me ofrecieron su apoyo incondicional para la culminación de mi carrera.

A Shirley Andrea jaimes, por estar compartiendo este momento tan especial, por brindarme su apoyo y compañía incondicional.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, por haber permitido que a pesar de los problemas, contratiempos e inconvenientes pueda estar ahora culminando esta nueva etapa de mi vida profesional.

A mi maestro Rafael Suescún, en quien más que un profesor siempre encontré un amigo. Gracias por todos los conocimientos, por creer en mis capacidades y sembrar en mí las ganas de alcanzar todo lo que uno se propone.

A toda mi familia, hermanos, amigos y demás personas que en su momento llegaron a contribuir y aportar su granito de arena para que este proyecto y sueño hoy se este concretando.

A Shirley Andrea Jaimes, por estar acompañándome en este momento tan importante de mi vida, por entenderme y darme animo cuando mas lo necesitaba.

A los integrantes y Directores de cada una de las agrupaciones corales con las cuales tuve el privilegio de trabajar: CORO PALESTRINA de la Universidad de Pamplona, y CORO UNAB, con los cuales he compartido alegrías, tristezas, triunfos y he aprendido a ir mas allá de las notas musicales, a sentir cada nota con el corazón y el alma gracias al precepto de nuestro Director, “LA VOZ ES EL ÚNICO INSTRUMENTO QUE TIENE ALMA”, eje de nuestra agrupación y de mi formación profesional.

A TODOS GRACIAS.

## TABLA DE CONTENIDO

<i>DEDICATORIA</i> .....	<i>ii</i>
<i>AGRADECIMIENTOS</i> .....	<i>iii</i>
<i>TABLA DE CONTENIDO</i> .....	<i>iv</i>
<i>OBJETIVO GENERAL</i> .....	<i>vii</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	<i>viii</i>
<b>1. CORO UNAB UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA ...</b>	<b>10</b>
<b>1.1. CONTEXTO HISTÓRICO CORO UNAB .....</b>	<b>10</b>
<b>1.2. TRAYECTORIA MUSICAL.....</b>	<b>10</b>
<b>1.3. INTEGRANTES:.....</b>	<b>11</b>
<b>1.4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS .....</b>	<b>12</b>
1.4.1. ANALISIS SOY PAN SOY PAZ SOY MAS .....	12
1.4.1.1. AUTOR .....	12
1.4.1.2. ARREGLISTA .....	13
1.4.1.3. ORIGEN Y GÉNERO.....	14
1.4.1.4. ANALISIS DE ELEMENTOS.....	14
1.4.1.4.1. SONIDO .....	14
1.4.1.4.2. MELODIA .....	15
1.4.1.4.3. ARMONIA.....	17
1.4.1.4.4. RITMO.....	17
1.4.1.4.5. FORMA .....	20
1.4.1.4.6. TEXTO .....	20

1.4.1.5.	PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN .....	21
1.4.1.5.1.	<i>INTERPRETACIÓN</i> .....	22
1.4.2.	ANÁLISIS ELI, ELI .....	24
1.4.2.1.	COMPOSITOR .....	24
1.4.2.2.	GENERO .....	24
1.4.2.3.	ANÁLISIS DE ELEMENTOS.....	24
1.4.2.3.1.	<i>SONIDO</i> .....	24
1.4.2.3.2.	<i>MELODÍA:</i> .....	25
1.4.2.3.3.	<i>ARMONIA</i> .....	26
1.4.2.3.4.	<i>RITMO</i> .....	28
1.4.2.3.5.	<i>FORMA ESTRÓFICA</i> .....	29
1.4.2.3.6.	<i>TEXTO</i> .....	29
1.4.2.4.	PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN.....	30
1.4.2.4.1.	<i>INTERPRETACIÓN</i> .....	31
1.4.3.	ANALISIS DE SUPERFICIE AVE MARIA.....	32
1.4.3.1.	COMPOSITOR:.....	32
1.4.3.2.	ARREGLISTA .....	33
1.4.3.3.	GENERO .....	33
1.4.3.4.	ASPECTOS TECNICOS ESTILISTICOS Y FORMALES.....	34
1.4.3.4.1.	<i>FORMA</i> .....	36
1.4.3.5.	PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN .....	36
<b>2.</b>	<b>CORAL PALESTRINA UNIVERSIDAD DE PAMPLONA .....</b>	<b>38</b>
<b>2.1.</b>	<b>TRAYECTORIA MUSICAL.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2.</b>	<b>INTEGRANTES .....</b>	<b>39</b>
<b>2.3.</b>	<b>ANÁLISIS DE LAS OBRAS .....</b>	<b>40</b>

2.3.1.	ANÁLISIS “AVE VERUM CORPUS” .....	40
2.3.1.1.	COMPOSITOR .....	40
2.3.1.2.	GENERO .....	41
2.3.1.3.	ANÁLISIS DE ELEMENTOS.....	42
2.3.1.3.1.	<i>MELODIA</i> .....	42
2.3.1.3.2.	<i>ARMONIA</i> .....	43
2.3.1.3.3.	<i>RITMO</i> .....	43
2.3.1.3.4.	<i>FORMA</i> .....	44
2.3.1.3.5.	<i>TEXTO</i> .....	45
2.3.1.4.	PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN .....	46
2.3.1.4.1.	<i>INTERPRETACIÓN</i> .....	46
2.3.2.	ANÁLISIS DE SUPERFICIE “QUE IMPORTA” .....	49
2.3.2.1.	COMPOSITOR .....	49
2.3.2.2.	ARREGLISTA .....	50
2.3.2.3.	GENERO .....	51
2.3.2.4.	ASPECTOS TÉCNICOS ESTILÍSTICOS Y FORMALES.....	52
2.3.2.4.1.	<i>FORMA</i> .....	53
2.3.2.5.	PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN .....	53
2.3.3.	ANÁLISIS DE SUPERFICIE “IO MI RIVOLGO IN DIETRO”.....	54
2.3.3.1.	COMPOSITOR .....	54
2.3.3.2.	GÉNERO .....	55
2.3.3.3.	ASPECTOS TÉCNICOS ESTILÍSTICOS Y FORMALES.....	56
2.3.3.4.	PROBLEMAS INTERPRETATIVOS .....	58
	<i>CONCLUSIONES</i> .....	59
	<i>ANEXOS</i> .....	60
	<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	64

## **OBJETIVO GENERAL**

- Analizar las diferencias interpretativas de la época renacentista-rococó repertorio latinoamericano, contemporáneo y colombiano.

## INTRODUCCIÓN

La música como medio de expresión del hombre, tiene una manera particular interpretativa de acuerdo al lugar de origen, al género musical propuesto, a los contextos históricos, político-religioso y sociales del entorno donde se desarrolla, lo cual influye en el estilo propio del autor.

En el periodo Renacentista, surgieron nuevos géneros musicales como el Madrigal y el Motete, en los que el compositor William Byrd (Inglés), desarrolló de manera particular el contrapunto como elemento fundamental de sus obras, con características entre las que cabe mencionar el *cantus firmus migratorio*, para lograr mayor expresividad con respecto a la palabra.

El período de transición entre renacimiento y barroco, el cual se conoce en la historia musical como Rococó, existieron compositores de gran trascendencia como es el caso de Giulio Caccini (Italiano), quien gracias a su gran habilidad para el canto, se conoció como el precursor y creador de un nuevo estilo musical al cual llamo Monodia, que como su nombre lo indica hace referencia a una composición para voz solista, el cual marco Punto de partida para el desarrollo del Bell canto.

Este compositor ha creado entre sus grandes composiciones de este género la obra "Ave Maria", la cual ha servido como motivo de inspiración para muchos arreglistas, entre los que se encuentra Oleg Yanchenko, compositor y arreglista ruso del siglo XX, quien realiza un arreglo de este tema para coro y solista, con acompañamiento instrumental de órgano y trompeta, con el que plantea de

manera muy personal el sufrimiento de la Virgen Maria durante el momento que ve morir a su hijo en la cruz, siendo este el fundamento central de esta obra.

En este trabajo hay una parte dedicada al repertorio Latinoamericano y Colombiano con un tratamiento armónico-melódico, que muestra las nuevas propuestas académicas para la música folclórica, por parte de dos arreglistas con una trayectoria en el canto coral como son: Julio Barragán Saucedo (Boliviano), y Alberto Guzmán Naranjo (Colombiano), aportando al crecimiento musical y formal, haciendo que las nuevas generaciones se integren y contribuyan a la exploración y conocimiento de nuestras raíces.

## **1. CORO UNAB**

### **Universidad Autónoma de Bucaramanga**

#### **1.1. CONTEXTO HISTÓRICO CORO UNAB**

El coro de la UNAB fue fundado en el año 1994 por el decano de la facultad de música, el Maestro Sergio Acevedo y dirigido por el Licenciado Andrés Páez G.

En el año de 1996 asume la dirección del coro UNAB el Licenciado en música Rafael Ángel Suescún Mariño.

#### **1.2. TRAYECTORIA MUSICAL**

- Ø En 1997 participa en el I Festival de Coros en homenaje al maestro Gustavo Gómez Ardila, en Zapatoca Santander considerado como coro anfitrión. En 1998 fue invitado especial en la Semana Santa de la ciudad de Pamplona Norte de Santander. I Festival internacional de las Artes de la Frontera Colombo- Venezolana.
- Ø En 1999 participó en el IX Festival de Música Andina Colombiana, auditorio Luis A Calvo, Santander. Concierto Coral de Navidad. En el año 2000 V encuentro Coral Nacional de Música Colombiana Guadalajara de Buga, Valle. Participación en el IV Festival Internacional de coros “Inocente Carreño” realizado en Isla Margarita – Venezuela.

- Ø En el año 2004 participó en el Concierto Sinfónico Coral 10 años Facultad de Música, Orquesta Sinfónica de la UNAB y Coro UNAB. Segundo puesto en la “Categoría Coros Mixtos”, primer concurso nacional de coros, 29 de noviembre al 3 de Diciembre, “Teatro Amira de la Rosa”, Barranquilla. En el 2005 participa en el III Festival de Música Religiosa del 16 al 18 de marzo, auditorio “León de Greiff” de la Universidad Nacional de Bogota.
- Ø En el año del 2006 ocupo el Tercer puesto en la primera categoría: Tema Obligatorio “De regreso al mar”, en el Concurso D’Canto, realizado en Isla de Margarita, Venezuela.

### 1.3. INTEGRANTES:

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

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

## **1.4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS**

### **1.4.1. ANALISIS SOY PAN SOY PAZ SOY MAS**

#### **1.4.1.1. AUTOR**

CANTAUTOR PIERO

Nació en Italia y a la edad de tres años parte hacia Argentina. En el año de 1951 estando en “El Valle del Río Negro” al sur del País da inicio a sus estudios musicales.

En 1968 Conoce a José Techerkaski, con quien hasta la fecha trabaja en la producción y composición de sus temas, obteniendo grandes éxitos en toda América y Europa.

Instalado en Buenos Aires consigue grabar algunas cintas y las presenta a un productor televisivo obteniendo la oportunidad de debutar, el 6 de enero de 1964 en el programa “Remates Musicales”.

Desde el año 1969, Piero a obtenido gran éxito en sus grabaciones, logrando dejar temas de gran trascendencia como “Mi Viejo”, “Llegando Llegaste, El Jardín de los Sueños, entre otros.

A finales de 1981 graba su cuarto LP "Calor Humano" en el Teatro Fénix donde aparece su nueva propuesta musical "La paz interior, el amor y la solidaridad" de donde nace la idea de ser creador de la "Fundación Buenas Ondas" la cual actualmente, sostiene proyectos directamente relacionados con la niñez; y en el año de 1985 es acreedor del premio Konex, como intérprete de baladas

#### **1.4.1.2. ARREGLISTA**

Ø Julio Barragán Saucedo nació en Bolivia en el año 1952, y desde el año 1982 reside en Santa Cruz de la Sierra.

Ø En 1999 funda la "Camerata Encanto", agrupación que actualmente se encuentra bajo su Dirección y con la cual ha logrado grandes éxitos.

Ø Su formación musical ha sido estrechamente relacionada con la estética de la música sacra, desde el canto Gregoriano, pasando por la polifonía renacentista.

Entre sus principales arreglos corales, cabe destacar:

Ø Una Cantata, basada en la historia del oriente de Bolivia.

Ø Una Misa, la cual posee 3 Fuentes de Inspiración: la música popular Boliviana, el Barroco Colonial Boliviano y la música sacra Universal.

Ø Soy Pan, Soy Paz, Soy Más, arreglada en el año de 1983 a su regreso a Santa Cruz.

### **1.4.1.3. ORIGEN Y GÉNERO**

Esta obra tiene la particularidad de manejar un ritmo base llamado Guaranía Paraguaya, el cual fue creado por José Asunción Flores, en la búsqueda de un ritmo que expresara todos los sentimientos y el carácter del hombre paraguayo.

Este ritmo tiene la particularidad de funcionar indistintamente a 6/8 o a 3/4, pero sea cual sea el patrón métrico se debe sentir una leve acentuación en el tercer tiempo.

Según el Profesor Carlos Castro, “la obra de Piero está escrita con base a un ritmo fundamental que se llama Guaranía Paraguaya, pero no responde a ninguna fórmula musical específica de la Argentina, por momentos suena a Guaranía, por momentos a Canción del Litoral, etc. Es como especie de un mosaico Musical Argentino”.<sup>1</sup>

### **1.4.1.4. ANALISIS DE ELEMENTOS**

#### **1.4.1.4.1. SONIDO**

La obra esta compuesta para cuatro voces iguales (SATB), con la posibilidad de acompañamiento de guitarra y bombo criollo argentino, sugerido por el mismo arreglista, para sentir más claramente los dos ritmos que se plantean en ella.

---

<sup>1</sup> CASTRO, Carlos: Docente, Investigador Especialista en Folclore Argentino de la Universidad Nacional de Rosario. Argentina

En la obra Soy Pan, Soy Paz, Soy Más, se aprecian diferentes tipos de texturas originadas por la homofonía, el manejo rítmico, tímbrico y el tratamiento armónico, el cual es el aspecto central de la obra, por la manera como el arreglista enriquece y conecta cada uno de los acordes que plantea, utilizando las notas de tensión o de color en las voces internas (ATB), dándole el balance y peso sonoro a cada una de ellas para lograr una sonoridad muy descriptiva y delicada.

La homofonía va de la mano al manejo armónico particular del arreglista, el cual busca obtener una sonoridad compacta pero muy suave, logrando describir el significado gramatical de cada frase.

El tratamiento homofónico que el arreglista da a su obra, brinda una serie de elementos tímbricos que plantean una armonía fresca, oxigenada, nutrida de colores sonoros y atmósferas que realzan y enfatizan las frases musicales, junto con el tratamiento textual y prosódico entre las voces masculinas y femeninas.

Con respecto a las dinámicas de la obra, no encontramos ninguna indicación de manera explícita por el arreglista, pero estas van ligadas a las texturas, a la búsqueda de la sonoridad deseada, pero en especial a la misma disposición de los acordes que nos garantiza dar una interpretación musical coherente y natural.

#### **1.4.1.4.2. MELODIA**

##### **1.4.1.4.2.1. CONTORNO MELÓDICO**

La soprano en esta obra plantea la línea melódica la cual está construida por arpeggios de manera descendente y saltos de tercera, lo cual origina un contorno melódico anguloso.

Este aspecto es matizado por el arreglista con un tratamiento melódico de las otras voces (ATB), por medio de grados conjuntos diatónicos y cromáticos, los cuales los emplea como elemento enriquecedor armónico, dando como resultado final un contorno melódico total suave y con una sonoridad descriptiva.

En esta obra el manejo y el papel de cada una de las voces, se da de la siguiente manera:

La voz de la contralto además de acompañar en ciertos momentos la melodía por parte de la soprano, junto al tenor dan las notas de color sonoro y de tensión armónica de la obra, lo cual es reforzado por el bajo como soporte armónico y rítmico, determinante en el momento del cambio de los acentos en cada una de las secciones contrastantes de la obra.

El punto climático se encuentra en la sección B de la obra (compás 53), donde se presenta el cambio rítmico, de carácter más vivo, alegre; el cual es contrastante con la primera parte de la obra cambiando su sonoridad por la acentuación del primer tiempo y por el cambio del manejo de los contornos melódicos, los cuales se trabajan de manera ascendente originando unas texturas más abiertas, y frescas que junto al juego armónico planteado por el arreglista, mediante los colores sonoros de las voces masculinas y femeninas, enriquece la sonoridad y favorece el desarrollo del clímax.

#### **1.4.1.4.3. ARMONIA**

La armonía que plantea el arreglista pertenece a la llamada Armonía Popular Aplicada la cual Sachlí<sup>2</sup>, define: *Este tipo de armonía es usual en los arreglos de música popular, y se diferencia de la armonía clásica por la libertad en la construcción y conducción de los acordes, la cual va más a gusto del compositor o arreglista.*

Por otra parte el ritmo armónico lo plantea de manera asimétrica, en algunos casos cada pulso, en otros cada compás, con el fin de sentir de una manera mas expresiva cada uno de los desplazamientos melódico-armónicos que se generan a partir del de los contornos melódicos y la célula rítmica que se este trabajando.

#### **1.4.1.4.4. RITMO**

Soy Pan, Soy Paz Soy Más, está construida con base a dos ritmos característicos del folclore argentino: Guaranía Paraguaya y Chacarera, considerándose igualmente la segunda como una danza.

##### **1.4.1.4.4.1. GUARANIA PARAGUAYA**

Ritmo de Paraguay, cuyo nombre viene de los indios Guaraníes que viven en ese país.

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada el día 20 de agosto de 2006 a la Maestra Irina Sachlí, docente Facultad de Música UNAB

Está escrito en un compás de 3/4, aunque también resulta válida la escritura a 6/8 sólo que lleva una leve acentuación en el tercer tiempo.

La historia musical de Paraguay registra al músico y compositor José Asunción Flores como el creador de este ritmo musical, en la búsqueda de una combinación de ritmos lentos y melodías melancólicas algunas veces y otras más de carácter expresivo.<sup>3</sup>



Ej. # 1: Ritmo Guarania

#### 1.4.1.4.2. CHACARERA

De ritmo ágil y carácter muy alegre y festivo, este ritmo tiene sus orígenes en las provincias del norte de Argentina, aunque hoy se encuentran chacareras en todo el territorio nacional.

---

<sup>3</sup> Tomado de la pagina web [www.paraguayglobal.com/cultura](http://www.paraguayglobal.com/cultura)

Sus melodías están escritas en compás de 6/8 con el acompañamiento de los bajos o la percusión del bombo.

Esta expresión rítmica genera una danza alegre, de pareja suelta e independiente, cuyo origen se pierde en la historia Argentina<sup>4</sup>

Estos ritmos se encuentran en cada una de las partes de la obra, por lo que la primera parte (Guarania), tiene un aire suave, nostálgico y la segunda (Chacarera) tiene un aire mas vivo, alegre.



CHACARERA

The image shows a musical score for a piece titled "CHACARERA". It is written in 6/8 time and consists of three staves. The top staff is the melody, the middle staff is the accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The melody is written in treble clef and the accompaniment and bass line are written in bass clef. The score is enclosed in a rectangular box.

Ej. #2 Ritmo Chacarera

---

<sup>4</sup> Tomado de la pagina web [www.folkloreelnorte.com.ar/chacarera.htm](http://www.folkloreelnorte.com.ar/chacarera.htm)

#### 1.4.1.4.5. FORMA

A - B - A' - B

A		B		A'	B			
Intro	a	a'	b	c	a2	CODA		
10	21	19	9	15	21	22	8	
1	10	11-32	33-52	53-61	62-76	77- 97	98-120	121-129

#### 1.4.1.4.6. TEXTO

Las canciones de este cantautor, se caracterizan por la profundidad de sus letras, las cuales expresan diferentes emociones en diversos contextos: Amor, dolor, confusión, etc.

El idioma en el que se escribió esta obra es español, con el manejo de las inflexiones típicas del dialecto argentino, lo que hace que se unan los finales de unas palabras con el inicio de otras, lo cual hace que cambie la acentuación de las palabras, a nuestra habitual manera de hablar.



Ej #3: Los acentos de acuerdo a la prosodia.

#### 1.4.1.5. PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

Ø Manejo de los acentos y el fraseo con cada base rítmica de la obra (Guarana - Chacarera).

Se origina a partir de la construcción de los contornos melódicos los cuales no concuerdan con los acentos prosódicos de nuestro lenguaje, siendo lo que determina el aire específico de cada sección y facilita la interpretación junto a los instrumentos acompañantes.

Ø Balance y entrelajado armónico de la obra.

Este aspecto es determinante para que la obra no caiga en saturación armónica y pierda su belleza interpretativa, debido a la manera como el arreglista entrelaza cada progresión armónica a partir de las notas de extensión o de color sonoro de cada acorde planteado.

Ø La manera como están Construidos los contornos melódicos.

El arreglista utiliza movimientos melódicos por grados conjuntos cromáticos los cuales los plantea por medio de notas inarmónicas las cuales cambia su sonido de

acuerdo a la manera como se piensen, pues de esta manera es que el arreglista entrelazar cada uno de los acordes.

#### **1.4.1.5.1. INTERPRETACIÓN**

- Ø El fraseo está determinado por cada frase gramatical, las cuales presentan una simetría cada cuatro compases en toda la obra, donde son determinantes los acentos rítmicos junto a los acentos prosódicos, para el desarrollo natural de cada fraseo, ya que en la Guaranía hay que pensarlos de manera ascendente y muy livianos, en cambio en la chacarera se acentúa de manera mas evidente el primer tiempo, lo que permite articular cada frase de manera sutil.
- Ø Las dinámicas van sujetas a la construcción de los contornos melódicos de cada sección, los que van de manera ascendente y otros de manera descendente, originando una determinada disposición de los acordes que establecen un desarrollo dinámico natural; también hay ciertas dinámicas implícitas, que surgen de los desplazamientos melódicos-prosódicos dependiendo de la base rítmica de cada sección, en pro de desarrollar el sentido de cada frase.
- Ø Con respecto al tempo el arreglista propone un tempo el cual lo sustenta de la siguiente manera:

*“Piero y Mercedes Sosa han grabado la canción así rapidita como una Correntina, pero para una versión coral me parece que es mejor hacerlo más lento. El tempo que tengo marcado en mi arreglo, a mi parecer es el más adecuado, y el correcto*

*rasguído de la guitarra será en definitiva el que otorgue el "sabor" preciso a su interpretación".<sup>5</sup>*

Esta apreciación es acertada debido a que facilita la percepción de todas las sensaciones armónicas que se encuentran en la obra, lo que favorece lograr una buena interpretación.

---

<sup>5</sup> Tomado por entrevista realizada por Internet al siguiente correo [barragans@entelnet.bo](mailto:barragans@entelnet.bo)

## **1.4.2. ANÁLISIS ELI, ELI**

### **1.4.2.1. COMPOSITOR**

GEORGE BARDOS

### **1.4.2.2. GENERO**

Sacro Litúrgico Contemporáneo

### **1.4.2.3. ANÁLISIS DE ELEMENTOS**

#### **1.4.2.3.1. SONIDO**

Esta obra es para formato coral a capella a cuatro voces (SATB) donde se percibe desde su inicio un carácter de dolor y sufrimiento, determinada por el tratamiento de cada uno de los contornos melódicos partiendo de un unísono el cual, cada una de las voces lo va desarrollando con movimiento por grados conjuntos, utilizando notas de larga duración las cuales generan tensión sonora y como eje para el desarrollo armónico de la obra, lo que garantiza una correcta articulación de las dinámicas explícitas por el compositor.

#### 1.4.2.3.2. MELODÍA:

La tonalidad en la que esta construida la obra (Do menor), es manejada por el compositor para expresar un carácter melancólico, triste, doloroso, que encaja con la profundidad del significado del texto que maneja.

Esta composición está elaborada mediante un concepto armónico, que mediante sensaciones armónico-melódicas, plasma el sentido de cada frase gramatical.

Es por esto que no podemos hablar de un papel melódico durante toda la obra, sino en ciertos momentos específicos donde se requiere, ya sea por conducción melódica o como elemento de articulación sonora.

TEXTO	PAPEL MELODICO	COMPAS
Clamavit Jesús	Soprano	5 - 6 12 - 13
Eli, Eli	Bajo	19 - 20 24 - 25
Lama sabactháni	Soprano	21 - 23
Eli	Soprano	29 - 37

El tratamiento de los contornos melódicos plantea un desarrollo por medio de grados conjuntos diatónicos y cromáticos, los cuales son empleados para crear puntos de tensión armónica, para enfatizar el sentido de ciertas frases, con la utilización de bordados melódicos ascendentes y descendentes.

Un aspecto muy importante es el empleo del *glisando*, para transmitir de una manera mas real el grito de Cristo crucificado, clamando el llamado de su Padre, punto clave de la obra, ya que es donde se ubica el clímax sonoro ascendente, el cual se desarrolla desde el compás 29, en donde hay una aceleración del tempo (sugerida de manera explicita por el compositor), la cual se origina debido a la línea de tensión que se maneja entre las voces internas (AT) que se mueven de manera permanente con valores de negra y sonoridad completa, intercambiando los motivos rítmicos planteados por medio de movimientos de paso y pequeños bordados melódicos contruidos a partir de notas de tensión (alteradas).

Todo lo anterior contrastado por el desarrollo melódico de las voces extremas, que se desarrollan con un patrón rítmico de manera sincopada, con la utilización de pies yámbicos (nota larga – nota corta), donde el bajo por movimiento cromático ascendente, conecta la tensión sonora de ese momento, la cual culmina con el grito de Jesús plasmado mediante un glisando descendente.

#### **1.4.2.3.3. ARMONIA**

Esta obra maneja un lenguaje simbólico y descriptivo planteado desde la construcción de los contornos melódicos, el manejo de intervalos diatónicos cercanos, cambios de modo tonal y el empleo de las indicaciones metronómicas.

CONTORNOS MELÓDICOS	PLANTEAMIENTO ARMÓNICO
Conducción de los contornos melódicos de manera descendente	Empleo de la dominante menor como apoyo tonal y para imprimir una sonoridad oscura particular.
Empleo constante de bordaduras y notas de paso originando las diferentes texturas por medio de notas de color y tensión sonora.	Utilización frecuente de semicadencias para finalizar las frases y dar continuidad a la obra de acuerdo al texto.
Empleo del intervalo de segunda menor, para dar mayor sensación de dolor, en las máximas expresiones de agonía y dolor planteados en la obra.	La manera de reafirmar, enfatizar y desarrollar la pregunta “Lama Sabactháni”, con el empleo de la Doble Dominante
Conducción al clímax por aumento de los intervalos: 2m, 3m y 4 Justa y reforzado por planteamientos de movilidad sonora.	

El cambio modal de modo Menor a Mayor, lo plantea justamente para el desarrollo climático haciendolo mas enfático y doloroso.

Con respecto a las indicaciones *metronómicas*, se puede – según análisis realizado junto con el maestro Adolfo Hernández<sup>6</sup> – plantear una hipótesis que nos acerque al entendimiento de cada una de las sensaciones planteadas por el compositor, respecto al tratamiento de movilidad rítmico - melódica de la obra.

La hipótesis parte de la metronimia natural del corazón como órgano principal de pulso, que se altera de manera intencionada al sentirse afectado por sensaciones de desespero, dolor, soledad, angustia, miedo, etc. Desde allí se hace un promedio matemático que se relaciona con la edad de Cristo, con pasajes bíblicos, así como con sensaciones orgánicas, que nos dan como resultado unas fracciones de tiempo metronómico dispares y poco convencionales.

#### **1.4.2.3.4. RITMO**

Con respecto al tempo de la obra encontramos ciertas indicaciones dadas por el compositor en momentos específicos, para transmitir de una manera más directa el significado de ciertas frases textuales. Sin embargo, hay otras sensaciones de micro-tempo implícitas, determinadas por la construcción rítmica de cada uno de los contornos melódicos, cuyo fin es facilitar y flexibilizar la interpretación de ciertos pasajes que por su conducción o su registro es necesario hacerlos de manera mas ligera, para no romper la intencionalidad de la obra.

---

<sup>6</sup> Docente de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga – UNAB.

Si hablamos de la construcción rítmica, hay un motivo que el compositor utiliza para realzar el significado de ciertas palabras, o para crear tensión rítmica en ciertos momentos específicos de la obra. Este motivo consiste en una blanca seguida de una negra, que por la tensión y sonoridad de la obra, da la sensación de dolor, y provoca unas alteraciones de micro tiempo ascendente o descendente.

#### **1.4.2.3.5. FORMA ESTRÓFICA**

Esta forma se caracteriza por seguir estrictamente la estructura del texto literario, cuyo significado se representa a través de la música, de tal forma que es difícil adaptar otro texto a la misma música.

#### **1.4.2.3.6. TEXTO**

Se clasifica como sacra no litúrgica, y pertenece al Rito Católico dentro del propio, es decir, que es una obra para ser interpretada en un tiempo específico dentro de la pasión y muerte de Cristo. El texto es tomado de manera textual de la cita Bíblica; Mateo 27,46-50 Eli Eli lamma sabactháni?, la cual corresponde a la penúltima frase que Cristo pronuncia en la cruz, antes de morir.

La relación entre la música y el texto es indiscutible, debido al tratamiento armónico y la manera de plasmar y dibujar cada sufrimiento, cada grito junto al ambiente de dolor que se percibe durante toda la obra por el compositor.

#### **1.4.2.4. PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN.**

Ø Cambios metronímicos ajustados a las sensaciones orgánicas, y a los procesos matemáticos.

Hay que entender la simbología de cada uno de los tiempos de acuerdo al momento de la obra para darles la intención interpretativa a cada uno de esos momentos y poder lograr una conexión total de la obra (Unidad) .

Ø Mantener la unidad total de la obra

Debido a los cambios de texturas, a las alteraciones metronòmicas, y a la misma construcción rítmico-armónica, exige tener absoluto control de cada uno de estos aspectos para lograr entretrejerlos de una manera coherente al texto literario.

Ø Los cambios rítmico-melódico-armónico

Los cuales tienen dos funciones fundamentales:

Cambiar las diferentes texturas presentes en la obra y lograr movilidad sonora a la obra, permitiendo su desarrollo intencional e interpretativo para cada uno de los diferentes momentos de dolor.

#### **1.4.2.4.1. INTERPRETACIÓN**

Ø El Fraseo de esta obra esta ligado al texto literario, el cual se hace difícil por el planteamiento armónico que se trabaja.

Para este aspecto, cuando el fraseo se hace demasiado largo se trabajan pequeñas respiraciones pero sin romper la intención de cada frase.

Ø Otro aspecto es la movilidad sonora de las notas acorde al desarrollo armónico de las otras voces diferenciándose cuando es ligado y nota suelta, ya que el ligado lo utiliza el compositor para resaltar el significado de ciertas palabras o para un desarrollo armónico más intencionado.

Ø Las dinámicas de esta obra están sujetas a la construcción armónica de la obra, y las cuales son manejadas mas por intención sonora que por sonoridad.

Ø Se debe tener en cuenta las terminaciones de frase en consonante, por ejemplo, t, y s las cuales el compositor las utiliza como elemento articulador, y para enfatizar ciertas palabras.

### **1.4.3. ANALISIS DE SUPERFICIE AVE MARIA**

#### **1.4.3.1. COMPOSITOR:**

GIULIO CACCINI

Cantante compositor e instrumentista nacido en Tívoli, cerca de Roma en el año de 1545 y fallecido en Florencia el 10 de Diciembre de 1618.

Compositor, cantante e instrumentista. Vivió gran parte de su vida en Florencia, donde formó parte de la *camerata fiorentina* la cual era un grupo de escritores, músicos y eruditos, distinguidos personajes que tenían como objetivo retomar la música de la antigua Grecia, donde el creó un estilo para una sola línea vocal acompañada por un bajo continuo, el cual defendía los principios de la expresividad y de la simplicidad comunicativa del “*recitar cantado y al cual llamó monodia*”.

En 1601 publicó una colección de canciones de este estilo las cuales se hicieron popular en el resto de Italia, con el nombre de “*Le Nuove Musique*” las cuales sirvieron mas adelante como base para la polifonía y el Bell Canto

### **1.4.3.2. ARREGLISTA**

OLEG YANCHENKO

De este Maestro, no se encuentra mayor información.

- ü Uno de los Músicos mas reconocidos y exponentes de la música rusa del siglo XX.
- ü Fue alumno de Schnitke, compositor Alemán contemporáneo de la escuela Poli-estilista Europea (Eclecticismo).
- ü Actualmente es profesor del conservatorio de Moscú.
- ü Reconocido a nivel internacional, por el manejo del órgano tubular en música contemporánea.
- ü Ha compuesto innumerables obras para cine, grupos de cámara y orquesta.

### **1.4.3.3. GENERO**

El estilo monódico es una composición para voz solista y bajo continuo principalmente, aunque se podía agregar un acompañamiento por acordes, sujetos al piso tonal que determinara el bajo continuo.

#### **1.4.3.4. ASPECTOS TECNICOS ESTILISTICOS Y FORMALES**

Esta obra es un arreglo del tema original de Caccini, el cual está escrito para soprano solista y bajo continuo originalmente.

En este caso el arreglista emplea coro, solista, órgano y trompeta lo que origina nuevas texturas, nuevas sonoridades armónicas y tímbricas, dándole un nuevo concepto y logrando transmitir de una manera más directa el sufrimiento de la Virgen Maria en el momento que ve morir a su hijo.<sup>7</sup>

En los primeros 16 compases, se crea una atmósfera de Dolor originada por la armonía particular del coro junto al dialogo que se presenta entre la trompeta y el órgano.

En el compás 17, entra la soprano solista exponiendo el tema de la obra, acompañada solo por la armonía dada en acordes por el órgano cumpliendo las características del estilo original de la obra.

En el compás 25, interviene el coro realizando el papel de colchón armónico que venia planteando el órgano, permitiendo que este empiece a enriquecer tímbricamente la obra trabajando un contrapunto con respecto al tema central.

Percibiéndose el nuevo concepto rítmico armónico dado por los puntos de tensión que se originan entre las voces y el órgano.

---

<sup>7</sup> Interpretación, tomada del Maestro Alexander Solomeniuk- Docente Facultad de Música UNAB - Doctorado en interpretación Musical

El llanto de la Virgen Maria se hace más evidente a través de intervalos melódicos cada vez más grandes y la presencia de adornos melódicos descendentes, que hacen percibir su llanto

En el compás 50, se encuentra el punto climático, desarrollado por la trompeta, utilizando el tema de la introducción de la obra, presentándose una textura más densa, por la disposición armónica del coro y el trabajo de octavas del órgano, dándole mas peso sonoro a la obra.

En el compás 65, culmina este punto con una cesura de manera abrupta para volver a la sonoridad inicial, creando una sonoridad especial por parte de la solista que encarna la resignación de la Virgen Maria.

En el compás 80 interviene el órgano, realizando el mismo trabajo contrapuntístico de la primera parte hasta el compás 90, donde la solista termina la exposición del tema y el órgano toma el papel melódico con la introducción de la obra, para el desarrollo final.

#### 1.4.3.4.1. **FORMA**

A			B
Intro	Tema	Clímax	
Comp. 1-16	Comp. 17- 56	comp. 49 - 64	comp.. 65 - 104

#### 1.4.3.5. **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN**

Ø Homogenización y Balance de todos los Instrumentos de la obra.

El balance sonoro de los instrumentos junto al coro debe estar muy bien equilibrado de tal manera que se perciba claramente el tema principal durante toda la obra.

Ø Grano vocal<sup>8</sup> de la solista acorde a la intención sonora de la obra.

Para esto debe haber un equilibrio entre la época del compositor (Rococó) en la cual hasta ahora se estaba explorando la proyección de la voz y el concepto contemporáneo que el arreglista le da a su obra.

---

<sup>8</sup> Según el profesor Danilo Orozco, musicólogo cubano y Doctor en teoría de la música de la Julliard School. y de la universidad de Oxford, cuando se habla de grano vocal se hace referencia a la sonoridad característica de un estilo propio de una época, respetando la intencionalidad propia de un compositor.

Esto con el fin de mantener la expresión sonora del rococó, con la proyección que el arreglista desea.

Ø Balance del Tratamiento armónico entre Coro e Instrumentos.

Debido a los choques armónicos que se presentan entre el coro y el órgano, por el trabajo de armonía desplazada, la cual requiere que dichos puntos de tensión se desarrollen dentro de la intención sonora de la obra

## **2. CORAL PALESTRINA**

### **Universidad de Pamplona**

#### **2.1. TRAYECTORIA MUSICAL**

La Coral Palestrina nace en el mes de Febrero del año 2002 bajo la Dirección del Maestro Nilson Albeiro Jácome por iniciativa de un grupo de estudiantes, debido a la necesidad de propiciar espacios para la práctica y el desarrollo del canto dentro del programa de la Universidad.

Esta agrupación inicia labores con 12 integrantes, quienes preocupados por desarrollar sus aptitudes en el canto toman como primera opción de trabajo la música colombiana.

Actualmente cuenta con 28 Coreutas con los cuales se han ofrecido diversos conciertos en las diferentes actividades de nuestra Universidad, además de haberse presentado en el año 2004 ante el Presidente de la República y en ese mismo año realizan un concierto con varios grupos de la universidad en el teatro Colón de Bogotá.

Su última presentación la realiza en el IV Festival Internacional de Música Sacra Realizado en Pamplona en abril de 2006. Su repertorio comprende obras del folclor Colombiano, música popular latinoamericana y obras de música sacra.

Ha recibido talleres de perfeccionamiento vocal con la Maestra Beatriz Corona de Cuba, el maestro Francisco Zapata de Venezuela y el Maestro Rafael Suescún de

Pamplona, quien se desempeña como docente de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB.

La Coral Palestrina de la Universidad de Pamplona es una institución que fomenta y difunde la música coral colombiana e internacional en diferentes escenarios.

Su misión es promover esta música coral a nivel regional, nacional, para aportar al desarrollo cultural de los futuros pilares que sostienen nuestra sociedad.

## 2.2. INTEGRANTES

Cuerda	Titulares
Sopranos	6
Contraltos	7
Tenores	6
Bajos	6

## **2.3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS**

### **2.3.1. ANÁLISIS “AVE VERUM CORPUS”**

#### **2.3.1.1. COMPOSITOR**

WILLIAM BYRD

Nace en Inglaterra en 1543, en Lincoln y muere en 1623 en Stondon.

Conocido como fundador de la escuela Británica de Madrigalistas siendo el primero en introducir textos en Latín en sus obras las cuales interpretaba dentro del ordinario de la misa en la Capilla donde trabajaba.

Después de la muerte de la Reina Isabel, en 1605 Byrd publicó dos colecciones de motetes llamados Gradualia, los cuales se publicaron en 1605 y 1607, encontrándose este motete en la segunda colección.

Estas publicaciones no fueron aceptadas por la iglesia anglicana de ese tiempo ya que rompían varias de las reglas que estaban establecidas, como la prohibición de incorporar textos litúrgicos en las composiciones.

Una característica en sus composiciones es el empleo del contrapunto, el cual se caracterizaba por su construcción precisa y eficaz dándole un tratamiento

melódico particular a sus obras y de lo cual este motete es una muestra en este aspecto.<sup>9</sup>

### **2.3.1.2. GENERO**

Motete. Género de gran importancia desde los siglos XIII al XVIII, el cual se caracteriza por ser una composición breve para voces a capella sobre textos litúrgicos.

Una de las principales características del motete era la existencia del Cantus Firmus el cual se tomaba como eje para el desarrollo de la obra.

La obra Ave Verum Corpus de William Byrd, tiene la particularidad de emplear el *Cantus Firmus Migratorio*, el cual consiste en introducir este Cantus dentro de la polifonía de la obra distribuido entre las voces.<sup>10</sup>

En esta obra se puede percibir una sonoridad totalmente descriptiva al sentido de cada frase gramatical, determinada por las texturas que se encuentran las cuales son producto del tratamiento de cada contorno melódico manejado a partir de un contexto contrapuntístico el cual origina ciertos puntos de tensión y relajación armónica, con unas cadencias definidas que caracterizan el estilo compositivo inglés que se encuentra en el libro *“La música en el Renacimiento”*<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Datos expuestos en el Disco compacto William Byrd, HE THREE MASSES

<sup>10</sup> ALLAN W. Atlas. La Música Del Renacimiento, Ediciones Akal S.A Madrid España 2002

<sup>11</sup> La Música en el Renacimiento

### 2.3.1.3. ANÁLISIS DE ELEMENTOS

#### 2.3.1.3.1. MELODIA

Las voces superiores (SAT), presentan un desarrollo de cada uno de los contornos melódicos básicamente por grados conjuntos salvo ciertos momentos que el compositor plantea saltos de Tercera Menor y Cuarta Justa, para hacer énfasis al significado de ciertas frases gramaticales, con una preparación y resolución de manera sutil del bajo, el cual por medio de notas de larga duración y desplazamiento melódico – armónico, permiten que la obra se desarrolle equilibradamente.

Debido al desarrollo contrapuntístico planteado en la obra, no se percibe un Cantus Firmus como tal, el cual es el elemento característico de este género musical, ya que está planteado dentro de la polifonía lo que permite el empleo de figuras compuestas lo cual muestra el desarrollo del pensamiento musical en la época.

El punto climático se encuentra en los compases 23 al 42, justamente en la frase *Esto nobis pregustatum in mortis, ex àmine, o dulce o pie o Jesús fili Mariae*, la cual traduce: Sé para nosotros esperanza en la hora de la muerte, oh dulcísimo Jesús, oh piadoso Jesús hijo de Maria, donde el desarrollo de esta frase se hace evidente por la asimetría con la que se trabaja el contrapunto, el cual en la frase *in mortis, ex àmine*, se plantea un contrapunto de la siguiente manera:

En el momento que se plantea la frase *Oh Jesù fili Mariae*, el motivo es expuesto por las voces femeninas, seguidas del tenor y finalmente el bajo, desarrollando el contrapunto de una manera repetitiva, lo cual crea la sensación de una Suplica a Jesús como Hijo de Maria.

### **2.3.1.3.2. ARMONIA**

La obra no presenta una tonalidad determinada, debido a que plantea un eje tonal de La m, realizando pequeñas modulaciones transitorias a Do, y sol mayor para buscar diferentes sensaciones armónicas que permitan transmitir el sentido de cada frase textual. Sin embargo cada frase presenta unas cadencias finales bien determinadas sea cual sea su eje tonal, por lo que descartamos la posibilidad de que la obra sea Modal.

Con respecto al cambio armónico, se percibe un cambio cada tiempo de blanca al inicio y al final de cada frase, debido a que en su desarrollo es determinado por el contrapunto, el cual presenta un desarrollo de primera y segunda especie y un manejo de imitativos de manera asimétrica.

### **2.3.1.3.3. RITMO**

El Ave Verum Corpus, se clasifica dentro de las obras sacras debido a que su texto esta extraído de la palabra del profeta Isaías.

Uno de los principios mas importantes en la época renacentista era *“Poner la Música al servicio de la Palabra”*,<sup>12</sup> debido a que en esa época no existía la caligrafía musical como la conocemos hoy. Por eso es que no encontramos

---

<sup>12</sup> ROSA Font Fuster, Historia y vida – Metodología del Ritmo Musical, Tercera Edición, Ediciones paulinas Pag 77

indicaciones de tempo de manera explícita, por lo que se debe partir de la construcción de los contornos melódicos, los cuales se basan en blancas y negras, dificultando la realización del fraseo planteado en la obra.<sup>13</sup>

Por eso es primordial poder realizar de manera natural, expresiva y coherente cada fraseo, el cual se encuentra bien definido.

Los momentos de mayor densidad rítmica se encuentran justamente en las frases de mayor expresión y significado que el compositor desarrolla con un contrapunto más evidente, y con el empleo de los colores sonoros característicos de cada una de las voces.

Las frases a las que se hace mención son: *In cruce prohomine, O Jesù fili Maria*

#### **2.3.1.3.4. FORMA**

Forma característica para este tipo de composiciones en la época es: a b b'.

a	b	b'
Compases 1 - 28	Compases 29 - 42	Compases 43 - 60

---

<sup>13</sup> ALEJANDRO Zuleta, Programa básico de Dirección de coros infantiles- Ministerio de Cultura

### 2.3.1.3.5. TEXTO

Ave Verum corpus de William Byrd, está basado en el capítulo 53 del profeta Mayor Isaías, donde se reflexiona sobre el sacrificio que realizó Jesús al morir en la cruz por nuestros pecados y a la imagen de Maria como madre de Jesús.

Existe una gran relación entre el texto y la música ya que con la construcción armónica y el contra punto que el compositor emplea logra exaltar y plasmar el sentido de cada frase por medio de la música la cual hace que se perciba todo su significado de una manera mas sentida

TEXTO EN LATIN	TRADUCCIÓN
Ave verum corpus Natum de Maria Virgine, Vere pasum inmolatum, in Cruce prohomine. Cuius latus perforatum unda fluxit sanguine. Esto nobis pregustatum in mortis ex amine. Oh dulcis, Oh Pie, oh Jesu fili Mariae Miserere mei.	Salve al verdadero cuerpo nacido de Maria Virgen, Verdaderamente fue inmolado en la Cruz por nosotros los Hombres Cuyo costado fue perforado derramo sangre y agua. Sé para nosotros esperanza en la hora de la muerte. Oh dulce Jesús, Oh Piadoso Jesús, hijo de Maria ten piedad de nosotros

#### **2.3.1.4. PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN**

Ø La realización de los fraseos, debido a las notas de larga duración.

Debido a la construcción de los contornos Melódicos, los cuales están contruidos a base de nota larga y con saltos de octava, lo cual exige mucho trabajo respiratorio y dificulta el desarrollo interpretativo de cada frase.

Ø El desarrollo anticlimático con el cual se deben desarrollar los contornos melódicos ascendentes.

Diferenciación de los pesos sonoros, acorde a la época.

Los cuales permiten darle la intención sonora a cada una de las entradas planteadas por contrapunto, dependiendo en que tiempo del compás la realice, lo que nos permite desarrollar cada contorno melódico de manera coherente y expresiva.

Ø Color vocal específico de la Época.

Interpretar cada contorno melódico, manteniendo una misma postura y sonoridad, en especial, el bajo por el registro y su contorno anguloso.

##### **2.3.1.4.1. INTERPRETACIÓN**

###### **2.3.1.4.1.1. FRASEO.**

El fraseo de esta obra se debe realizar tratando de lograr flexibilidad y expresividad del ritmo y de cada contorno melódico, lo que favorece dar mayor

sentido al texto, debido a que la construcción rítmica y armónica de la obra enmarca cada frase textual.

#### **2.3.1.4.1.2. DINAMICAS**

Las dinámicas están de manera implícita, determinadas por la disposición de los acordes, las texturas planteadas y la intención del texto. También se desarrollan micro dinámicas con el fin de lograr la flexibilidad y expresividad de cada fraseo y de la obra en general.

#### **2.3.1.4.1.3. TEMPO**

En este aspecto nos valemos del análisis del ritmo melodía y texto como lo plantea Zuleta.<sup>14</sup> Según estos aspectos debemos dar importancia al texto, el cual nos determinara el tempo adecuado, partiendo del poder realizar cada fraseo enmarcado en la partitura por las cadencias finales, de manera expresiva y tranquila.

Además encontramos que se emplean alteraciones de micro tempo ascendente sobre todo en el desarrollo de las cadencias finales de cada frase.

---

<sup>14</sup> ALEJANDRO Zuleta, (Ibíd.)

#### **2.3.1.4.1.4. DICCION**

Teniendo en cuenta el origen del compositor (Ingles), cambia un poco la pronunciación de ciertas letras como: T, X, Cr las cuales se deben pronunciar de una manera mas notoria sin romper el fraseo de la palabra y de la oración.

## **2.3.2. ANALISIS DE SUPERFICIE “QUE IMPORTA”**

### **2.3.2.1. COMPOSITOR**

LUIS URIBE BUENO

Compositor, cantante y músico, nacido en Salazar de las Palmas, Norte de Santander en el año de 1916, autor de más de 500 Obras de Música Colombiana, compartió escenarios con Maestros reconocidos como León Cardona, Oriol Rangel, Chava Rubio, entre otros.

En el año 1952, tomo la dirección de SONOLUX en la ciudad de Medellín, desde donde impulso y promovió la música Colombiana, por medio de proyectos que realizaba con la Maestra Chava Rubio obteniendo su primer Disco de Oro.

Se desempeñó como Arreglista de varios temas musicales entre los que cabe mencionar: Soy Colombiano – Bochicaneando – Bandolita.

Fue integrante del trío musical mas famoso en ese tiempo “Trío Morales Pino”, agrupación que le brindo grandes éxitos a nuestro país a nivel internacional.

Obtuvo el primer puesto en Varios Concursos de fabricato y en el año de 1948 gano premio con la composición “El Cucarròn” (pasillo), y en 1950 y 1951 con los pasillos “Caimare” y “El Duende” respectivamente.<sup>15</sup>

### **2.3.2.2. ARREGLISTA**

ALBERTO GUZMAN NARANJO

Nació en Santa Rosa de Cabal (Risaralda), estudio con el Maestro León J. Simar, es el fundador del coro de cámara “Ensamble Sequentina”.

Obtuvo el diploma de director de orquesta Lècole Normal De Paris, y en el centre D`estudes Poliphoniques.

Representó a Colombia en el “Festival Mundial de Marionetas” en Pakistán con la obra “Sueños de Calima”, para cuatro grupos instrumentales y teatro de sombras en el año de 1993.

Ha sido director de la orquesta sinfónica de Colombia, ganador en 1992 y 1995 del premio nacional de composición de col-cultura con la obra “A luna” y “El Beso que yo le Robe a la Luna”.

Es miembro de las siguientes entidades: The International Federation for Choral Musik, The Society for Music Teory, y la Corporación Colombiana de Canto Coral.

---

<sup>15</sup> Ayer y hoy en mis canciones

### **2.3.2.3. GENERO**

Esta obra está compuesta sobre uno de los ritmos más representativos de nuestro folclor, perteneciente a la región andina de nuestro país: *el pasillo*, un ritmo originario de los vales redondos que llegaron a nuestro país, procedentes de Europa, en la época de la Colonia.

Estos vales fueron tomando fuerza y se fueron apropiando como baile de la época, con la particularidad de que los Colombianos los bailaban con un tempo mas rápido y lo llamaban *capuchinazas*.

A comienzos del siglo XIX, este baile se extendió por Perú y Ecuador de donde tomo el nombre de pasillo, el cual viene del diminutivo de “pasito”.

Este ritmo está basado en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación en este orden: larga, corta, acentuada y se ha manejado sobre dos maneras de interpretación las cuales son:

Pasillo Fiestero Instrumental: el cual lo usaban en las fiestas, casorios y bailes populares.

Pasillo Lento Vocal o Instrumental: Por que tenía un carácter más romántico, se usaba en las serenatas, y se caracterizaba por sus letras alusivas al amor.

Hoy en día se escucha de una manera mas elaborada, debido a las escuelas de Formación Musical las cuales han originado nuevas propuestas a partir del cambio en el manejo armónico, el aspecto compositivo, hasta el punto que hoy en día se habla de la nueva ola de la Música Colombiana.

#### **2.3.2.4. ASPECTOS TECNICOS ESTILISTICOS Y FORMALES**

La obra “Que Importa” está compuesta para formato de cuatro voces (SATB) a capella.

Durante toda la obra prevalece una textura Polifónica, construida con pequeños contra cantos, imitaciones y la melodía la cual es distribuida en cada unas de las voces, lo que hace que se tenga que pensar desde un concepto contrapuntístico, para entender el entretejido de cada una de las voces resaltando ante todo la melodía junto a todos los aspectos rítmicos y armónicos que allí se encuentran.

El contorno melódico de esta obra es suave, se desarrolla por grados conjuntos excepto el bajo el cual como cumple un papel de eje tonal, y a la construcción de la melodía hace que se presenten saltos los cuales son preparados, por la construcción armónica y melódica de cada voz.

La riqueza del lenguaje armónico se presenta en la construcción de los puentes que el arreglista plantea para conectar cada estrofa con el coro; ya que es ahí donde utiliza un lenguaje armónico más elaborado, que contrasta muy bien con el lenguaje funcional que el compositor empleó en la obra.

Esta obra corresponde a la “Forma canción con estribillo” ya que las estrofas están construidas con la misma música, aunque cambie la letra. Además posee un estribillo o coro el cual siempre conserva la misma letra y se repite varias veces dentro de la obra.

### 2.3.2.4.1. FORMA

INTRO	Primera Estrofa	PUENTE	Estribillo o coro	Segunda Estrofa
1 9	9 17	18 20	21 30	35 42
ESTRIBILLO – PUENTE CLIMAX		Segunda Estrofa	Estribillo o coro	Coda final
42 51	52 59	60 66	67 75	76 79

### 2.3.2.5. PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

- Ø La construcción de los contornos melódicos de la soprano y contralto en la introducción.
- Ø Trabajo grupal entre voces masculinas pues en la mayor parte de la obra es ahí donde el arreglista construye la parte rítmica.
- Ø Balance sonoro de la obra con el fin de realzar y diferenciar los tratamientos tímbricos y armónicos, del tema central de la obra.

### **2.3.3. ANÁLISIS DE SUPERFICIE**

#### ***“IO MI RIVOLGO IN DIETRO”***

##### **2.3.3.1. COMPOSITOR**

JACOBO ARCADELT

Compositor Franco Flamenco del Renacimiento, conocido especialmente por sus Madrigales y Chansons, que nace en Lieia en 1514 y muere en el año de 1568.

En 1539 fue miembro de la Capilla Sixtina y nombrado “Magíster Puerorum” (Maestro de Coro de Niños), y luego maestro de Coro. En este tiempo publicó cuatro de sus seis libros de Madrigales para cuatro voces, de los cuales el primero obtuvo gran acogida por el pueblo Romano.

En 1557 publicó un libro de Misas dedicado a Charles de Guise, Cardenal de Lorene, del cual se supone hace parte esta obra.

El estilo de este compositor se caracteriza por utilizar melodías muy bien concebidas, por el manejo delicado y puro en su trabajo armónico y polifónico, lo cual hace que le sean atribuidas piezas anónimas, por su gusto de capturar y difundir la música Italiana enriqueciéndola con su estilo particular.

### **2.3.3.2. GÉNERO**

El madrigal es una composición coral con un texto secular a menudo en italiano.

Tuvo su mayor auge en el Renacimiento y principios del Barroco donde inicialmente se interpretaban a capella, pero algunos compositores realizaban trabajos con voz solista asignándole las voces bajas al laúd y a la guitarra.

El madrigal italiano siempre se caracterizó por la calidad y profundización del texto, debido a la sociedad culta quienes tenían profundo conocimiento de poesía y música.

Una de las características del madrigal consistió en plasmar de manera directa las diferentes emociones del hombre – desesperación, dolor, alegría – como también, tratar los temas cotidianos como la vida, las aves, el amor. Para este objetivo los compositores jugaban con el ritmo, alteraban la velocidad de tempo en la obra y empezaron a implementar figuras compuestas y de corta duración con el fin de realizar contrastes rítmicos entre las voces y crear y plasmar en el oyente sus emociones de una manera más directa.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Información extraída de: LA MUSICA. R. Torres Viladomat, editorial Blume Milanesat. 1 Edición. ITALIAN MADRIGALS. JEROME Roche. Penguin Books. 1974  
GLASSIC MASTERS. Los grandes maestros de la música. Folio 4. Ediciones Folio S.A. Barcelona

### **2.3.3.3. ASPECTOS TECNICOS ESTILISTICOS Y FORMALES**

Para el análisis de esta obra, es necesario partir de lo que el texto expresa, aunque en este estilo musical es difícil encontrarle una coherencia de principio a fin a nuestra manera de interpretar.

Es por eso que hay que tener en cuenta la observación que JEROME hace en el libro *Italian Madrigals*<sup>17</sup> “*En realidad muchas de las pequeñas inconsistencias del deletrear común entre los Copistas del siglo XVI tuvieron pequeños efectos sobre la pronunciación, de modo que no se considera necesario hacer una modernización rígida a la comprensión de los textos*”.

Partiendo de esta aclaración, debemos valernos de la idea central del texto y centrarnos más en la composición musical.

El texto de esta obra esta escrito en italiano, cuya traducción es la siguiente:

---

<sup>17</sup> ITALIAN MADRIGALS. JEROME Roche. Penguin Books. 1974. Pag.12

TEXTO	TRADUCCIÓN
<p>lo mi rivolgo indietro a ciascun passo</p> <p>Col corpo stanco Ch`a gran pena porto.</p> <p>E prend`alor del costro aere conforto, Ch`el fa gir oltra dicend`ahí me, alssso</p> <p>Poi ripensando al dolce ben ch`io lasso al cammin lungo ed al mio viver corto.</p> <p>Fermo la piante sbigottito e smorto e gli occhi in terra lagrimando abasso.</p> <p style="text-align: right;">Anónimo</p>	<p>Voltea a mirar para atrás en cada paso,</p> <p>Mi cuerpo cansado y no me podía asustar</p> <p>con el aire que tu respiras que le da el poder a mi cuerpo para seguir adelante diciendo,</p> <p>oh soy yo después pensando una vez mas lo dulce que es Dios al que había dejado en el camino largo y de corta luz</p> <p>Me desmaye casi me muero para mis pasos baje mis ojos llorando hacia el piso.</p>

lo Mi Rivolgo In Dietro, es una obra que presenta varias texturas, a partir de la polifonía característica durante toda la obra, y el empleo de la homofonía, en las partes tristes, de soledad, o cuando habla de la muerte, que por la disposición de los acordes crea una sonoridad oscura.

El tratamiento armónico es otro aspecto muy importante en la sonoridad de la obra debido al cambio de densidades a partir del trabajo a tres y a cuatro voces, lo cual varía la disposición de los acordes para expresar las diferentes sensaciones de tristeza, melancolía, soledad, acorde a lo que dice el texto.

Con respecto al tratamiento de los contornos melódicos, estos son conducidos por grados conjuntos diatónicos, lo que hace que cada uno de ellos sea delicado y muy melódico como se menciona en las características de este compositor, salvo en ciertos momentos que el compositor emplea pequeños movimientos cromáticos, para generar cierta atmósfera en especial o para enfatizar ciertos momentos de la obra, dependiendo del movimiento armónico en particular.

#### **2.3.3.4. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS**

- Ø Aspectos de la gramática Italiana, debido a las palabras compuestas y a la utilización del apóstrofe, lo cual dificulta la pronunciación con el ritmo cuando esta trabajado en nota corta.
- Ø La construcción del contorno melódico de la soprano, que esta trabajado en un registro Medio-Bajo, el cual dificulta mantener un color sonoro homogéneo.
- Ø Entrelazar la coherencia de música y texto, con el fin de flexibilizar ciertas frases gramaticales para plasmar su sentido y significado de manera directa, correspondiendo a la característica mas importante de este estilo musical.

## **CONCLUSIONES**

En la realización del presente informe de grado, se hace un análisis de las diferencias interpretativas de algunas épocas, géneros y estilos musicales, enmarcados en la época renacentista-rococó, repertorio latinoamericano, colombiano y contemporáneo, determinando la importancia de los aspectos históricos y compositivos al momento de abordar la interpretación musical.

Cuando se va a realizar el montaje de una obra sobre el folclor de un país o región, es fundamental profundizar en el estudio del ritmo con el cual se está trabajando, ya que se presentan diversas maneras de identificarlos según la región a la que pertenezcan, existiendo casos en los que se conservan sus células rítmicas, enriqueciéndolas con su particular manera de apropiarlas o en otros casos simplemente cambia el nombre del ritmo.

El director coral es el eje fundamental en el proceso de montaje de una obra. Su papel es fundamental a la hora de orientar, cómo se debe realizar la interpretación antes, durante y en la finalización de la puesta en escena.

## ANEXOS

ü Material de audio de las obras Ave Maria de Giulio Caccini y Soy Pan, Soy Paz, Soy Más, del cantautor Piero.

ü FONETICA DEL LATIN:

Virgine	La g suena como una y
Cruce	La c suena como una ch
Cujus	La J suena como una i Liviana
Praegustatum	La ae suena como una e
Jesu	La J suena como una ie

ü Pronunciación de la obra Eli, Eli

TEXTO	TRADUCCIÓN	PRONUNCIACIÓN
Et circa horam nonam	Y acercándose la hora indicada,	Et chirca oram noman
Clamavit Jesús voce magna dicens.	Clamaba Jesús con voz potente diciendo.	Clamavit iesus voche magna dicens
Eli, Eli lamma sabacthani?	Padre, Padre por que me has abandonado?	Eli, Eli lamma sabactani

## Curriculum vitae CARLOS CASTRO

Email: [carloscastro02@ciudad.com.ar](mailto:carloscastro02@ciudad.com.ar)

Nacido en Rufino (SF) el 2 de Diciembre de 1943

Cantante, pianista, compositor, docente. Se ha desempeñado como actor y director teatral. Ha dictado cursos, conferencias y seminarios a nivel oficial y privado. Ha ofrecido espectáculos, recitales y conciertos en nuestro país y en el exterior. Ha creado música para niños, popular, de recreación folklórica, de cámara, para el cine, para el teatro, teatro-musical y sinfónico-coral. Ha participado de cursos, seminarios, conferencias y congresos nacionales e internacionales sobre su especialidad. Ha publicado notas y ensayos y producido trabajos sobre pedagogía, didáctica musical y música tradicional argentina. Se ha desempeñado como jurado en diversos y múltiples torneos musicales (Pre-Cosquín Coronda, Pre-Cosquín Villa Constitución, Festival del Pago de los Arroyos, Festival de Malambo, Venado Tuerto, Encuentro Entrerriano de Folklore, Festival Internacional de Folklore de Chajarí (ER), Fogón de los Niños (Cosquín – Cuba).

Es Maestro Especializado en Educación Musical, egresado del Instituto Superior del Magisterio N° 14 de Rosario. 1971.

Es Profesor Nacional de Música, especializado en Composición, egresado de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (1978), en donde ha dictado cátedra en Educación Audio perceptiva I y II, Folklore Musical Argentino, conducido los seminarios de Música Folklórica Argentina e Improvisación en Música y Movimiento.

Se ha desempeñado como Secretario de Extensión Cultural, habiendo sido además, miembro del Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Artes.

Se desempeña como profesor titular de Historia de la Música Argentina, profesor de la cátedra de "Folklore" y profesor del Taller de Lecto-Escritura Musical, es codirector del Taller de Música Argentina y Latinoamericana, y docente a cargo del "Taller de Educación AUDIOPERCEPTIVA" en el Instituto Provincial del Profesorado de Música de Rosario.

Es profesor titular de las cátedras de Rítmica Musical I y II y Música para la Formación del Actor I y II, en el Instituto Provincial de Teatro y Títeres" de Rosario.

Conduce la cátedra de Música Aplicada, (carrera de Locución) en el Instituto Superior de Educación Técnica Nº 19 de Rosario.

Se desempeñó como profesor a cargo del Curso anual "El Coro en el aula", organizado por la Secretaría de Cultura de la UNR y la ESC. Municipal de Música. (Agosto de 1998)

Actualmente es Miembro Jurado de los Concursos de Educación Artística a nivel Terciario, organizados por el Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe.

Es director, preparador vocal y arreglador del Coro Mixto "Scholem Aleijem", del Centro Cultural Israelita de Rosario

Es director y arreglador del Coro Mixto Folklórico Argentino, del Instituto Provincial del Profesorado de Música de Rosario

Ha publicado:

- Ø “Porqué existe gente desentonaada” Ensayo. Centro de Pub. e Investig. ENT - Rosario 1978
- Ø “Canciones para títeres y titiriteros” Centro de Pub. e Investig. ENT – Rosario 1978
- Ø “Memorias criollas de mi abuelo gringo” Ensayo. Revista Arg. de Pol. Cult. - 1989
- Ø “Las Canciones que enseñé a mis chicos”, cancionero didáctico para la EI y EGB – Dpto de pub. ISET N°18 – 1996
- Ø “Tres dancitas Argentinas” (en el CD “Pianistas de Rosario” publicado por la Ed. Municipal de Rosario – 1997)
- Ø “Tangáble y Fugado” (en “Opus”, 1998 Ed. IPPM)
- Ø “Cancionero”, cancionero didáctico para EI y EGB – Ed. Homo Sapiens –1998
- Ø “El Color de la Patria” (Cantata Popular a la Bandera – para Solista, Coro y Orquesta) – CD publicado por la Ed. Municipal de Rosario (2001)
- Ø “La violencia, motor de la creación” (ensayo publicado en el libro “Del arte ante la violencia” de Gustavo Gauna – Ed. Nueva Generación 2001.

Inédito:

“Enseñanza musical programada” (Una metodología distinta para iniciar en la composición musical.)

## BIBLIOGRAFIA

### ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevista realizada por correo electrónico [carloscastro02@ciudad.com.ar](mailto:carloscastro02@ciudad.com.ar) A, Carlos Castro, Docente, Investigador Especialista en Folclore Argentino de la Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

Entrevista realizada el día 20 de agosto de 2006 a la Maestra Irina Sachlí, docente Facultad de Música UNAB

Entrevista al Maestro Alexander Solomeniuk, Docente de la Facultad de Música UNAB, Doctorado en Interpretación Musical.

Entrevista realizada al Maestro Adolfo Hernández, Docente de la Facultad de Música UNAB.

Entrevista realizada por correo electrónico [barragans@entelnet.bo](mailto:barragans@entelnet.bo), Al Maestro Julio Barragán Saucedo, arreglista de la obra Soy Pan, Soy Paz, Soy Más.

## LIBROS CONSULTADOS

ALLAN W. Atlas. La Música del Renacimiento, Ediciones Akal S.A Madrid España 2002

FONT FUSTER, Rosa, Historia y vida – Metodología del Ritmo Musical, Tercera Edición, Ediciones Paulinas, Pag 77

ZULETA, Alejandro, Programa básico de Dirección de Coros Infantiles Ministerio de Cultura

R. TORRES Viladomat. La Música. Editorial. Blume Milanestat, 1ª Edición.

ROCHE, Jerome. Italian Madrigals. Penguin Books. 1974.

ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Editorial Panamericana, Agosto 2002

INSITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO. Lecturas de Música Colombiana. Vol. 1, Alcaldía Mayor de Bogotá, Julio 1989.

OLHEN VASQUEZ, Óscar. La Música Barroca “Un Nuevo Enfoque” Ediciones Universidad Católica de Chile, Junio 1993

GLASSIC MASTERS. Los grandes maestros de la música. Folio 4. Ediciones Folio S.A. Barcelona.

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

## PAGINAS WEB

[www.paraguayglobal.com/cultura](http://www.paraguayglobal.com/cultura)

[www.cpd.org.co](http://www.cpd.org.co)

[www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm](http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm)

<http://www.imdb.com/name/nm0945897/bio>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Arcadelt](http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Arcadelt)

**INSTITUTO CALDAS**  
**CENTRO EDUCATIVO ALFONSO GÓMEZ GÓMEZ**  
**PROYECTO DE FORMACIÓN ARTÍSTICA**  
**CANTATA 2007**

**PRESENTACIÓN**

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

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

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

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

\*Coro Institucional

\* Pre-Orquesta

\* Pre-escolar y Primaria

\* Bachillerato

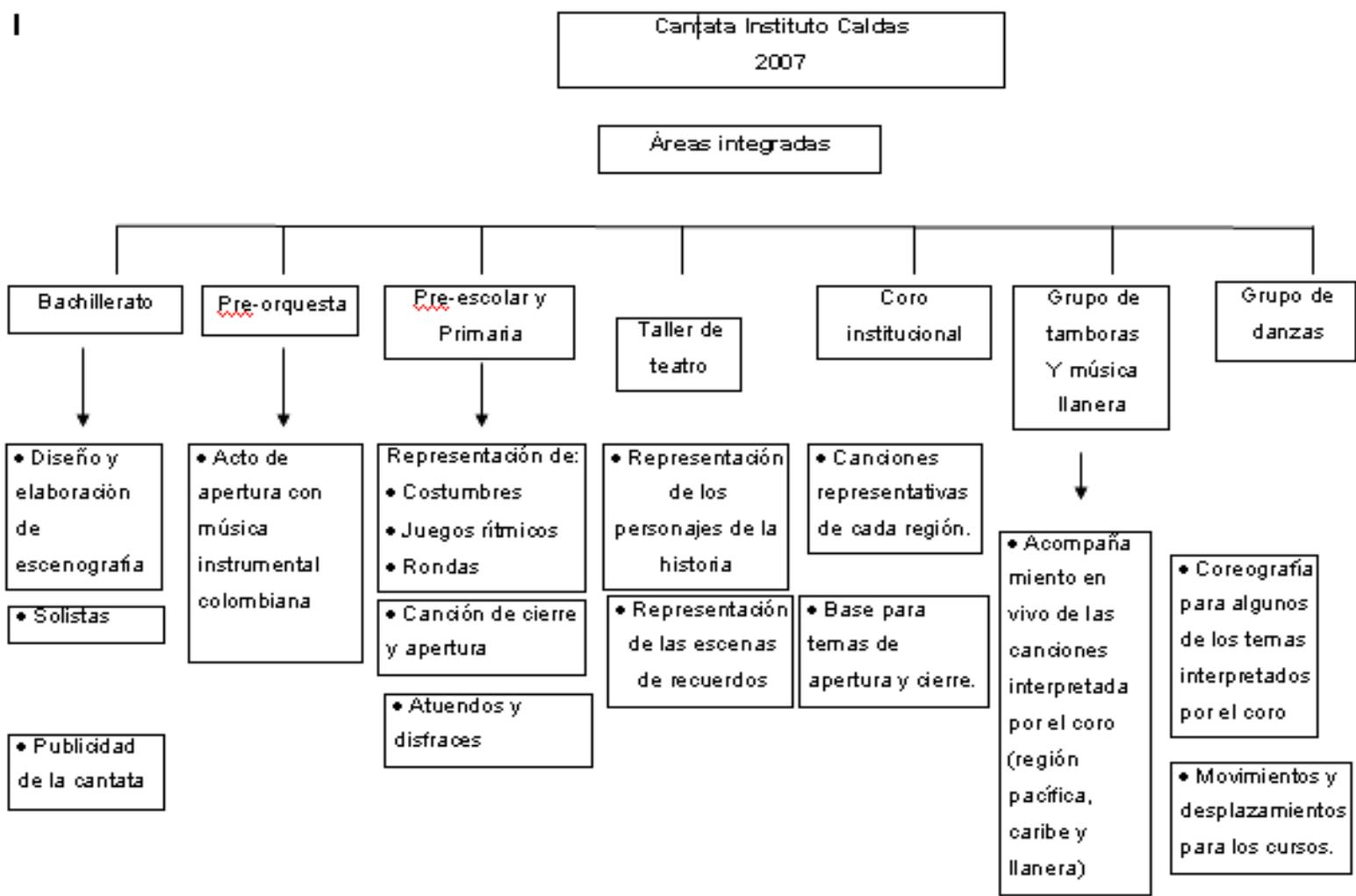
\*Talleres (Teatro, pintura y danza)

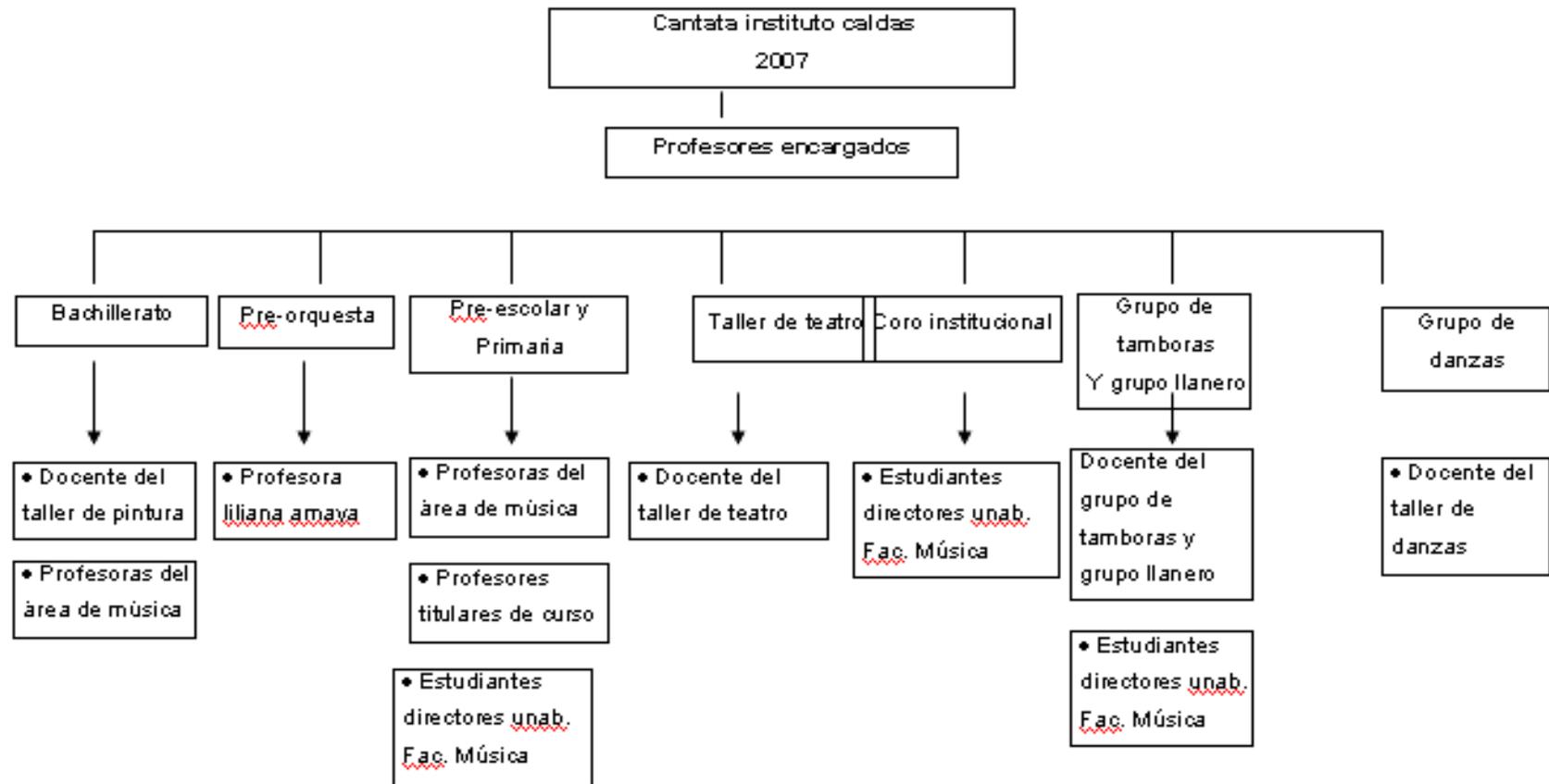
\*Grupo de tamboras

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

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

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





## **REPERTORIO**

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

## 1 er INFORME DE ACTIVIDADES

### PROYECTO CANTATA 2007

#### “Recorrido de un sueño por Colombia”

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

#### **Administrativos:**

1. La hora destinada para el coro, dificulta el progreso y la asistencia de los alumnos, ya que simultáneamente se están realizando los entrenamientos de otros deportes; además algunos padres poseen dificultad para recoger a los coristas al final del ensayo.

2. la irregularidad de los Coristas a los ensayos es común y tiene varias causas:

- Falta de compromiso por parte de los coristas y de los padres
- Deseo de los niños de estar en varias actividades

**Logísticos:**

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

**PROPUESTAS**

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

## **2º. INFORME DE ACTIVIDADES**

### **PROYECTO CANTATA 2007**

#### **“Recorrido de un sueño por Colombia”**

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

#### **VIERNES 1º DE SEPTIEMBRE**

ξ Tiempo de ensayo programado: 1 hora

ξ Asistencia: 24 estudiantes de primaria

ξ Dificultades presentadas:

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

Estas dificultades restaron tiempo y eficacia al ensayo.

- ξ Tiempo de ensayo real: 30 minutos
- ξ Avances: repaso de la canción Amo esta tierra sin solistas; y primera parte de La Lección.

## **VIERNES 8 DE SEPTIEMBRE**

- ξ Tiempo de ensayo programado: 1 hora
- ξ Asistencia: 27 estudiantes de primaria
- ξ Dificultades presentadas:

1. Nuevamente no se contaba con un espacio físico asignado para el ensayo, lo que retrasó notablemente la hora de inicio del trabajo; el cual se llevó a cabo en el salón ubicado en el 2º piso de preescolar. Este salón poseía varios inconvenientes como:
  - Al ser pequeño, caluroso y con poca ventilación no permite realizar actividades que requieren desplazamientos, y tampoco es adecuado para una ubicar a la cantidad de niños asistentes de una manera cómoda.
  - Este día se encontraban allí los instrumentos de la pre-orquesta, lo que quitaba aún mas espacio al aula, y creaba un elemento distractor para los alumnos.
  - Quitando mas espacio al salón se encontraban allí los cartones de huevo que antes recubrían las paredes, y que ese día estaban apilados en un rincón.

2. Otra dificultad presentada este día fue la falta de grabadora para dar comienzo al ensayo; una herramienta vital para el aprendizaje de las canciones.
3. No se contaba con las letras de las canciones para distribuirlas a los estudiantes y facilitar el repaso de las canciones.

Tiempo de ensayo real: 25 minutos

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

### **VIERNES 15 DE SEPTIEMBRE**

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

### **VIERNES 22 DE SEPTIEMBRE**

ξ Tiempo de ensayo programado: 1 hora

ξ Asistencia: 24 estudiantes de primaria

ξ Dificultades presentadas:

1. No se contaba con un salón asignado para comenzar el ensayo, y debido a que los salones de preescolar se encontraban cerrados, se recurrió a ocupar un salón desocupado en primaria (4B).
2. No se contó con grabadora para iniciar el ensayo.

Esta dificultad persiste en todos los ensayos ya que en la hora asignada las profesoras del área de música se encuentran en sus respectivas clases y para nosotros no es posible el préstamo de ningún elemento de la institución.

3. No se contaba con las letras de las canciones para distribuirlas a los estudiantes y facilitar el repaso de las canciones.

ξ Tiempo de ensayo real: 40 minutos

ξ Avances: canción completa Cinco Negritos.

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

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

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

## REGIÓN ANDINA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **EL BAMBUCO**

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

Su tonada y su forma coreográfica han estado presentes en el territorio del país hace siglos. Sin embargo, hoy consideramos al Bambuco como una expresión única de los grupos andinos, se disputa con el Torbellino su carácter de representatividad como la danza más típica de Colombia.

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

Cuando se toca el tema de la música y su instrumentación hay una confirmación más potente de la trietnia.

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

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

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

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

## REGIÓN LLANERA

Los Llanos, son considerados como una de las sabanas tropicales más ricas del mundo, ubicados en la cuenca del Río Orinoco que corre entre Colombia y Venezuela.

En Colombia esta región esta conformada por los siguientes departamentos: Arauca, Casanare, Guainía, Guaviare, Meta y Vaupés, donde se puede encontrar gran variedad de vida silvestre, e infinidad de habitas dados por bosques secos, sabanas y llanuras, dependiendo de los tiempos de lluvia y sequía característicos de esta región.

Su música es conocida por el uso de los instrumentos característicos como lo son: El Arpa Llanera, cuatro, Bandóla llanera, Capachos o Maracas, con los cuales se interpreta uno de los ritmos más representativos de esta región el cual es el Joropo.

Este baile es muy vivo, alegre, con el cual el llanero demuestra su gallardía y altivez por medio del zapateo, usándose para la recreación del pueblo llanero, con el que se celebran sus fiestas populares, familiares, religiosas y culturales.

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

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

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

## **REGIÓN PACÍFICA**

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

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

Dentro de los departamentos que conforman esta región están; el departamento del Valle del Cauca, departamento del Cauca, departamento de Nariño, el departamento del Chocó, el único departamento cuyo territorio está 90% dentro de la Región. Al norte tiene una parte en el Golfo de Urabá que lo pone en la Región Caribe (el único departamento colombiano con costas en los dos océanos) y al occidente toca las estibaciones de la Cordillera Occidental.

Dentro de su música encontramos aires y tonadas musicales, como el Maquerulle, El aguabajo, la Juga y el Currulao el cual es el más importante debido a que a partir de este aire se desprenden los demás.

Su nombre proviene del tambor llamado Conuno y del adjetivo Cununao, para referirse a todas las danzas y toques en los que participa este instrumento.

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

Su vestidura lleva una camisa sin cuello, pañuelo, franela en vez de camisa, pantalón a media canilla, descalzos, en la mujer un simple Batón a media pierna y flores en el pelo.

## 2.4. REGIÓN CARIBE

### 1. Aspectos Generales

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

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

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

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

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

### **La Cumbia**

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

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

### **2.4.1.1. REGIÓN INSULAR**

#### Aspectos Generales

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

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

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

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

## CALIPSO

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

## REGIÓN AMAZONICA

### Aspectos generales

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

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

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

La música que rige las culturas indígenas es totalmente distinta a la que se aplica en otras áreas, pues para los aborígenes no tiene significación estética sino funciona, siendo un elemento que satisface las necesidades de orden mágico y religioso. Predominan los cantos en grupos de voces, sin diferenciación tonal.

La melodía es llevada por instrumentos aerófonos (flautas de carrizo, diferentes fotutos, capadores, pitos, ocarinas, discos zumbadores, etc.), mientras que los elementos rítmicos son ejecutados con membranófonos e idófonos. Las melodías son casi siempre repetitivas y el campo escalístico suele ser de unas pocas notas (trictónicos).

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

## **BIBLIOGRAFÍA**

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

Acero A. (1993). Los Peces. En Colombia Pacífico, Tomo I. Pablo Leyva, (Ed). Fondo FEN, Santafé de Bogotá. 396 Pp. (Fauna)

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

## **ENLACES DE INTERNET**

[www.monografias.com/trabajos11/lamujer](http://www.monografias.com/trabajos11/lamujer)

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

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

[http://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n\\_Costa\\_Pac%C3%ADfica\\_\(Colombia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n_Costa_Pac%C3%ADfica_(Colombia))