

**CORO POLIFÓNICO “EL PERPETUO SOCORRO”  
CORO FEMENINO VOCES UNIDAS  
CORO UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA**

**ISRAEL ALEJANDRO MEJIA PORRAS**



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2010**

**CORO POLIFÓNICO “EL PERPETUO SOCORRO”  
CORO FEMENINO VOCES UNIDAS  
CORO UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA**

**ISRAEL ALEJANDRO MEJIA PORRAS**

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

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



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2010**

*Al Padre Celestial, quien nunca me ha soltado de Su tierna mano  
A mí amada Abuela, por su amor, paciencia y entrega  
A mi madrina por haberme puesto en el camino de la música  
A mi maestro por enseñarme la rigurosidad e importancia del estudio como forja  
de un buen director  
A todas las personas que me ayudaron a formarme como profesional*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, quien me permitió conocer este bello arte, y especialmente la magia del mundo coral. Por poner en mi vida personas especiales que marcaron momentos importantes trascendentales en mi formación.

A mí amada abuela Ana que con su amor, reflejado en la dedicación y entrega hacia mí, sin medir ningún esfuerzo, me permitió llegar hasta este momento, como lo soñamos desde un comienzo.

A mi maestro Rafael, por ser mi guía musical, por mostrarme la importancia que tiene el estudio para poder ser un excelente director, por acrecentar mi pasión por el canto coral, y sobre todo por su paciencia a la hora de corregir mis múltiples errores.

A Marcela García, mi maestra de piano, mi maestra amada, quien se convirtió en mi amiga y consejera, quien levantó mi ánimo en momentos en los que sentía que todo estaba perdido, pero que también con mucho amor me hizo caer en cuenta de los errores que cometía.

A Luz Helena Peñaranda, por ayudarme a descubrir mis posibilidades vocales y darme herramientas que me permitieron desarrollar mi voz.

A la Universidad Autónoma de Bucaramanga, que me proporcionó su apoyo a través del programa Unab – Icetex.

A la Federación Luterana Mundial, a la Congregación Luterana “El Divino Redentor” y a la Iglesia Luterana de Adelsberg.

A los coristas del Coro Polifónico “El Perpetuo Socorro”, en cabeza de su director el Licenciado Vladimir Amado, pues con su ayuda pude conseguir este logro. Gracias por su amistad.

A mis señoras de “Voces Unidas”, las que me han acompañado en mi sueño desde hace muchos años.

A todos mis compañeros y compañeras de coro UNAB, con quienes pude compartir grandes momentos que quedarán grabados en mi mente y corazón.

A todos mis amigos y personas que me apoyaron de una u otra manera a conseguir este sueño.

## CONTENIDO

1. CORO FEMENINO “VOCES UNIDAS”	7
1.1 CONEXTO GENERAL	7
1.2 CONTEXTO HISTORICO	7
1.3 CONTEXTO MUSICAL	7
1.4 ANALISIS DE LA OBRA AMOR IMPOSIBLE	8
1.5 ANALISIS DE LA OBRA LEJOS DE MI MADRE	15
1.6 ANALISIS DE LA OBRA LIBELULA IRIS	22
2. CORO POLIFÓNICO “EL PERPETUO SOCORRO”	27
2.1 CONTEXTO GENERAL	27
2.2 CONTEXTO HISTÓRICO	27
2.3 CONTEXTO MUSICAL	27
2.4 ANALISIS DE LA OBRA VASIJA DE BARRO	28
2.5 ANALISIS DE LA OBRA KYRIE DE LA MISA CRIOLLA	38
2.6 ANALISIS DE LA OBRA YO SOY LA CAUSA DE TUS ACERBOS DOLORS	47
2.7 CUADRO COMPARATIVO KYRIE’S	53
3. CORO UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA	55
3.1 CONTEXTO GENERAL	55
3.2 CONTEXTO HISTÓRICO	55
3.3 CONTEXTO MUSICAL	55
3.4 ANALISIS DE LA OBRA PSALLITE DEO	57
3.5 ANALISIS DE LA OBRA GLORIA (MISA BREVIS PRO PACE)	63
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFIA	76
WEBGRAFIA	78

## INTRODUCCIÓN

A continuación, presento un trabajo con el cual he pretendido aplicar los conceptos aprendidos durante mi formación como músico y director coral. Un recorrido que si bien no ha sido fácil por diversas complejidades de la vida, he intentado forjar con empeño y coraje, enfrentando los retos que se me han presentado para poder culminar con éxito mi más grande pasión.

Este reto, me hizo desenvolverme en tres coros con características diferentes, tanto en lo personal como en lo musical, haciéndome buscar elementos diferentes para poder lograr despertar sensibilidad en cada uno de los coristas, y así obtener interpretaciones que se acerquen a lo esbozado por el compositor en su partitura.

Con este escrito, se pretende hacer un recorrido por diversas expresiones musicales, iniciando desde nuestro país con compositores santandereanos, que han dejado huella en la historia de la música colombiana; continuando por países suramericanos como Venezuela, Ecuador, Perú y Argentina, pasando al barroco alemán y a la música contemporánea Española.

En el montaje y análisis de este repertorio, encontré pensamientos y filosofías contrarias a las mías, reflejadas en disonancias armónicas, chocando con un gusto que prefiere lo tonal y consonante; haciéndome entender esto, que al momento de hacer música, es necesario alejarse de todo prejuicio para obtener un buen resultado.

# 1. CORO FEMENINO “VOCES UNIDAS”

## 1.1 CONTEXTO GENERAL

Este coro, creado por mí en el año de 2004, nació como una iniciativa de unidad entre diversas corrientes cristianas tales como: Católica Romana, Luterana, Anglicana, Presbiteriana, Bautista y Cuadrangular.

Inicialmente, fue un coro de formato mixto a cuatro voces, integrado por personas de las denominaciones anteriormente mencionadas, en el cual se abordaron obras sacras de diversas épocas, con eventuales presentaciones en algunas iglesias de la ciudad.

También, fue el formato utilizado por el Maestro Carlos Augusto Pardo para el montaje de su concierto de grado en el año de 2007 y como agrupación para la presentación de mis exámenes de dirección coral en dos ocasiones.

## 1.2 CONTEXTO HISTORICO

Coro de formato mixto, fundado en el año de 2004, como medio para la búsqueda del fomento y desarrollo de unidad religiosa entre diferentes expresiones cristianas a partir del canto coral, proyecto en el cual se cuenta con la participación de miembros de la Iglesia Católica Romana e Iglesias Protestantes de la ciudad.

En el año de 2009, a raíz de la deserción de los hombres de la agrupación, su formato es modificado a coro femenino.

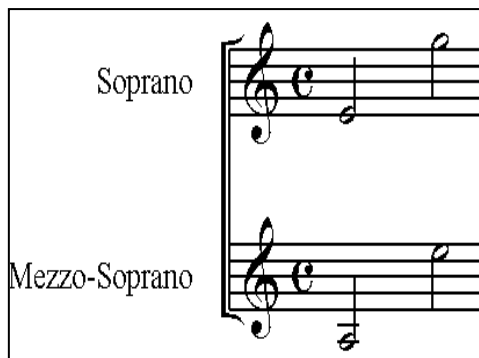
## 1.3 CONTEXTO MUSICAL

El Coro Femenino “Voces Unidas”, cuenta con un total de 12 coristas distribuidas así:

<b>Cuerda</b>	<b>Número de Voces</b>
Sopranos	6
Contraltos	6

## Rangos

### Figura 1 Rango Coro Femenino “Voces Unidas”



## Organización

Los ensayos, se realizan los días sábado de 6:30 p.m. a 8:30 p.m. en las instalaciones de la Parroquia “El Perpetuo Socorro”

## ANOTACIONES ESPECIALES

### Repertorio

Como primera medida, la selección de repertorio para este formato, ha sido con el fin de dar a conocer obras del género vocal de compositores santandereanos, dando énfasis al rescate y difusión de algunas obras que hacen parte del Centro de Documentación Musical “Alejandro Villalobos Arenas”, perteneciente a la Facultad de Música de la UNAB.

Se tuvieron en cuenta, factores tales como: tratamiento de los contornos melódicos, planteamientos armónicos, texturas, entre otros. Así mismo, es determinante poder mencionar que se pretende dar vida a repertorio que pertenece a una generación de compositores románticos de Santander de las décadas de los 40, 50 y 60, siendo este aspecto uno de los más relevantes cuando de rescate sonoro se habla dentro de la línea de preservación del Patrimonio Cultural de un Pueblo.



Por otra parte, cabe resaltar que cada obra está planteada originalmente para formato vocal – instrumental, para el caso particular, voz con un acompañamiento de piano, concebidos por el mismo compositor de esta manera.

## Ritmos

En el caso particular de dos obras: Amor imposible y Lejos de Mi Madre, cabe resaltar que un factor en común entre éstas dos, es que se encuentran escritas en ritmo de Pasillo - Canción, del cual se presenta a continuación una breve explicación:

El pasillo canción, hace parte de las tradiciones folklóricas andinas que se hicieron populares desde el siglo XIX, como el bambuco entre otras. <sup>1</sup> Según el libro de la Historia de la Música de la Editorial Espasa se afirma que:

“El pasillo colombiano, es una derivación del vals vienés, que, de los refinados salones de las principales ciudades del país, pasó a las plazas públicas y allí se convirtió en el *pasillo fiestero*, pieza obligada de las bandas populares. Su ejecución se basaba en los tres instrumentos básicos de la música andina: bandola, tiple y guitarra. Más tarde, se creó el pasillo con letra o también llamado pasillo canción, y ya en el siglo XX se amplía su instrumentación con vientos y percusión”<sup>2</sup>.

El pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical, cuando se quiere recordar.<sup>3</sup>

Por otra parte, el ritmo del pasillo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta y acentuada. Admite gran variedad de ritmos y es por lo general el género más gustado de los trovadores populares. Se escribe generalmente en la signatura de  $\frac{3}{4}$ .<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Tomado de: <http://www.colombia.com/colombiainfo/folclorytradiciones/bailes/pasillo.asp>

<sup>2</sup> Tomado de HISTORIA DE LA MUSICA. España: Editorial Espasa Calpe S.A. 2001. Tomo 5, Música en América, P.1083

<sup>3</sup> Ver cita 1

<sup>4</sup> Tomado de PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes Editores – Colombia Ltda. 1980. P. 220

## 1.4 ANALISIS DE LA OBRA AMOR IMPOSIBLE

**TITULO:**

“Amor Imposible”

**GENERO:**

Pasillo – Canción

**FORMATO:**

Obra creada para formato de dos voces iguales y acompañamiento de piano

**AUTOR Y COMPOSITOR**

José Alejandro Morales

Tiplista y Compositor, nacido en El Socorro, Santander el 19 de Marzo de 1914.

Inició sus estudios musicales con José de Jesús Vargas; sin embargo, nunca pudo recordar quién le enseñó tiple, instrumento que interpretaba con maestría. En Bogotá desarrollo toda su vida artística. Guiado por ritmos de moda, compuso inicialmente tangos y boleros; en 1939 compuso su primera obra de carácter popular colombiano<sup>5</sup>.

Las canciones de Morales, junto con las de otros de sus contemporáneos, constituyen el repertorio por excelencia de la canción popular colombiana de mediados de siglo, cercana por su temática y su lenguaje al inmediato ancestro campesino de la gran mayoría de la población de inmigrantes, que justo en ese momento multiplicaron varias veces las cifras de los habitantes de las principales ciudades del país.<sup>6</sup>

Fallece el 28 de Septiembre de 1978, dejando un legado musical de un total de 450 canciones grabadas, por lo que se ha denominado “El Padre del Bambuco”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Tomado de: DICCIONARIO DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. España: Sociedad General de Autores y Editores. 2000. P. 769

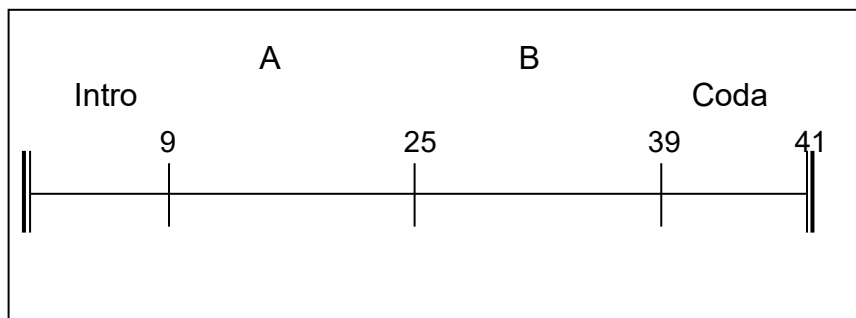
<sup>6</sup> Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/120jose.htm>

<sup>7</sup> Ibídem

## ESTRUCTURA

José A. Morales, escribió ésta obra en forma binaria simple, con introducción y dos compases a manera de coda, siendo esta una forma distinta a la del pasillo tradicional colombiano que es en forma ternaria con trio.<sup>8</sup>

**Figura 2 Estructura de la obra**

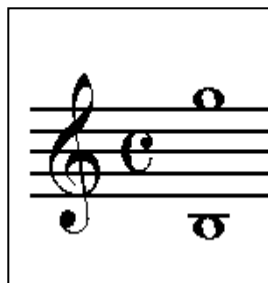


## TONALIDAD Y MODO

La Menor

## RANGO

Figura 3 Rango de la obra



## TEXTO

Según el maestro Francisco Durán, en entrevista personal realizada el 16 de enero de 2010, dice:

---

<sup>8</sup> Dato suministrado por la Maestra Marcela García

“Alguna vez Alejandro me comentó que sus obras nacían de sus experiencias personales y los acontecimientos cotidianos que presenciaba”.

En el caso particular del texto de Amor Imposible, este trata de un sentimiento hacia una mujer, que no es correspondido, causando un gran dolor y siendo necesario sacarlo del corazón a pesar del sufrimiento que esto conlleve.

#### **Figura 4 Texto de la Obra**

Te quiero, te estoy queriendo profundamente,  
Que siento tanto miedo,  
De que no pueda volver a verte.

Por que te me has clavado,  
Como una flecha dentro del pecho,  
Que tengo que arrancarla,  
Aunque hacerlo Me sangre el alma.

Hoy que más necesito,  
De tus caricias y tus ternezas,  
Tengo que resignarme,  
A seguir viviendo con mis tristezas.

Pero puedes confiar,  
Que tú dejas en mí,  
Al ser que te ha querido,  
Que más te quiere y muere por ti.

#### **RELACIÓN TEXTO-MÚSICA**

La relación entre el texto y la música, se evidencia en la organización que da Morales a los versos en cada sección, puesto que de manera simétrica hace que corresponda cada frase musical con la frase gramatical. Cabe resaltar, que las cesuras literarias, son marcadas musicalmente con silencios de corchea, que funcionan a su vez como conectores entre cada oración y/o frase.

Por otra parte, como recurso para dar mayor fluidez al texto, el compositor forma una sílaba a partir del final de una palabra y el inicio de otra (sinalefa)<sup>9</sup>, ubicando esta unión sobre una sola nota.

## OTRAS CARACTERISTICAS

### *Contorno Melódico*

Morales, ubica en la soprano la melodía principal de la obra, desarrollándola a través de grados conjuntos por segundas menores y mayores; utilizando eventualmente, como recurso para dar mayor intensidad a una palabra, intervalos de tercera menor o mayor ascendente. Con el fin de proveer de mayor densidad a la línea melódica principal, ubica a la soprano a una distancia de sexta mayor respecto con la contralto.

**Figura 5 Distancia de sexta mayor entre soprano y contralto, compases 17 y 18.**

The image shows a musical score for two voices: soprano (treble clef) and alto (bass clef). The score covers measures 15, 17, and 18. The lyrics are: "pue da vol ver a ver te por que te mehas cla va do co mou na". A rectangular box highlights the interval between the soprano and alto parts in measures 17 and 18, illustrating a sixth major interval.

El desarrollo de la voz de la contralto, se hace a través de grados conjuntos ascendentes y descendentes de segunda menor y mayor. Para proveer de mayor energía a la melodía principal, el compositor utiliza a la voz de la contralto, ubicando a la misma a una distancia de la soprano de tercera mayor y menor.

### *Armonía*

<sup>9</sup> Dato suministrado por el Lic. Juan Carlos La Serna, docente de ortografía y redacción de texto de la Universidad Unidades Tecnológicas de Santander.

Es común el uso del círculo armónico tradicional del pasillo que se basa en: Tónica, Subdominante y Dominante para pasar a la Tónica o a su Relativa Mayor. El compositor, mediante la utilización de alteraciones accidentales en una nota ejemplo como sucede en los compases 13 al 19 y 23 entre otros, realiza modulaciones transitorias a la dominante o la relativa mayor.

### *Textura*

Morales, da un tratamiento homofónico al desarrollo melódico de la soprano y contralto, ubicando estas voces sobre un acompañamiento de piano, que tiene como finalidad suministrar apoyo armónico y mantiene a las voces dentro del aire folclórico en el cual está compuesta la obra, mediante la realización constante de la célula rítmica del pasillo.

## **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN Y SOLUCIONES**

### **Color:**

Por la característica particular de la agrupación coral que interpretará esta obra, el registro agudo utilizado por Morales, causa dificultad en el color sonoro de las sopranos, produciendo un sonido tenso y abierto, debido a que son voces maduras.

Para la solución, se implementan ejercicios que permiten flexibilizar el registro en voz de cabeza para que así su emisión sea más relajada.

### **Afinación:**

Por causa de las modulaciones transitorias que realizan las voces, se hace necesaria la implementación de un acompañamiento instrumental en el montaje para que las voces sientan un piso armónico y puedan así mantenerse en la afinación.

### **Disposición y sonoridad:**

Debido a que el compositor ubica a la contralto a una distancia de sexta menor respecto con la línea melódica principal, se dificulta la sonoridad por las características vocales de las cantantes, pues las sopranos se encuentran en un registro alto debido al intervalo mencionado anteriormente, siendo necesario fortalecer la voz mixta de las contraltos para que así pueda tener la densidad necesaria para que no se pierda su melodía.

## 1.5 ANALISIS DE LA OBRA LEJOS DE MI MADRE

**TITULO:**

Lejos de Mi Madre

**GÉNERO:**

Popular, Pasillo Canción

**FORMATO:**

Obra para dos voces con acompañamiento de piano.

### AUTOR Y COMPOSITOR

Música y Texto

Gustavo Gómez Ardila

Importante arreglista, compositor y director coral Santandereano, nacido en Zapatoca el 8 de septiembre de 1913.<sup>10</sup>

Hijo de padres campesinos, queda huérfano a los siete años de edad en una familia numerosa pues contaba con catorce hermanos entre los cuales él era el duodécimo.<sup>11</sup>

Inicialmente, decide comenzar sus estudios para sacerdote en el Seminario Mayor de Socorro y San Gil, donde conoce a su primer maestro de música don Pedro V. Lanzabal, quien lo instruye en las asignaturas como la teoría y el solfeo, órgano, canto gregoriano y flauta travesa.<sup>12</sup>

Después de tres años y medio de formación sacerdotal, contrae fiebre tifoidea, enfermedad que le obliga a ponerse en tratamiento médico, pues compromete seriamente su salud. Al momento de regresar a retomar sus estudios en el Seminario, debido a nuevas determinaciones y condicionamientos por parte de las

---

<sup>10</sup> Basado en el artículo publicado por la Revista de Santander, edición 4. Pág. 138

<sup>11</sup> Ibidem

<sup>12</sup> Basado en el artículo publicado por la Revista de Santander, edición 4. Pág. 139 - 144

directivas para su reintegro, se vio obligado a abandonar el sueño de continuar con su formación sacerdotal.<sup>13</sup>

Afortunadamente, Gómez Ardila había conocido ya el bello arte de la música, del cual podía valerse para forjar su proyecto de vida. Es así, como inicia sus prácticas musicales como organista y cantante, en algunas parroquias gracias al padre Helí Herrera quien había sido su profesor en el seminario y conocido sus grandes capacidades musicales.<sup>14</sup>

Contrae matrimonio con Abigail Navarro en 1934, mujer a quien amó profundamente y fue motivo de inspiración de composiciones como *Rayito de Luna* y *Ni más ni menos*, siendo la primera, una obra que nace una noche que se encontraba camino a casa de Abigail para darle una de sus acostumbradas serenatas, composición a su vez que le significó un primer reconocimiento a nivel nacional.<sup>15</sup>

En 1935, viaja junto a su esposa a la ciudad de Ibagué, con el propósito de continuar sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música, lugar donde conoció a maestros como Daniel Zamudio, Guillermo Quevedo, entre otros, y a los profesores italianos Demetrio Haralambis y Alfredo Squarcetta, siendo este último su máxima guía como profesor de armonía, piano, composición y dirección coral.<sup>16</sup>

En ésta ciudad, comienza su actividad musical profesional como organista y cantor de la Catedral de Ibagué y profesor del conservatorio donde estudió anteriormente, Seminario Mayor y director de coro de varias instituciones educativas juveniles. Es también en la capital Tolimense, donde logra componer obras que llegaron a ser su mejor carta de presentación y son patrimonio musical de Colombia.<sup>17</sup>

En 1946, viaja a Bogotá en búsqueda de nuevos ámbitos profesionales, ciudad en la cual es reconocido desde su llegada como uno de los mejores ejecutores del órgano en las diversas iglesias.<sup>18</sup>

Continúa su labor como docente en instituciones educativas de gran nombre, forjando el amor hacia el canto coral y realizando arreglos y adaptaciones de un

---

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Ibidem

<sup>17</sup> Ibidem

<sup>18</sup> Ibidem



importante repertorio para voces juveniles, trabajos de los cual con se encuentran muchos en sus archivos personales.<sup>19</sup>

A su vez, al permanecer en esta ciudad, fue presidente fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia, director de la Orquesta de Planta del Palacio de los Presidentes, y docente de la Universidad Pedagógica Nacional, donde pudo trabajar junto al maestro Alfred M. Greenfield para fundar los llamados Clubes de Estudiantes Cantores (CEC).<sup>20</sup>

En 1964, fue llamado por el Doctor Juan Francisco Villareal, rector de la Universidad Industrial de Santander de aquella época, para continuar con la estructuración y dirección del CEC de la UIS, conformado hasta el momento por voces masculinas. Gracias a su entrega, gran dedicación, y después de muchos esfuerzos, consiguió consolidar el coro de la Universidad Industrial de Santander, una de sus mejores creaciones y sueños musicales; pasando de ser un coro masculino a uno mixto, en el año de 1969 con la integración entre la Universidad Femenina de Santander y la UIS.<sup>21</sup>

Es cuando esta agrupación logra consolidarse, el momento en el cual se impulsó la gran producción musical en el campo de la composición del “maestrico”, como lo llamaban de cariño sus pupilos. Es un total de 97 obras que se distribuyen entre arreglos, adaptaciones y composiciones de diversos géneros folclóricos, populares y sacros, todos destacándose por una gran exploración de recursos vocales.<sup>22</sup>

La vida de este pionero de la música coral de Santander, giró entorno a este proyecto, que gracias a su magia pedagógica y entrega total, logró llevarlo a muchos países del mundo en innumerables veces, recibiendo grandes distinciones por su excelencia que mantuvo durante lo 38 años que duró como director de esta agrupación.<sup>23</sup>

Por otra parte, con el fin de integrar a los habitantes de su municipio Zapatoca, decidió conformar la “Coral Aires de mi Tierra”, fundando esta agrupación a sus 85 años de edad.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Basado en el artículo publicado por la Revista de Santander, edición 4. Pág. 139 - 144

<sup>20</sup> Basado en el artículo publicado por la Revista de Santander, edición 4. Pág. 144 - 150

<sup>21</sup> Ibidem

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> Ibidem

<sup>24</sup> Ibidem

Después de terminar su ciclo con la coral UIS, en medio de muchos conflictos administrativos y personales, y unos meses luego de la muerte de su esposa Abigaíl Navarro en el año de 2003, surgió la iniciativa de un número amplio de ex coristas de acompañar al que fuese su guía musical, quien ya entraba a sus 90 años de edad, en un nuevo reto: la conformación del Coro Gustavo Gómez Ardila.<sup>25</sup>

Estas dos agrupaciones, son de orgullo musical y perpetua el buen nombre de este bello legado coral que dejó este ilustre personaje santandereano. Otro de sus mayores logros, fue la obtención del primer puesto con su obra *canto a la vida* con texto de Liliana Cadavid, en la selección del compositor colombiano que deseara representar a Colombia en el Concurso Internacional de la Nueva Canción Infantil a realizarse en Ginebra – Suiza, al que se presentaron 90 obras en total.<sup>26</sup>

Cabe resaltar que a Gustavo Gómez, como lo dicen las palabras textuales del artículo de la Revista de Santander edición 2 de 2009 en el cual se basa este escrito:

“Lo hizo poseedor del título de maestro, su alta sensibilidad, ser un gran formador, un pedagogo con una sola metodología de amor a su vida y a su profesión como director, guía, papá, consejero, amigo fiel, noble, sencillo, dinámico.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ibidem

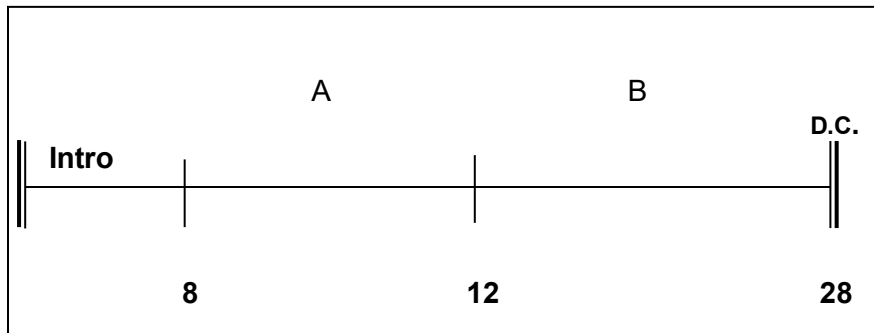
<sup>26</sup> Basado en el artículo publicado por la Revista de Santander, edición 4. Pág. 150

<sup>27</sup> Basado en el artículo publicado por la Revista de Santander, edición 4. Pág. 151

## ANALISIS DE LOS ELEMENTOS

### ESTRUCTURA:

Figura 6 Estructura de la obra



Lejos de mi Madre, tiene una estructura binaria simple con una introducción extendida durante 8 compases: Intro + A + B; respetando así la forma tradicional en la que se escribe el pasillo canción. Cada una de estas secciones, está conformada por un número diferente de compases, siendo así una obra asimétrica.

### SONIDO

#### Tonalidad o Modo

La Menor

#### Rango

Figura 7 Rango de la obra



## TEXTO

El texto fue hecho por el mismo compositor, escribiendo cada estrofa de manera libre, evidenciándose esto en la no existencia de un número específico de sílabas en cada verso, siendo estos blancos o sueltos, produciendo así una métrica irregular.<sup>28</sup>

### Figura 8 Texto de la obra

Quisiera estar muy cerca,  
De ti oh madre mía,  
Para abrazarte mucho,  
Para besar tu frente,  
Y tus suaves caricias,  
Continuo recibir.

Yo quiero madre mía,  
Que nunca tú me olvides,  
Y q'en tus oraciones  
Pidás siempre por mí,  
Que de tus hijos todos,  
Soy el que más te quiere,  
Y entre mas lejos viva,  
Más se acuerda de Tí.

## OTRAS CARACTERISTICAS

### *Textura*

Gómez, como recurso compositivo, usa una textura homofónica, que se evidencia en el planteamiento de un desarrollo melódico en la voz de la soprano y contralto, sobre una base rítmica y armónica del piano.

### *Contorno Melódico*

El tratamiento melódico dado por Gómez Ardila a la obra, se realiza a través de grados conjuntos, evidenciados en intervalos de segundas menores y mayores.

---

<sup>28</sup> Dato suministrado por el Lic. Juan Carlos Laserna, Docente de Ortografía y Redacción de Textos de la Universidad Unidades Tecnológicas de Santander

Cabe resaltar que prevalece el tratamiento diatónico, para ayudar de esta manera a dar expresividad a la melodía, y el uso, como recurso para dar tensión sonora ascendente, de contornos melódicos cromáticos.

Eventualmente, con el fin de dar la sensación de reposo al finalizar una oración, son usados intervalos de tercera menor descendente, y este mismo tipo de intervalos con tratamiento ascendente con el fin de dar realce a una palabra.

### *Armonía*

Es común la alteración del séptimo grado (Sol) de la tonalidad principal, La menor, esto con el fin de crear el acorde de dominante y así dar tensión armónica, generalmente finalizando una oración, para que posteriormente se module a la tónica, acorde que permite dar reposo.

Gómez Ardila, usa el círculo armónico de Tónica, Subdominante, Dominante, siendo esta la forma tradicional en la que se escribe el pasillo. Cada uno de estos giros armónicos, son determinados de manera conjunta entre las voces y el acompañamiento del piano, estableciendo así una relación entre estos dos elementos.

## **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN Y SOLUCIONES**

### **Color vocal**

El color vocal en las contraltos, es tenso dificultando así la fluidez del texto, debido a que el compositor ubica a esta voz en un registro alto. Para la solución de este problema, se implementan *glissandos* que permiten recorrer todo el registro vocal de esta voz, logrando desarrollar el mecanismo ligero, aportando a la construcción de la voz mixta.

### **Ritmo**

Debido al cambio rítmico, evidenciado en la utilización de sincopas, se dificulta mantener la métrica de la obra. Para esto, se lee el texto con el uso del ritmo propuesto por el compositor, para apropiarse así de manera sencilla estas células rítmicas que causan dificultad y a su vez mantener un tempo claro en el gesto.

### **Afinación y Empalme**

Por causa de saltos que ubican a las líneas melódico – armónicas en una nueva tonalidad sin el acompañamiento del piano, la afinación tiende a decaer; esto

evidencia la necesidad de realizar ejercicios en los que se desarrolla una línea melódica ascendente y descendente compuesto por tres notas, cada una a distancia de una segunda mayor (ej. Do – Re – Mi), cambiando a diferentes tonalidades de manera súbita.

## **1.6 ANALISIS DE LA OBRA LIBELULA IRIS**

### **TITULO**

Libélula Iris

### **GENERO**

Folclor

### **FORMATO**

Obra a unísono con acompañamiento de piano

### **AUTOR Y COMPOSITOR**

Luis A. Calvo

Nace el 28 de Agosto de 1882 en Gambita, Santander. Hijo de Félix Serrano y Marcelina Calvo. En 1891, junto con su madre, se trasladan a la ciudad de Tunja en búsqueda de mejor suerte. En su nueva residencia, Calvo logra emplearse como mensajero del empresario Pedro José Gómez, quien a la vez era profesor de música.

Inicia sus estudios de Violín en 1897, ingresando tiempo después como alumno de piano del maestro José Tomás Posada. Ya en esta época, interpretaba la bandola, instrumento en el que compone su primera obra<sup>29</sup>.

Viaja a Bogotá, en donde ingresa el primero de junio de 1905 a la Segunda Banda del Ejército como músico de tercera clase<sup>30</sup>, queriendo así obtener la beca para estudiar en la Academia Nacional de Música, que según un decreto promulgado por el General Rafael Reyes, presidente de la época, se le otorgaba a todo

---

<sup>29</sup> Basado en LUIS A. CALVO, Vida y Obra. Colombia: Editorial UIS. 2005. P. 63 - 64

<sup>30</sup> Ibídem p. 57

interprete que integre alguna banda musical de la capital<sup>31</sup>; lamentablemente no pudo acceder a ella, por carecer de las debidas recomendaciones de los ministros y otras altas personalidades del gobierno<sup>32</sup>.

Después de este suceso, decidió instrumentar para la banda a la cual pertenecía, una de sus piezas, Libia. Los profesores y el mismo Calvo, se sorprendieron al momento de escuchar la bella sonoridad de la obra que fue un éxito<sup>33</sup>. Cuando el profesor de armonía Rafael Vásquez oye la interpretación de la banda, decide presentarlo en la institución donde Calvo desea estudiar, convirtiéndose Vásquez en su profesor<sup>34</sup>.

En 1908, hace parte de la orquesta de la academia como cellista. Ingresa a esta institución como nuevo director Guillermo Uribe Holguín, quien tiempo después es su maestro.<sup>35</sup>

Termina sus estudios de armonía en 1916 e inicia con los estudios de contrapunto. Es en este año, cuando se le diagnostica como enfermo de lepra, viéndose en la necesidad de trasladarse a Agua de Dios, sitio de conminación de los leprosos.<sup>36</sup>

En 1938, se publica el Arpa Mística, obra integrada por sus composiciones de carácter religioso. La edición se hace en Turín – Italia y es dedicada a los Padres Salesianos.<sup>37</sup>

Estrena bajo su dirección con la orquesta sinfónica nacional, en octubre 2 de 1941, su obra Escenas Pintorescas de Colombia, siendo esta su única obra de carácter sinfónico.<sup>38</sup>

El 22 de abril de 1945, fallece a los 63 años de edad en su casa de Agua de Dios a causa de una afección renal<sup>39</sup>.

---

<sup>31</sup> Ver cita 1

<sup>32</sup> Ver cita 2

<sup>33</sup> Ibidem

<sup>34</sup> Ver cita 1

<sup>35</sup> Basado en LUIS A. CALVO, Vida y Obra. Colombia: Editorial UIS. 2005. Pág. 65 - 67

<sup>36</sup> Ibidem

<sup>37</sup> Ibidem

<sup>38</sup> Ibidem

<sup>39</sup> Ibidem

## TEXTO

### Figura 9 Texto de la obra

<p>Corre a mis brazos Zagaleja mía, Mi amor, mi alegría, Fulgor de los cielos, Rumor de alquería, Corre a mis brazos, Zagaleja mía.</p> <p>Quiero en tu boca fundar Los panales, De mis otoñales jardines perennes y de mis rosales.</p> <p>Libélula iris, Sultanita amada, Vienes sonrosada, Cual rayo de Osiris, Mi ilusión dorada. Libélula iris, Sultanita amada.</p>	<p>Cautiva te adoro, Bajo oscuro techo, Y contra tu pecho, Que es luz y decoro, Mis labios estrecho. Cautiva te adoro, Bajo oscuro techo.</p> <p>Ya escucho tus pasos, Y dentro del alma, Palpita la calma, Como aire de stio, A través de una palma.</p> <p>Ven acá y reposa, Mariposa mía, Sobre la agonía , De tus ojos turbios, Donde muere el día. Ven acá y reposa, Mariposa mía.</p>
---	---

## TONALIDAD Y MODO

Si Bemol Mayor

## RANGO

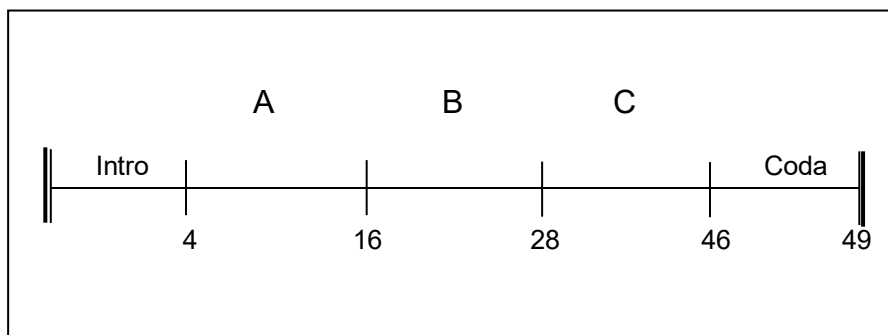
### Figura 10 Rango de la obra





## ESTRUCTURA

Figura 11 Estructura de la obra



La obra se encuentra escrita en forma binaria compuesta: Intro + A + B + A + Coda. Los cambios de sección están determinados por cambios de tonalidad o ritmo.

## OTRAS CARACTERISTICAS

### *Ritmo*

Calvo, escribe esta obra en compás de 2/4 y en ritmo de danza, implementando figuras de corta duración en agrupaciones de corchea con dos semicorcheas que permiten respetar la intención del texto.

### *Contorno melódico*

Luis A. Calvo, plantea una melodía a través de grados conjuntos diatónicos y cromáticos, ascendentes y descendentes, que tienen su desarrollo en un registro medio, sirviendo esto como recurso para dar a las coristas la posibilidad de cantar el texto con mayor expresividad y fluidez.

Además de esto, el compositor implementa saltos de tercera menor ascendente para subir el registro e intensificar de esta forma la sonoridad de la obra, y de manera descendente para dar reposo a una frase. Eventualmente, son usados intervalos de cuarta justa ascendente y descendente para finalizar una oración.

La obra, es repetida de comienzo a fin con algunos cambios en la melodía, notables en el uso de figuras de tiempo más corto que van de la mano con la

distribución del texto, y que al mismo tiempo dan mayor movilidad a la línea melódica.

### *Armonía*

El desarrollo armónico de la obra, inicialmente es mediante la utilización de Tónica - Dominante – Tónica, con modulaciones a tonalidades lejanas evidentes en el acompañamiento de piano y por medio de alteraciones accidentales presentes en la línea melódica.

### *Textura*

Libélula Iris, se encuentra escrita en una textura homofónica, que se puede evidenciar en el desarrollo de la línea melódica en la voz de la soprano, sobre un acompañamiento de piano que junto a la melodía principal, realiza los respectivos giros armónicos y mantiene el ritmo en el cual está escrita la obra.

## **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN Y SOLUCIONES**

### **Afinación**

Debido a la implementación de alteraciones accidentales, se dificulta mantener la afinación de la obra, notándose así la necesidad de continuar el montaje de la misma con el acompañamiento instrumental propuesto por el compositor.

### **Color**

El uso de figuras de corta duración y la forma como están agrupadas, exige al coro una emisión sonora ligera y con poco peso vocal para respetar de esta manera la fluidez de la línea melódica, haciéndose necesario implementar ejercicios que eliminen tensión vocal, logrando así flexibilizar la voz de cabeza en las integrantes del coro.

## **2. CORO POLIFÓNICO “EL PERPETUO SOCORRO”**

### **2.1 CONTEXTO GENERAL**

Inicié mi participación en ésta agrupación en mayo de 2009, con el fin de dar apoyo al proceso que el Licenciado Vladimir Amado había iniciado años atrás, y como propósito de preparar una parte del repertorio de mi concierto de grado. En la actualidad me desempeño como subdirector.

El repertorio que han abordado desde un comienzo, ha sido en su gran mayoría sacro, debido a que es un coro auspiciado por la Parroquia de “El Perpetuo Socorro”.

### **2.2 CONTEXTO HISTÓRICO**

Coro fundado en mayo de 2005 por los licenciados en música Fernando Villamizar Navas y Silvia Viviana Ortega, con el fin de generar un espacio de formación vocal para los integrantes que conformaban en aquel entonces el ministerio de alabanza de la parroquia de “El Perpetuo Socorro”.

Debido a la aceptación por parte de las directivas y de la comunidad misma, se consolidó esta agrupación como el Coro de la Parroquia, el cual a partir del año 2006, asumió su dirección el Licenciado en Música Vladimir Amado Argüello.

Esta agrupación, cuenta con un repertorio sacro, de música colombiana y latino americana.

### **2.3 CONTEXTO MUSICAL**

El Coro de “El Perpetuo Socorro”, está conformado por 28 personas, en su gran mayoría miembros de la parroquia que lleva el mismo nombre de la agrupación.

<b>VOZ</b>	<b>CANTIDAD</b>
Sopranos	10
Contraltos	8

Tenores	5
Bajos	5

## Rango

Figura 12 Rango voces del coro

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. Each part is written on a five-line staff. The Soprano, Alto, and Tenor parts use a treble clef, while the Bajo part uses a bass clef. The music is in common time (C) and consists of a simple melodic line for each voice part.

## Organización

El coro cuenta con dos ensayos generales realizados los días miércoles y viernes de 7:00 p.m. a 9:00 p.m. en las instalaciones de la Parroquia de “El Perpetuo Socorro”.

## 2.4 ANALISIS DE LA OBRA VASIJA DE BARRO

### TITULO:

Vasija de Barro

### GENERO:

Folclor Ecuatoriano

**FORMATO:**

Arreglo para formato Coro Mixto *A Capella* (S1S2ATB1B2 y Dos solistas Tenores)

**AUTOR Y COMPOSITOR:**

**Texto:**

Los autores a los cuales se les atribuye el texto son: Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum; cada uno escribió una estrofa en este mismo orden<sup>40</sup>. Más adelante se ampliará el contexto histórico de la creación de esta obra.

**Música:**

Gonzalo Benítez

Cantante y compositor, nacido en Otavalo, Ecuador el 14 de 1915, profesor de diversas escuelas de su ciudad natal y de la capital del país, Quito. Recibió la influencia musical de su padre quien sería también su maestro. Benítez, realizó aproximadamente un total de 2000 grabaciones, haciendo notar un gran aporte a la música ecuatoriana<sup>41</sup>. Muere el 5 de septiembre de 2005<sup>42</sup>.

**Arreglo Coral:**

Oscar Vargas

Músico guatemalteco, director general de Bellas Artes y fundador del Coro Guatemala, que debido a la crisis política de su país se vio obligado a protegerse con su familia en la embajada del Ecuador, gracias a la iniciativa del presidente Ecuatoriano se logró su traslado a este país en 1954.<sup>43</sup>

A su llegada, le fue encomendada la tarea de crear el coro de la casa de la cultura ecuatoriana, por parte de su presidente – fundador el escritor Benjamín Carrión.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Basado en: <http://nopiedra.spaces.live.com/blog/cns!EB69A985C25D5A58!169.entry>

<sup>41</sup> Basado en DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española y Latinoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. p. 366

<sup>42</sup> Tomado de: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/gonzalo-benitez-fallece-a-los-90-anos-213539-213539.html>

<sup>43</sup> Basado en: <http://cce.org.ec/index.php?id=1965>

<sup>44</sup> Ver cita 4

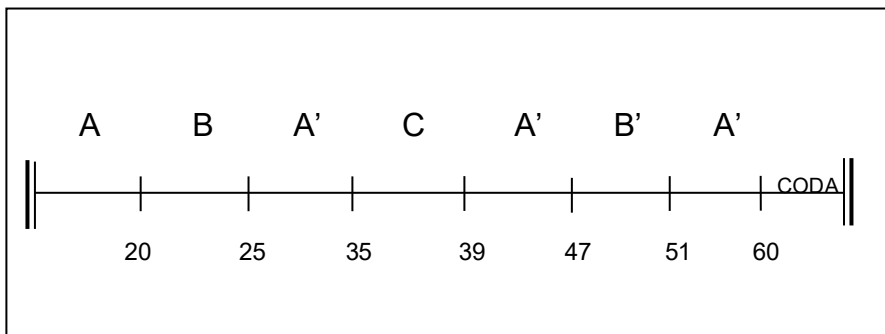
Oscar Vargas Romero, elevó la música ecuatoriana, con arreglos corales de calidad. Entre las canciones más representativas se encuentran: Sombras, Romance de mi destino, Pasiona, Pobre Corazón, Vasija de Barro, Como si fuera un niño, entre otras.<sup>45</sup>

**CONTEXTO HISTÓRICO:**

La alta sensibilidad perceptiva de cuatro personas oriundas del Ecuador, dan origen al texto de esta obra, gracias a la inspiración que produjo el cuadro de Oswaldo Guayasamín titulado “El Origen”, en el que plasma a una vasija y dentro de ella a dos esqueletos de unos niños.<sup>46</sup>

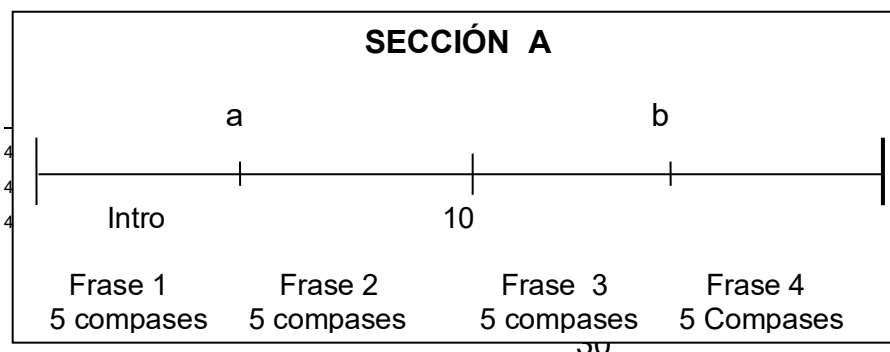
**ESTRUCTURA**

**Figura 13 Estructura de la obra**



Vasija de Barro, se encuentra escrita en una forma ternaria doble: A + B + A' + C + B' + Coda.<sup>47</sup> Cada sección, se constituye por un número diferente de compases, haciendo esto que la estructura de la obra sea asimétrica. El uso de semicadencias, es el recurso por medio del cual el arreglista demarca la finalización de una parte.

**Figura 14 Micro estructura de la obra**



Cabe resaltar, que el tema A, se inicia con una introducción en la que Oscar Vargas plantea el motivo melódico principal de la obra; además, la estructura melódica que se esboza en la parte b de este tema, es lo que constituye la sección A'.

La diferencia entre las secciones B y B', es dada por el cambio en el registro de las sopranos I y II, pues el arreglista en la sección B' ubica a estas voces a la misma altura en la que se encuentran los solistas, caso que no se presenta en la sección B.

En la Coda, es repetido el mismo motivo melódico planteado en la introducción.

## **SONIDO**

Tonalidad o modo: Mi menor

Rango total de la obra:

### **Figura 15 Rango total de la obra**



## **TEXTURA**

El arreglista, da un tratamiento de textura mixta a la obra, debido a que plantea un desarrollo homofónico en la soprano y contralto, evidenciado también en los tenores solistas I y II; sobre una base rítmico – armónica provista por las voces inferiores. A partir de la unión de estos tres elementos, Oscar Vargas establece una textura polifónica.

**Figura 16 Textura Mixta, compases 6 al 10**

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bajo. The score is in 6/8 time and G major. The Soprano and Alto parts have 'Uh' lyrics. The Tenor I part has lyrics: 'Yo quie ro quea mi meen tie rren co moa mis an te pa sa dos en el'. The Tenor II part has lyrics: 'Bom bom bom bom'. The Bajo part is a bass line with chords.

### **CONTORNO MELÓDICO**

El contorno melódico principal, en la parte A, se desarrolla en un registro medio, proporcionando a las voces la facilidad de dar la energía necesaria al texto, para entonarlo de manera enérgica, respetando así la idea principal que es describir la tradición indígena que consistía en enterrar a los muertos de una tribu en una vasija de barro.

La melodía principal de esta obra es conducida por dos solistas, Tenor I y Tenor II, moviéndose generalmente por medio de intervalos armónicos de terceras menores y mayores paralelas, y eventualmente al finalizar una frase, el arreglista plantea un intervalo armónico de séptima mayor, y de esta manera crear tensión y posteriormente dar reposo a la frase.

La voces del bajo y el tenor, cumplen la función de base rítmico – armónica, usando la sílaba *bom*, como onomatopeya para imitar el sonido del tambor con el cual se acompaña el danzante<sup>48</sup>, proveyéndole de esta forma a la melodía la fuerza y seguridad necesaria para mantenerse dentro del aire folclórico de danzante, en el cual está compuesta la obra.

---

<sup>48</sup> Ver cita uno



**Figura 17 Base rítmico – armónica llevada por voces masculinas**

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bass. The Tenor part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The Bass part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The Tenor part consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The Bass part consists of a sequence of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F#3, G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F#3, G2-B2-D3. The lyrics 'Bom bom bom bom...' are written below the Tenor part.

El desarrollo de la línea de los tenores en este bloque rítmico – armónico, es mediante la repetición de una misma nota, subiendo eventualmente a un intervalo de segunda menor. En el caso del bajo, el arreglista plantea un intervalo armónico de tercera menor, donde el bajo II hace un salto de octava con el fin de dar realce a la línea melódica principal, seguido de un intervalo armónico de séptima menor para producir tensión y posterior relajación.

**Figura 18 Movimiento de segunda menor en la voz del tenor, compases 19 al 23**

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The Soprano and Alto parts have the lyrics 'Cuan do la vi da se pier da \_\_\_ tras u na cor ti na'. The Tenor part has the lyrics 'va si ja de ba rro \_\_\_ Cuan do la vi da se pier da \_\_\_ tras u na cor ti na'. The Bass part has a rhythmic accompaniment. A box highlights the Tenor part from measure 19 to 23, showing a melodic movement of a second minor interval.

Las contraltos y las sopranos, por medio de la sílaba *Uh*, buscan generar un ambiente místico, enmarcado en un rito indígena tradicional que es planteado en el texto de manera implícita. Por otra parte, el arreglista ubica estas dos voces en un registro medio ó imita el movimiento melódico – armónico llevado por los solistas, con el fin de proveer de mayor energía a la melodía principal.

## **ARMONIA**

El discurso armónico utilizado por Oscar Vargas, es un lenguaje sencillo que tiene relación con la intención del texto. Vargas, mediante un bloque armónico en la cuerda masculina, va construyendo acordes que le permiten a la melodía principal mantenerse dentro de la tonalidad y mediante intervalos armónicos de octava justa en los bajos le proporciona mayor profundidad a la misma, siendo necesaria la búsqueda de una densidad sonora.

Es común, que el arreglista use el tercer grado de mi menor para dar mayor énfasis a una parte del texto y la dominante con séptima para dar tensión y posterior relajación al final de una frase.

A partir del compás 20 hasta el compás 25, Vargas usa el sexto grado (Do mayor) y séptimo grado como recurso para dar mayor intencionalidad a la frase, ubicando a su vez a las voces femeninas en un rango medio para que al unísono provean de mayor energía a la melodía principal.

**Figura 19 Uso de Sexto y Séptimo Grado, compases 19 al 23**

The musical score shows five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T), Tenor 2 (T), and Bass (B). The key signature is G major (one sharp). The score covers measures 19 to 23. A box highlights the harmonic progression in measures 20-23, which corresponds to the sixth degree (C major) and seventh degree (E minor) chords. The lyrics are: "Cuan do la vi da se pier da \_\_\_ tras u na cor ti na".

El clímax de la obra, se encuentra localizado en los compases 48 al 51, debido a que el arreglista mediante el recurso de la duplicación, ubica a las sopranos I y II, a la misma altura de los solistas, imitando su texto y movimiento melódico – armónico.

**Figura 20 Clímax de la obra por duplicación en sopranos, compases 48 al 52**

The musical score for measures 48-52 is presented in five staves. The top two staves (Soprano I and II) show a melodic line with lyrics: "ti na ci y/a ti vuel vo ar ci lla va so de ba rro de ba rro Uh". The middle three staves (Alto, Tenor, and Bass) show a different melodic line with lyrics: "ti na ci y/a ti vuel vo ar ci lla va so de ba rro de ba rro con mi". The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes first and second endings for the final measures.

## DINAMICAS

La obra, no especifica indicaciones en cuanto a dinámicas, siendo éstas planteadas de manera implícita mediante la relación existente entre el texto y la línea melódica, donde el desarrollo de la misma está ligado a la sensación anti climática del primer tiempo y conectora del segundo.

## RITMO

### **Danzante**

Danza indígena, de origen preincásico<sup>49</sup> (adjetivo que se designa a todo ente aparecido en la antigüedad de los Andes antes de las conquistas hechas por *Pachacutéc* noveno, gobernante de esta etnia en 1438)<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Tomado de DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. p 396

<sup>50</sup> Tomado de: [http://wapedia.mobi/es/%C3%89pocas\\_preincaicas](http://wapedia.mobi/es/%C3%89pocas_preincaicas)

Esta danza está escrita en compases de 6/8, cuya melodía va acompañada de acentos rítmicos por medio de acordes tonales y golpes de percusión en el 1er y 3er tercios de cada tiempo. Su célula es yámbica, es decir, está constituida por un valor largo seguido de uno corto, de movimiento tranquilo pero pesante.<sup>51</sup>

Gonzalo Benítez, concibió la obra en este ritmo, aspecto que es respetado por el arreglista escribiendo la célula rítmica de este aire ecuatoriano como se describe anteriormente, en la cuerda del tenor y el bajo que se mantiene durante toda la obra.

Por otra parte, es común el uso de sincopas en las otras voces, como recurso para enriquecer la intención de la obra y como característica propia del danzante<sup>52</sup>

**Figura 21 Célula Rítmica del Danzante compases 8 al 12**

The musical score is for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T), Tenor 2 (T), and Bass (B). It is in 6/8 time and G major. Measures 8-12 are shown. The Soprano and Alto parts have a melodic line with lyrics 'Uh' in measure 9. The Tenor 1 part has lyrics 'Yo quie ro quea mi meen tie rren co moa mis an te pa sa dos en el' across measures 8-12. The Tenor 2 part has a rhythmic accompaniment of 'Bom bom bom bom' in measure 8. The Bass part has a rhythmic accompaniment of 'Bom bom bom bom' in measure 8. The score is marked with a '6' above the first measure of each part.

## **TEXTO**

Como se explicó anteriormente, la letra de esta obra fue hecha por cuatro escritores inspirados en un cuadro de Oswaldo Guayasamín, cuya imagen era el cadáver de dos niños en una vasija de barro. Debido a la alta sensibilidad de estos

<sup>51</sup> Ver cita 1

<sup>52</sup> Tomado de DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. p 396

poetas, decidieron cada uno de ellos escribir una estrofa, haciéndose cuatro en total.<sup>53</sup>

### Figura 22 Texto de la obra

1. Yo quiero que a mi me entierren, Como a mis antepasados, En el vientre oscuro y fresco, De una vasija de barro. En el vientre oscuro y fresco, De una vasija de barro.	3. Arcilla cocida y dura, Alma de verdes collados, Luz y sangre de mis hombres, Sol de mis antepasados. Luz y sangre de mis hombres, Sol de mis antepasados.
2. Cuando la vida se pierda, Tras una cortina de años, Cuando la vida se pierda, Tras una cortina de años, Vivirán a flor de tiempo Amores y desengaños.	4. De ti nací y a ti vuelvo, Arcilla vaso de barro, Con mi muerte yazgo en ti, En tu pondo enamorado. Con mi muerte yazgo en ti, En tu pondo enamorado.

## PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN Y SOLUCION

### Afinación:

La obra presenta un ostinato melódico – armónico constante en las voces de los bajos y tenores, razón por la cual se dificulta mantener la afinación debido al número de compases en los que se repite una misma nota, haciendo esto que la afinación no se mantenga, y así dejando un vacío que debilita la energía propia de la obra y el buen desarrollo melódico de las demás voces.

Para esto, se les pide a los hombres del coro escuchar a las voces superiores para que mediante el movimiento melódico de las mismas, puedan ir ubicándose armónicamente ya que la base tonal tiene relación directa con la melodía.

Todo el trabajo musical, se realiza teniendo en cuenta el manejo de una correcta postura corporal, haciendo correctos fraseos que aportan al desarrollo de la resistencia respiratoria.

Por otra parte, el compositor escribe disonancias en las voces de sopranos y contraltos, dificultándose este tipo de choques armónicos. Para la solución de

---

<sup>53</sup> Ver cita cuatro

este problema, en la técnica vocal se implementan ejercicios que permitan desarrollar el oído armónico de los coristas.

### **Ritmo:**

Debido al continuo uso de síncopas en la obra, se dificulta la fluidez y la exactitud métrica de la misma, siendo necesario leer el texto con el ritmo en el que está escrita la obra, para apropiarse así del movimiento rítmico que plantea el arreglista.

Para dar solución a este problema, se diseñaron ejercicios usando la célula rítmica del danzante para la interiorización de este ritmo. Se combinaron estos ejercicios melódicos con apoyo corporal.

### **Dejo Melódico Rítmico:**

Por causa del ritmo implementado por el compositor y por la característica propia de la forma en la que se canta este tipo de aire del folclor ecuatoriano, es necesario implementar un dejo melódico que debe aplicarse en el desarrollo del texto para así dar mayor expresividad al mismo.

## **2.5 ANALISIS DE LA OBRA KYRIE DE LA MISA CRIOLLA**

### **TITULO:**

Kyrie

“Obra que hace parte de la Misa Criolla para tenor, coro mixto, percusión, instrumentos andinos y clave o piano, que resume los mejores tratos de su compositor: un melodismo muy lírico, armonías funcionales con resoluciones correctamente llevadas, una escritura coral prolija, la utilización de recursos tímbricos diversos para dotar de color nacional y regional a la obra y la incorporación de distintos géneros tradicionales, perfectamente elegidos y engarzados para generar contrastes y continuidad, trabajados con libertad y sin atarse a moldes formales estrictos”<sup>54</sup>.

### **GENERO:**

Sacro – Folclórico. El compositor utiliza los ritmos de Vidala y Baguala, mas adelante se hará un descriptivo de los mismos.

---

<sup>54</sup> Tomado de DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Tomo IX. p 23

**FORMATO:**

Obra para Coro Mixto *A Capella*, con Solista y Bombo Legüero.

**COMPOSITOR:**

Ariel Ramírez

Nacido en Argentina en la ciudad de Santa Fe en 1921.<sup>55</sup> Estudió piano en su ciudad natal, realizando mucho más tarde sus estudios de composición en Buenos Aires con Luis Galeano y Erwin Leuchter. Con el fin de familiarizarse con la música de distintas regiones argentinas e impulsado por Atahualpa Yupanqui, emprendió hacia 1941 una larga temporada de viajes por varias provincias del centro y noroeste del país<sup>56</sup>.

Fue becado en España por el Instituto de Cultura Hispánica para efectuar estudios sobre la música española de transmisión oral<sup>57</sup>.

La característica distintiva y fundamental, al comparar a Ramírez con otros músicos, es que desarrollo desde sus comienzos, como compositor y como pianista, un estilo elegante y señorial. Sin perder la conexión con lo criollo, su música fue siempre urbana. Fue el primer y más importante pianista de la música nativa. Antes de su aparición, este campo musical prescindía virtualmente del piano y los pocos que lo ejecutaban no lo hacían en un plano de profesionalidad destacada<sup>58</sup>.

La creación de un repertorio tradicional en un instrumento ajeno al ámbito rural requirió una amplia creatividad. Su ejecución es robusta y refinada a la vez. Posee una técnica pulcra, y maneja recursos pianísticos extraídos del estudio académico. En su interpretación se percibe un uso característico de las melodías y los bajos más profundos, en tanto la zona media es utilizada principalmente para cumplir con el tejido armónico<sup>59</sup>.

Como compositor, ocupa un lugar fronterizo entre el nativismo y la música académica. Sus obras pueden ser agrupadas genéricamente en académicas y propias de la música popular urbana. En la primera clasificación se encuentran

---

<sup>55</sup> Basado en: DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Tomo IX. pp 21 - 23

<sup>56</sup> *Ibíd*em

<sup>57</sup> *Ibíd*em

<sup>58</sup> *Ibíd*em

<sup>59</sup> *Ibíd*em

obras para piano y obras vocales entre las cuales se destacan dos misas, una de ellas la misa criolla y por otro lado una cantata<sup>60</sup>.

Ha realizado giras de concierto por países de sur América y Europa, llevando hasta los mas lejanos lugares la música de su país. Su producción discográfica es muy amplia, haciendo de esta manera un gran aporte al folclor argentino.<sup>61</sup>

## **CONTEXTO HISTÓRICO:**

### El Nativismo

El nativismo, también conocido como proyección folclórica o música popular de raíz tradicional, es el conjunto de expresiones de raigambre propias de una región, producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, por obra de personas determinadas, destinadas al público en general, preferentemente urbano. Su desarrollo en Argentina fue entre 1955 y 1975.<sup>62</sup>

El desarrollo de la música popular de raíz tradicional no fue uniforme en Argentina, debido a las distintas conformaciones urbanas, a los regionalismos asentados sobre diferentes realidades históricas y socioculturales, a los movimientos migratorios internos, a la preeminencia de los tradicionalistas en las grandes ciudades, en el desarrollo impetuoso de un género como el tango, que a pesar de haber incorporado elementos gauchescos en su primera etapa, es una expresión netamente urbana, o en el caso de Buenos Aires, que con cierto cosmopolitismo la hace mirar hacia Europa, dando la espalda al resto del país.<sup>63</sup>

Debido a esta serie de hechos confluyentes y que gran parte de la población y la mayoría de los resortes económicos y políticos se encuentran en la capital federal y en el área urbana bonaerense, *el nativismo*, como fenómeno masivo y nacional no se produjo hasta que accedió a Buenos Aires y de ahí se irradió a todo el país a finales de la década de 1950.<sup>64</sup>

En los años cincuenta aparecen los primeros intérpretes nativistas o también llamados “folclóricos” en Buenos Aires, entre los cuales se destaca el bonaerense Atahualpa Yupanqui, con su profundo mensaje poético y un repertorio musical que

---

<sup>60</sup> Ibídem

<sup>61</sup> Ibídem

<sup>62</sup> Basado en: DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Tomo I. p 657 - 658

<sup>63</sup> ibídem

<sup>64</sup> Ibídem



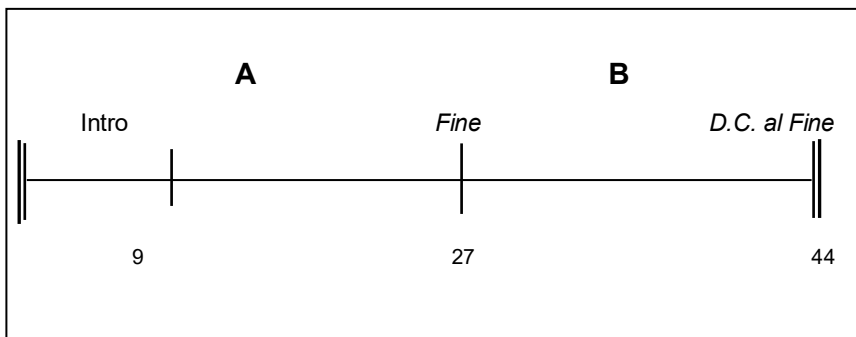
resumía casi todo el cancionero criollo conocido tras innumerables viajes por todo el territorio argentino.<sup>65</sup>

Durante el *nativismo*, fue inmensa la producción de zambas, chacareras, cuecas, vidalas, entre otras muchas reformulaciones de géneros rurales tradicionales, que fueron divulgados por centenares de conjuntos o solistas vocales.<sup>66</sup>

## ESTRUCTURA

La estructura planteada por Ariel Ramírez, está relacionada profundamente a los dos ritmos en los que está hecha la obra, correspondiendo a su vez a la intensión propia del texto.

**Figura 23 Estructura de la obra**



## TEXTO

El texto de la obra, es tomado del canto litúrgico *Kyrie*. El compositor, ubica una parte del texto en los solistas y otra sección en el coro a manera de respuesta, respetando así la forma tradicional en la cual se entona esta parte en la liturgia.

---

<sup>65</sup> Ibídem

<sup>66</sup> Ibídem

## Figura 24 Texto Kyrie

Señor, ten piedad de nosotros.  
Señor, ten piedad de nosotros  
Señor, ten piedad de nosotros  
Ten piedad, Señor,  
Ten piedad de nosotros.

Cristo Ten piedad de nosotros,  
Ten piedad.  
Cristo Ten piedad de nosotros,  
Ten piedad.

## TONALIDAD Y MODOS

La menor Sección A  
La Mayor Sección B

## RANGO:

## Figura 25 Rango de la obra



## OTRAS CARACTERISTICAS

Contornos Melódicos

En general, el desarrollo de la melodía, tiene una estrecha relación con el texto, respetando así la filosofía del mismo, siendo necesario en la liturgia que la música esté al servicio del texto y no viceversa<sup>67</sup>.

La obra, cuenta con una textura en la cual el coro cumple la función de acompañamiento en bloque armónico, presentando las siguientes características:

Este bloque, da inicio a la parte A, antecediendo la entrada de la melodía principal, en la que todo el coro mediante *Boca Chiusa* proporciona una atmosfera que va acorde con la intención de la obra. En algunos compases, lleva el ritmo planteado por el tema principal, suministrándole a este mismo el soporte necesario para su intencionalidad.

El desarrollo de las voces femeninas, es mediante contornos melódicos suaves por grados conjuntos con tratamiento diatónico y cromático de manera ascendente y descendente, moviéndose en los registros bajo y medio, proporcionándole a las voces comodidad para la emisión sonora.

Ramírez, en las voces de los tenores, trabaja movimientos angulosos ascendentes y descendentes con intervalos de sexta menor y octava justa; y a su vez, mediante la implementación en los bajos, de una línea basada en movimientos cromáticos ascendentes, produce tensión sonora para una posterior relajación.

En la parte B, este bloque cumple la función de respuesta, tal cual como se hace en la misa, cuando el sacerdote oficia y los fieles responden.

### *Melodía Principal*

Ariel Ramírez, desarrolla el contorno melódico principal en la parte A, a través del canto de dos solistas tenores, que se mueven mediante intervalos armónicos donde predomina el uso de terceras mayores y menores, forma en la cual se escribe originalmente la Vidala<sup>68</sup>; y eventualmente el uso de un intervalo de sexta para dar reposo a los finales de frase.

Ramírez, al plantear el movimiento ascendente y descendente en estas dos voces solistas, lo hace de tal manera que haya una estrecha relación con la idea principal contenida en el texto. Mediante el uso intervalos de sexta menor y

---

<sup>67</sup> Basado en entrevista realizada al Padre Gabriel Pinzón Urrea en entrevista realizada el día 5 de octubre de 2009

<sup>68</sup> Ver cita 3

séptima menor, ascendentes y descendentes, resalta las palabras *piEDAD de nosotros*, en las cuales se resume el sentido del Kyrie dentro de la Liturgia.<sup>69</sup>

La sección B, que se encuentra en ritmo de Baguala, la melodía es llevada por un solo tenor y su desarrollo es mediante un contorno melódico anguloso, que respetando la tradición oral folclórica de estos aires argentinos, provee de mayor realce e intensidad a las palabras *Cristo ten piedad de nosotros*.

Cabe resaltar, que a través del estilo de escritura usada por el compositor al hacer esta obra, respeta las características propias de los ritmos Argentinos; Ariel Ramírez, deja ver su amplio conocimiento como folclorista y se destaca también la mezcla que hace entre la música popular y la académica, lo cual nos permite evidenciar su tendencia compositiva dentro de un movimiento nativista.

### Armonía

Como recurso compositivo, implementa generalmente al final de cada frase, en la sección A, alteraciones accidentales que afectan un acorde como séptima, para de esta forma producir tensión sonora y posterior resolución.

En el estilo compositivo de Ramírez, es evidente el buen tratamiento armónico de las voces, el cual se hace tangible en los diversos enlaces acórdicos, trabajos en distintas disposiciones logrando así crear contrastes sonoros armónicos, con sensaciones de plenitud sonora para realzar el carácter de la misma.

Finalizando la sección A, el compositor plantea una cadencia típica en la música académica: K6/4, Dominante, Tónica; esto debido a que en el movimiento nativista, se pretendía hacer música popular con aspectos de la música académica.<sup>70</sup>

En la sección B, el compositor a través de un acorde perfecto, resultado de la última cadencia hecha en la sección A, ubica al coro en la relativa, La Mayor, respetando así el tipo de composición propia de la Baguala, resaltándose a su vez el amplio conocimiento de Ariel Ramírez sobre el tipo de armonía que usa la música folclórica de su país.<sup>71</sup>

### Textura

---

<sup>69</sup> Ver cita 20

<sup>70</sup> Ver cita 15

<sup>71</sup> Ver cita 5

La obra presenta una textura mixta, trabajada por Ariel Ramírez de la siguiente manera:

### Sección A

Predomina el uso de una textura homofónica, mediante el planteamiento de una melodía llevada por dos solistas tenores, sobre un acompañamiento proporcionado por el coro. Así mismo, Ramírez, utiliza un tratamiento polifónico leve, a manera de un contrapunto de primera especie, evidenciado en pequeños movimientos melódicos localizados especialmente antecediendo acordes cadenciales.

**Figura 26 Movimientos melódicos**

The musical score for Section A consists of five staves. The top staff is labeled 'Solista' and contains a treble clef, a 3/4 time signature, and seven measures of whole rests. The second staff is labeled 'Soprano' and contains a treble clef, a 3/4 time signature, and seven measures of music. The third staff is labeled 'Alto' and contains a treble clef, a 3/4 time signature, and seven measures of music. The fourth staff is labeled 'Tenor' and contains a treble clef, a 3/4 time signature, and seven measures of music. The fifth staff is labeled 'Bajo' and contains a bass clef, a 3/4 time signature, and seven measures of music. Vertical bar lines separate the measures. Section marks (a double bar line with a cross) are placed between the Soprano and Alto staves, between the Alto and Tenor staves, and between the Tenor and Bajo staves. A rectangular box highlights the final two notes of the Tenor staff in the seventh measure.

### Sección B

Ariel Ramírez, utiliza en esta sección una textura homofónica como recurso compositivo para mantener al coro en un acorde pedal; y sobre este, desarrollar una melodía llevada por un solista tenor, respetando la forma tradicional en la cual se interpreta este ritmo como anteriormente se comenta; a su vez, el coro a manera de respuesta a la frase *Cristo ten piedad de nosotros*, llevada por la línea melódica principal, canta en bloque armónico *ten, ten piedad*.

## Ritmo

Como se ha comentado anteriormente, el compositor utiliza el ritmo de Vidala para escribir la sección A y Baguala en la sección B. A su vez, marca desde un comienzo a través del bombo, los acentos del ritmo, blanca seguida de una negra, siendo el primer tiempo anti climático y el tercero como conector para el primero, convirtiéndose este como eje primordial para lograr una fluidez sonora dentro de unas atmosferas que describan y le den contexto a la misma.

Con el fin de entender estos dos ritmos propios del folclore del noreste argentino, a continuación se hará un descriptivo teórico de cada uno de ellos:

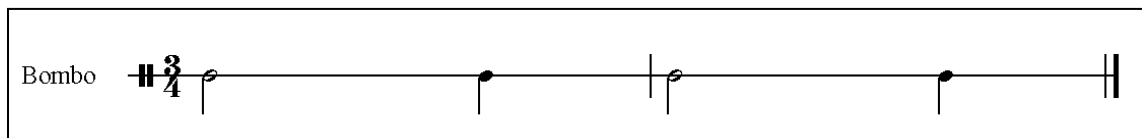
### *Vidala*

Canción popular de carnaval, de origen indígena, ejecutada en el norte de Argentina, en ritmo ternario<sup>72</sup>, entonada generalmente a dúo en terceras paralelas<sup>73</sup>, con acompañamiento de guitarra y cajas indias<sup>74</sup>.

### *Baguala*

Canto folclórico del norte de Argentina, escrito en compás ternario, con melodías de tres notas sobre acorde perfecto<sup>75</sup>, cuyo texto, por lo general inventado en el momento de ser cantado, representa las fibras más intimas del intérprete, generalmente solista<sup>76</sup>. Su acompañamiento es con cajas indias propias del Altiplano<sup>77</sup>.

### **Figura 27 Célula rítmica llevada por el bombo.**



<sup>72</sup> Tomado de: DICCIONARIO DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS. España: Ediciones Istmo S. A. 2000. Sección P –Z. p 325

<sup>73</sup> Tomado de: DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Tomo I. p 645

<sup>74</sup> Ver cita 2

<sup>75</sup> Tomado de: DICCIONARIO DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS. España: Ediciones Istmo S. A. 2000. Sección A – E. p 116

<sup>76</sup> Tomado de: <http://www.folkloreelnorte.com.ar/danzas/nobailables.htm>

<sup>77</sup> Ver cita 5

## **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN Y SOLUCIONES**

### **Fraseo**

Debido a la falta de indicación en cesuras respiratorias es necesario que existan acuerdos del tratamiento de estas cesuras a fin de no romper la unión entre frases. En algunas secciones, se hizo necesario trabajar respiración alternada para mantener de esta forma la unificación de las frases.

### **Tempo**

A partir de la indicación de tempo propuesta por el compositor, se hace necesario flexibilizar las sensaciones macro tónicas contenidas en la obras, con el fin de plantear pequeñas inflexiones métricas, y así lograr una mayor expresión de la obra y coherencia interpretativa con la atmosfera que desea el compositor.

### **Color vocal**

Debido a que el compositor utiliza como recurso compositivo la *Bocca Chiusa*, con el fin de generar una atmósfera de plenitud armónica descriptiva, supone que el desarrollo de los resonadores deben ser proyectados y no tensos, haciéndose necesario desarrollarlos en ejercicios de técnica vocal para que logren efectuar este tipo de sonidos. En esta búsqueda se harán ejercicios usando *m, n, ng*.

## **2.6 ANALISIS DE LA OBRA YO SOY LA CAUSA DE TUS ACERBOS**

### **DOLORES**

#### **TITULO**

Yo Soy la Causa de Tus Acerbos Dolores

#### **GENERO**

Sacro

#### **FORMATO**

Obra compuesta para formato a cuatro voces *A Capella*

#### **COMPOSITOR**

Rosa Alarco

Directora, investigadora y compositora nacida en la ciudad de Lima, Perú, el 3 de Noviembre de 1913. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Lima.<sup>78</sup>

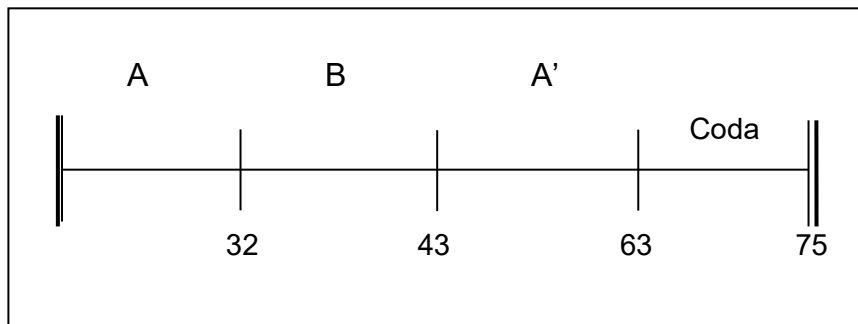
Fue fundadora y directora del coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos durante los años 1954 a 1978. Es autora de numerosos arreglos para coro mixto y composiciones instrumentales y corales.<sup>79</sup>

Como Investigadora, publicó trabajos sobre danzas tradicionales y sobre la vida y obra de Alfonso de Silva; gracias a esta investigación obtuvo a título póstumo el premio de Musicología Casa de las Américas en Cuba en 1981.<sup>80</sup>

Falleció el 19 de enero de 1980, lo que impidió la publicación de la investigación que realizaba sobre la música de la comunidad de San Pedro de Casta, en la sierra de la provincia de Lima.<sup>81</sup>

## ESTRUCTURA

**Figura 27 Estructura de la obra**



Rosa Alarco, utiliza como recurso compositivo una forma ternaria doble: A + B + A' + Coda para crear esta obra, haciéndose notable el cambio de sección mediante una modulación a una tonalidad lejana (de sol mayor a mi bemol mayor) y el cambio del ritmo en la línea melódica.

<sup>78</sup> Basado en el DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Tomo I. p 161

<sup>79</sup> Ibídem

<sup>80</sup> Ibídem

<sup>81</sup> Ibídem



En el caso particular de la sección A, esta cuenta con dos periodos constituidos cada uno por un mismo número de compases, estableciendo la diferencia con las demás partes de la obra, que tienen periodos asimétricos.

**TEXTO:**

El texto es tomado de la tradición popular religiosa de Ayacucho.<sup>82</sup>

**Figura 28 Texto de la obra**

<p>Quando nuestro Redentor a su Padre ha satisfecho, Penetra en tu tierno pecho una espada de dolor.</p> <p>Pues llegas a apetecer, cuando lo ves expirar, Mil ojos para llorar, Mil vidas para perder.</p> <p>Yo soy la causa, Señora, de tus acerbos dolores, Perdonando mis errores, Vélame en mi última hora.</p>	<p>Llora y los arreboles de tus ojos, gran Señora, Ya no son tan brillante aurora, Sino dos nublados soles;</p> <p>Tanto te postra el dolor, que tu rostro, Reina hermosa, Dejando galas de rosa, Ya es marchita flor.</p> <p>Ten María piedad de mí, De mí, que siempre me acojo a Tí.</p>
---	---

**SONIDO**

**Tonalidad:**

**Figura 29 Tonalidades presentes en la obra**

<b>Sección</b>	<b>Tonalidad</b>
<b>A</b>	Sol Mayor
<b>B</b>	Mi Bemol Mayor
<b>A'</b>	Sol Mayor
<b>Coda</b>	Mi Menor

<sup>82</sup> Información suministrada en el título de la obra

## Rango

Figura 30 Rango de la obra



## OTRAS CARACTERISTICAS

### Contorno Melódico

La línea melódica principal, que en la sección A y A' es llevada por la soprano, se esboza a través de grados conjuntos, segundas mayores y menores, e intervalos ascendentes de cuarta justa para dar realce a una palabra, y de tercera menor al finalizar una frase dando de esta manera reposo a la misma. Este tipo de tratamiento melódico, también permite fortalecer la intención narrativa que plantea el texto.

Las voces internas, contralto, tenor y bajo, están escritas a manera de contra canto a lo expuesto por la melodía principal, con el fin de afirmar lo planteado por el texto. Su movimiento, es por medio de un contorno melódico suave, evidente en grados conjuntos diatónicos y cromáticos; estos últimos, usados por la compositora como recurso para producir tensión sonora ascendente, proveyendo de mayor energía a la voz principal.

Por otra parte, en la sección B, la voz de la contralto es quien lleva la melodía principal, planteándose esta por medio de un contorno melódico suave, por grados conjuntos e intervalos de tercera menor, que permiten desarrollar una línea melódica delicada que ayuda así a mantener la intensidad del texto en este lugar.

Para el caso particular del bajo, su desarrollo en general es mucho más elaborado. Esto se evidencia, en los intervalos ascendentes y descendentes de tercera menor, cuarta justa, sexta mayor y octava justa; y a su vez, en el planteamiento

de líneas melódicas cromáticas ascendentes que proporcionan tensión sonora, y de manera descendente como recurso para la búsqueda de profundidad.

En la sección del Fugatto, desde la voz del bajo, donde se expone el Sujeto, se presentan entradas escalonadas en cada compás hasta llegar a la soprano, repitiéndose el mismo movimiento desde el bajo.

El desarrollo, es a través de grados conjuntos e intervalos de tercera menor y mayor, como también de cuarta justa. La distancia entre el Sujeto y la Respuesta, es a un intervalo de quinta justa, y la exposición del Sujeto a una distancia de cuarta justa respecto a la Respuesta.

### **Armonía**

Rosa Alarco, mediante bloques armónicos al finalizar una frase, prolonga un acorde, para luego, a través del uso de movimientos cromáticos, realiza modulaciones al Tercer Grado y Sexto Grado de Sol Mayor.

A través del uso del tercer grado común entre dos acordes, hace una modulación a una tonalidad lejana como es el caso de Mi menor a Mi Bemol Mayor.

### **Ritmo**

La compositora, utiliza constantemente en la sección A, figuras de larga duración para mantener la intención narrativa del texto, y figuras de corto tiempo para resaltar los finales de frase. También, a través de silencios de negra y corchea, plantea cesuras conectoras entre frase y frase, que a su vez son usadas como recursos para reforzar la expresividad de la línea melódica.

En la sección A', se evidencia un cambio en el ritmo, pasando de 4/4 a 3/4, de manera eventual, presentándose también una disminución rítmica, evidente en el uso de figuras mas rápidas respecto con las utilizadas en la sección A, caso que también se presenta en el uso de silencios.

En la coda, Rosa Alarco plantea una célula rítmica que probablemente puede ser basada en un ritmo folclórico peruano, pero que por no encontrarse información acerca de esta obra es difícil establecer que tipo de ritmo proviene.

## Textura

Figura 31 Textura de la obra

Sección	No. Compases	Textura
<b>A</b>	1 al 5	Homofonía
	7 al 32	Polifonía
<b>B</b>	33 al 43	Polifonía
<b>A'</b>	44 al 52	Homofonía
	53 al 62	Polifonía
<b>Coda</b>	64 al 72	Fugatto

## PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN Y SOLUCIÓN

### Cesuras

Al momento de llegar a los silencios, los cuales son usados como recurso para indicar cesuras conectoras de intención, con el fin de fortalecer y respetar el dejo propio del ritmo, se presenta el problema que la línea melódica es cortada en seco, provocando esto la ruptura de la frase y el propósito mencionado anteriormente. Para la solución, se contextualiza al coro del porque de estos silencios que son parte del ritmo característico sobre el cual se compone la obra. A su vez se realiza un corte-levare expresivo en estas zonas, para que así se respete la cesura y no se fraccione la frase.

### Textura (contra-cantos)

La implementación de contra-cantos, dificultan los movimientos rítmico -melódicos, pues debido a la implementación de esta textura, las voces no encuentran un apoyo debido a que cada una tiene un desarrollo melódico independiente, un tratamiento lineal. Para esto, se hace necesario establecer puntos claves que desde el gesto, puedan indicar las inflexiones rítmicas y melódicas a cada voz que le permitan tener un correcto desarrollo.

### Respiración

Se dificulta los finales de frase cuando se presentan acordes prolongados a través de figuras de larga duración. Para esto, se implementan ejercicios que fortalezcan

la resistencia respiratoria de los coristas y a su vez se hace necesario utilizar el recurso de respiración alternada.

### Afinación

Debido al constante uso de alteraciones accidentales y modulación transitorias, la afinación se ve afectada, haciéndose necesario que durante el montaje se brinde apoyo con el piano en estas partes, hasta que el coro logre su apropiación.

## 2.7 CUADRO COMPARATIVO KYRIE'S

A continuación, se presenta un cuadro comparativo entre tres Kyrie sur americanos, exponiendo características propias de cada uno de ellos:

**Figura 32 Cuadro Comparativo de Kyrie**

	<b>COLOMBIANO</b>	<b>VENEZOLANO</b>	<b>ARGENTINO</b>
<b>Texto</b>	Español	Latin	Español, como recurso para la fácil asimilación del mensaje contenido en el texto
<b>Origen</b>	Obra creada para estrenarse en un concurso de folclor a nivel nacional.	Obra en memoria de Willmer Parra Marcano	Como pedido de un sacerdote amigo del compositor para ser utilizado en la evangelización de pueblos no creyentes en Argentina.
<b>Textura</b>	Obra para cuatro voces con acompañamiento de tiple y guitarra	Composición para coro mixto a <i>capella</i>	Composición para formato coro mixto, con base rítmica de bombo argentino.
<b>Ritmo</b>	Uso del ritmo de pasillo, siendo este un aire folclórico de	No presenta un ritmo folclórico del país origen.	Implementación de la Vidala y Baguala, dos

	gran valor de este país.		ritmos folclórico representativo del noreste Argentino.
<b>Características compositivas</b>	Presenta un estilo compositivo sencillo, dentro del círculo armónico tradicional del pasillo	Muestra un lenguaje compositivo más elaborado, propio de la escuela musical venezolana.	Se evidencia una mezcla entre elementos compositivos académicos y la implementación del estilo compositivo de los dos ritmos folclóricos en los que se basa la obra.

### **3. CORO UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA**

#### **3.1 CONTEXTO GENERAL**

Ingresé al Coro UNAB, en el primer semestre de 2007 como tenor primero, obteniendo la oportunidad de viajar a Argentina al Certamen de Coros en Trelew. En la conformación del equipo administrativo, fui llamado para ser parte de este y así gestionar recursos para la consolidación de los proyectos del coro. Gracias a la oportunidad que me brindó su director el Maestro Rafael Suescún, pude realizar el montaje de dos obras para mi concierto de grado.

#### **3.2 CONTEXTO HISTÓRICO**

Con 16 años de trayectoria, el coro de la UNAB se ha constituido como uno de los mejores coros del país de la mano del maestro Rafael Suescún Mariño, quien asumió su dirección desde el año de 1996.

La agrupación ha participado en encuentros corales, festivales y certámenes corales en el ámbito nacional e internacional, obteniendo importantes distinciones entre las que cabe destacar: Segundo Puesto en la categoría Coros Mixtos, en el Primer Concurso Nacional de Coros, Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, 2004); Tercer Puesto en la categoría 1: Tema Obligatorio “Regreso al mar”, del Festival D’Canto realizado en Isla Margarita (Venezuela); Segundo Puesto en la categoría Música Folclórica en el VIII Certamen Internacional de Coros, celebrado en Trelew, Patagonia Argentina, en el año 2007; y el Primer Puesto en el Concurso Jóvenes Intérpretes en la categoría Coros Mixtos, organizado por el Banco de la República en el año 2008, Segundo Lugar en Competencia de Coros Mixto en el Certamen Coral Internacional de Cantonigros, España, 2009 y Premio a mejor obra de Origen en el Certamen Internacional de Polifonía y Habaneras, Torre Vieja España, 2009.

#### **3.3 CONTEXTO MUSICAL**

Actualmente, la agrupación está conformada entre estudiantes de la Facultad de Música y cantantes aficionados amantes de la música coral, para un total de 28 integrantes.

Cuerda	Número de Integrantes
Sopranos	6
Contraltos	6
Tenores	8
Bajos	8

## Rangos

Figura 33 Rango Coro UNAB

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part is written on a five-line staff. The Soprano staff uses a soprano clef (C1), the Alto staff uses an alto clef (C3), the Tenor staff uses a tenor clef (C4), and the Bass staff uses a bass clef (F1). All staves are in common time (C). The music consists of a few notes in each part, with a double bar line at the end of each staff.

## Organización

El Coro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, tiene sus ensayos en el Bloque N los días lunes de 12:00 m a 2:00 p.m. en el aula N 2-1 y jueves de 6 p.m. a 8:00 p.m. en el aula N 3-1.



### 3.4 ANALISIS DE LA OBRA PSALLITE DEO

**TITULO:**

Psallite Deo Nostro

**GENERO:**

Sacro

**FORMATO:**

Fuga Coral para coro a cinco voces: Soprano I y II, Contralto, Tenor y Bajo

**COMPOSITOR**

**Johann Sebastian Bach**

Organista, clavecinista y compositor alemán del periodo barroco. Nace el 21 de Marzo de 1685 y muere el 28 de julio de 1750. Representa la cima del Barroco, grandeza estriba esencialmente en ser el perfeccionador y aglutinante de una época de la que tan sabiamente supo amalgamar escuelas y estilos.<sup>83</sup>

Inicia sus estudios musicales con las clases de violín impartidas por su padre, músico de la corte y del municipio. Seguidamente, a raíz de la muerte de su progenitor, estudia música con su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruf.<sup>84</sup>

La obra de Bach, según uno de sus biógrafos Philip Spitta, puede dividirse en cuatro periodos, así:

**Figura No. 33 Cuadro biográfico de Bach**

Primer periodo 1707 a 1717	Organista de Iglesia en la ciudad de Mülhausen y Weimar. <sup>85</sup> Compose mas de veinte cantatas y varias obras instrumentales <sup>86</sup>
-------------------------------	---

<sup>83</sup> Tomado de DICCIONARIO DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS. Ediciones Istmo S.A. Tomo I I pág. 109

<sup>84</sup> Basado en HISTORIA DE LA MUSICA OCCIDENTAL. Alianza Editorial S.A. Madrid. Pág. 510

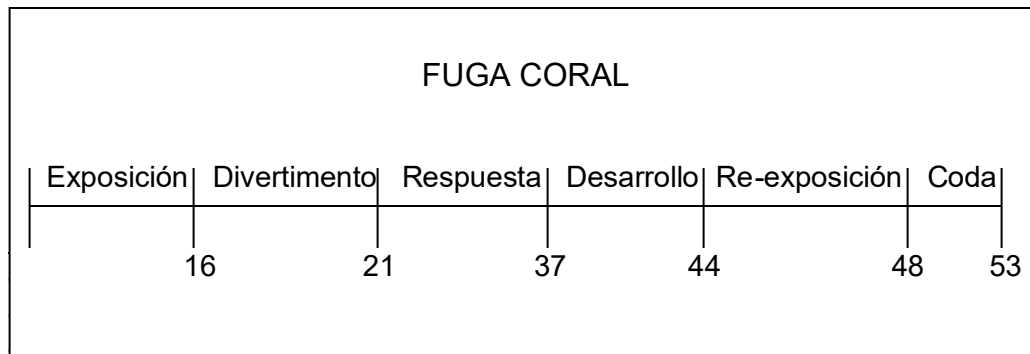
<sup>85</sup> Ibidem

<sup>86</sup> Basado en CULTURA MUSICAL II. Argentina: Editorial *El Ateneo* Pedro García S.A. Pág. 13

<p>Segundo Periodo 1717 a 1723</p>	<p>Contratado como maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen.<sup>87</sup> La producción musical durante este periodo en su mayoría es instrumental, destacándose <i>El clave bien temperado</i> y los seis <i>Conciertos de Brandeburgo</i>.<sup>88</sup></p>
<p>Tercer periodo 1723 a 1734</p>	<p>Vive en la ciudad de Leipzig y se ejerce como cantor en la escuela de santo Tomas y director de la música municipal, uno de los cargos de mayor prestigio en Alemania.<sup>89</sup></p> <p>Gran parte de sus composiciones son en estilo vocal, destacándose entre ellas: el <i>Magnificat</i>, gran cantata dividida en once números; la pasión según San Juan y la pasión según San Mateo.<sup>90</sup></p>
<p>Cuarto Periodo 1734 a 1750</p>	<p>Continúa viviendo en la ciudad de Leipzig, escribe los <i>Ejercicios para clave</i>, la segunda parte del <i>Clave bien temperado</i>, y el tratado <i>El Arte de la Fuga</i>, que por causa de los males que le aquejaban tuvo que dejarlo incompleto.<sup>91</sup></p>

## ESTRUCTURA

Figura No. 34 Estructura de la obra.

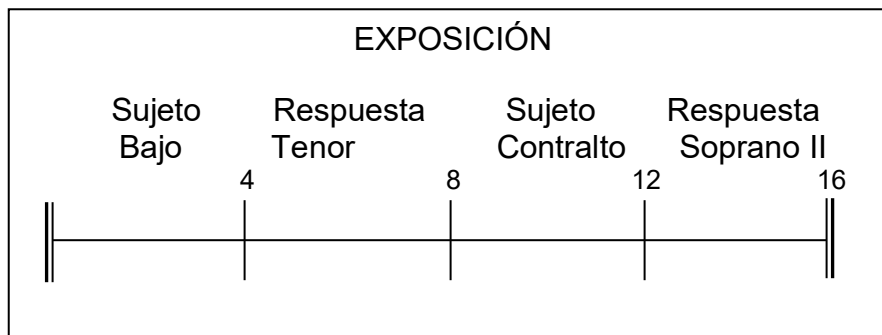


<sup>90</sup> Ver cita tres

<sup>91</sup> Ibidem

La obra, se encuentra escrita en forma de Fuga Coral, diferenciándose ésta de la Fuga Instrumental, puesto que la presente tiene un menor desarrollo de cada una de las partes que la constituyen.

**Figura No. 35 Micro estructura Exposición**



En el caso particular de la exposición, se mantiene una misma cantidad de compases en la presentación de cada tema, pero como particularidad la soprano I no hace parte de ésta sección, con el fin de dejar ésta voz para establecer e iniciar la respuesta al divertimento.

**TEXTO**

El texto hace parte de un canto de la liturgia ambrosiana.<sup>92</sup>

**Figura No. 36 Texto y traducción de la obra**

Psallite Deo nostro in laetitia, Exsultate nomini eius in saecula, Cantate Domino, Alleluia!	Alaben al Señor con alegría, Canten Su nombre por toda la eternidad Canten al Señor, ¡Aleluya!
---	--

<sup>92</sup> Dato suministrado por el Licenciado Vladimir Amado, asistente de capellanía de la Universidad Industrial de Santander.

## **TEXTURA**

La obra, presenta una textura polifónica, propia de la época y del estilo compositivo, evidente en la utilización de contra cantos, contrapunto y el desarrollo individual de la línea melódica de cada voz.

### **TONALIDAD Y MODO:**

Re Mayor

### **RANGO:**

**Figura No. 37 Rango de la obra**



## **OTRAS CARACTERISTICAS**

A continuación, se presenta un cuadro con la descripción de la melodía y armonía que presenta la obra en cada sección:

**Figura No. 38 Cuadro descriptivo de la melodía y armonía de la obra**

<b>Sección</b>	<b>Melodía</b>	<b>Armonía</b>
<b>Exposición</b>	El sujeto, es decir el tema principal, se extiende durante cuatro compases, exponiéndose inicialmente en la voz del bajo. El tenor, plantea la	El Sujeto se encuentra escrito en Tónica con modulación a la Dominante, tonalidad en la cual se desarrolla la Respuesta. Este movimiento, se da a

	<p>respuesta al tema principal y en este mismo orden entre contralto y soprano II.</p> <p>El desarrollo del sujeto, es a través de un contorno melódico suave, evidente en grados conjuntos que se mueven de manera ascendente y descendente, predominando el tratamiento diatónico, con eventuales movimientos cromáticos.</p> <p>En el Contra-sujeto, predominan contornos melódicos mixtos, pues su desarrollo es principalmente a través de grados conjuntos, pero se presentan eventualmente movimientos angulosos de octava justa ascendente y descendente.</p> <p>Cabe resaltar, que el contra-sujeto es de manera repetitiva, esto es, que se presenta en cada voz el mismo movimiento rítmico y melódico pero en diferentes alturas, característica principal de las fugas corales de Bach.<sup>93</sup></p>	<p>través de la alteración del cuarto grado, en un intervalo ascendente de sexta mayor.</p> <p>Por otra parte, este mismo intervalo es usado por Bach para regresar nuevamente al Sujeto o pasar a la Respuesta.</p> <p>El contra-sujeto, se desarrolla en la tonalidad en la que se encuentra el sujeto o respuesta.</p>
<b>Divertimento</b>	<p>Es una pequeña sección de cuatro compases, en la que se toman elementos del contra-sujeto y se presentan en cada voz a manera de bloque.</p>	<p>Esta sección, inicia en Tónica y modula a la Dominante, para preparar de esta forma el inicio de la respuesta al divertimento.</p>
<b>Respuesta al divertimento</b>	<p>Es de manera escalonada descendente, presentándose el sujeto en la voz de la soprano I, con</p>	<p>El desarrollo armónico es de manera contraria al presentado en la exposición iniciado y</p>

<sup>93</sup> Dato suministrado por la Maestra Irina Sachlí el 10 de marzo de 2010.

	<p>respuesta en la contralto, seguida nuevamente de la exposición del sujeto en el tenor y respuesta en el bajo.</p> <p>Su desarrollo es similar al de la exposición.</p>	<p>terminando en Dominante.</p>
<b>Desarrollo</b>	<p>El desarrollo melódico es a través de un contorno melódico mixto en las voces de soprano y bajo, predominando el tratamiento de un contorno anguloso debido al uso de intervalos de octava justa ascendente y descendente.</p> <p>En las voces internas, el desarrollo es a través de grados conjuntos, destacándose en la contralto la unión de figuras en una misma altura sobre la palabra <i>saecula</i> para que musicalmente se resalte la intención y significado del texto que es <i>cantad su nombre por la eternidad</i>.</p>	<p>Se hace evidente entre la soprano y el bajo, la construcción de la escala de Re Mayor, a manera de respuesta una de la otra.</p>
<b>Re-exposición</b>	<p>Esta es una pequeña sección, demarcada por n la exposición del sujeto en la voz del bajo con las mismas características descritas anteriormente.</p> <p>Las voces superiores, se mueven por grados conjuntos, con notas de larga duración en las voces superiores sobre la palabra <i>saecula</i> para la intención que lleva el texto en esta parte y que se explicó en la anterior sección.</p>	<p>Bach usa el círculo de Tónica, Subdominante y Dominante como acorde cadencial para Tónica y preparar así el inicio de la coda.</p>
<b>Coda</b>	<p>Sección donde todo el coro inicia en bloque,</p>	<p>El compositor usa el círculo de Tónica,</p>

	produciendo una sonoridad amplia, de acuerdo al significado del texto de que todos exalten el nombre de Dios por siempre, reafirmando esto mediante la implementación de un calderón sobre el acorde final.	Subdominante, Dominante con séptima como cadencia para terminar en acorde de tónica.
--	---	--

## **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN**

### **Melismas**

Por el uso de melismas en las líneas melódicas de cada voz, se hace necesaria la utilización de ejercicios que permitan desarrollar la agilidad melódica en los coristas.

### **Unificación**

Debido a la superposición de voces, es necesario la apropiación por parte cada cuerda de su contorno melódico correspondiente, logrando así mantener unificadas las líneas melódicas que se desarrollan de manera independiente en cada voz.

### **Balance**

Para dar el balance melódico y sonoro a la obra, se hace necesario explicar a cada voz los momentos en los cuales lleva el sujeto, respuesta, contrasujeto o contracanto, permitiendo así tener una sonoridad apropiada en cada una de estas partes mencionadas, evidenciada en el respeto del protagonismo de cada voz en estas mismas.

## **3.5 ANALISIS DE LA OBRA GLORIA (MISA BREVIS PRO PACE)**

### **TITULO:**

Gloria

**GENERO:**

Sacro – Litúrgico

**FORMATO:**

Obra para coro Mixto *A Capella*

**COMPOSITOR:**

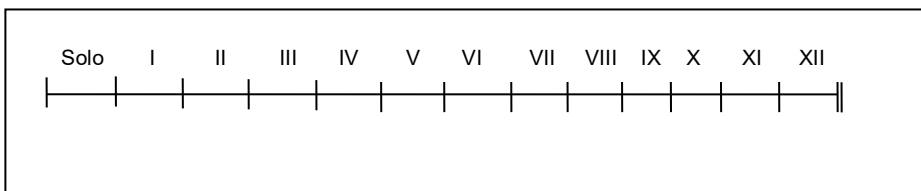
Javier Busto Vega

Director y compositor español, nacido en Hondarrabia el 13 de noviembre de 1949.<sup>94</sup> Inició su actividad musical con la dirección del coro vasco universitario Ederki, mientras cursaba sus estudios de medicina en Valladolid. Dedicado al trabajo coral, en 1978 fundó el Coro Eskifaia de Fuenterrabía.<sup>95</sup>

Amplió sus estudios musicales en Estrasburgo con Erwin List mediante una beca concedida por el gobierno vasco en 1981. Se diplomó por el Vaticano en Canto Sacro y en interpretación coral por la Academia Filarmónica Romana. En 1983, publicó la “Guía para la dirección del coro aficionado”. Pertenece al comité técnico de la Federación Guipuzcoana de Coros.<sup>96</sup>

**ANALISIS DE ELEMENTOS:****ESTRUCTURA:**

Figura No. 39 Estructura de la obra

**TONALIDAD Y MODO:**

<sup>94</sup> Tomado del Trabajo de Grado de la Maestra Idanis Rueda egresada de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga 2008.

<sup>95</sup> Tomado de DICCIONARIO DE LA MÚSICA Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Tomo II. p 812

<sup>96</sup> Ibidem



**Figura No. 40 Tonalidades de la obra**

Sección	Tonalidad
I	Sol Mayor
II – IV	Do Lidio
V	Si Dórico
VI – VII	Re Lidio
VIII	Re Mayor
IX – XI	Mi Mixolidio
XII	La Mayor

## RANGO

**Figura No. 41 Rango de a obra**



## TEXTO

El texto es tomado del canto litúrgico *Gloria In Excelsis Deo* y está escrito en idioma latín.

**Figura No.42 Texto de la obra**

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam	Gloria a Dios en el Cielo, y en la Tierra paz y buena voluntad para con los hombres. Te alabamos, Te bendecimos, Te adoramos, Te glorificamos, Te damos gracias
--	--

<p>gloriam tuam,  Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater  Omnipotens.  Domine Fili unigenite, Jesu Christe,  Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,  Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  Qui tollis peccata mundi, suscipe  deprecationem nostram.  Qui sedes ad dexteram Patris, miserere  nobis.  Quoniam tu solus sanctus,  Tu solus Dominus,  Tu solus Altissimus, Jesu Christe,  Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.  Amen.</p>	<p>Por tu inmensa gloria,  Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre  Todopoderoso.  Señor Hijo Único, Jesucristo.  Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del  Padre,  Tú que quitas el pecado del mundo, ten  piedad de nosotros,  Tú que quitas el pecado del mundo,  atiende nuestras súplicas,  Tú que estás sentado a la derecha del  Padre, ten piedad de nosotros,  porque solo Tú eres Santo,  sólo Tú, Señor,  sólo Tú, Altísimo Jesucristo,  con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios  Padre.  Amén.</p>
--	--

## TEXTURA

Figura No.43 Textura de la obra

Sección	Textura
Intro	Solista con canto gregoriano
I – IV	Homofonía
V	Homofonía voces femeninas. Entonación de texto hablado, voces masculinas
VI	Solista tenor, con respuesta en contrapunto de las voces del coro y por último un planteamiento homofónico de las mismas.
VII	Solo de contralto sobre un bloque armónico en homofonía
VIII	Entradas libres en las voces masculinas, con respuesta en homofonía de las voces femeninas.
IX	Construcción de closter, a partir de divisio en cada grupo de voces, con entrada escalonada de forma ascendente
X – XII	Homofonía

## OTRAS CARACTERISTICAS

El lenguaje musical usado por Busto, plantea una búsqueda continua de respuestas ante preguntas planteadas en bloques rítmicos y armónicos, donde en algunas ocasiones ubica melodías solo en la cuerda masculina o femenina o el coro en general.

Según el compositor:

*El sentimiento general de la obra nos quiere representar la lucha permanente entre el bien y el mal, lo divino y lo humano, representados en la música por las mujeres (sopranos y altos) con la clásica idea de lo "celestial" y los hombres (tenores y bajos) en el papel de lo "terrenal" en permanente lucha contra todo lo que suene a espiritualidad, fraternidad, amor, etc...<sup>97</sup>*

A continuación, se presenta un cuadro en el que se expone cada sección con el texto, la descripción melódica – armónica y la interpretación:

**Figura No.44 Cuadro descriptivo de melodía, armonía e interpretación**

Sec.	Texto	Melodía y Armonía	Interpretación
Solo	Gloria in excelsis Deo	<p>Este solo, tiene como fin representar la anunciación del nacimiento de Jesús por parte de los ángeles a los pastores; y a su vez, imitar el momento de celebración litúrgica donde es el Sacerdote quien inicia este canto litúrgico y el pueblo lo sigue.<sup>98</sup></p> <p>Su desarrollo es a través de grados conjuntos por segundas mayores, permitiendo esto que se cante de manera fluida.</p> <p>Seguidamente, aparece un salto de cuarta justa ascendente que es usado como recurso para resaltar la palabra <i>excelsis</i> y un salto de cuarta justa descendente para así dar reposo y terminar la frase.</p>	<p>La interpretación de esto debe hacerse de la misma manera como se canta el <i>introitus</i> de las liturgias gregorianas, es decir de una manera fluida, liviana y dentro de una atmósfera de <i>canto llano</i>.</p> <p>La intervalica utilizada es fruto del mismo deseo de expresión y de exaltación que el pueblo a través del sacerdote quiere ofrendar en la liturgia a Dios.</p>

<sup>97</sup> Dato suministrado mediante correo electrónico del día xx

<sup>98</sup> Dato suministrado por el Padre Gabriel Pinzón Urrea en entrevista realizada el día 5 de octubre de 2009

I	Et in terra pax, hominibus, bonae voluntatis	<p>No existe melodía principal, si no un bloque sonoro que dirige su energía hace la palabra <i>hominibus</i>.</p> <p>Posteriormente, Busto en la palabra <i>voluntatis</i>, mantiene la última silaba de ésta misma, haciendo que cada voz se mantenga en una misma altura y vaya desapareciendo de manera escalonada descendente produciendo esto una sensación de eco y perdurabilidad.</p> <p>De ésta forma, hace énfasis que la buena voluntad de Dios es con toda la humanidad según el pensamiento religioso.<sup>99</sup></p> <p>Cabe resaltar, que la sonoridad producida en este bloque, plantea una pregunta o duda, a través de disonancias y fuertes choques armónicos.</p> <p>Armónicamente, hace un planteamiento de armonía cuartal entre las voces.</p> <p>Como recurso para resaltar la palabra <i>hominibus</i>, el compositor ubica un movimiento anguloso en las voces masculinas de quinta justa ascendente al inicio de la palabra y descendente al finalizar la misma.</p>	<p>Es necesario conducir las voces hacia la palabra <i>hominibus</i> y así dar énfasis al regulador que se encuentra sobre la misma.</p> <p>A su vez, es importante que el final escalonado que se da a la frase, se mantenga con la intención propia del texto sobre la nota pedal que realiza el Bajo II.</p>
II	Laudamuste, benedicimuste, adoramuste, glorificamuste.	<p>En ésta sección, Busto plantea la melodía solo en las voces femeninas, ubicando a cada voz en un registro cómodo, permitiendo así una emisión liviana y con fluidez, imitando también a los ángeles quienes según la tradición fueron los que pronunciaron éstas palabras.<sup>100</sup></p> <p>La línea melódica principal, es llevada por las sopranos y su desarrollo es a través de grados conjuntos y saltos de tercera menor ascendente al finalizar las dos primeras palabras.</p>	<p>Las voces femeninas por representar al bien, deben cantar de manera fluida y ligera, dirigiendo la fuerza sonora hacia la palabra <i>glorificamuste</i>.</p>

<sup>99</sup> Ver cita 5

<sup>100</sup> Ver cita 5

		<p>Seguidamente, el compositor mediante un cambio de tempo, direcciona la línea melódica principal de manera ascendente, hacia un acorde no conclusivo por la ubicación de la novena en la voz de la soprano I, sobre una base armónica dada por las sopranos II y contraltos I y II.</p> <p>Adicional a esto ubica un calderón al final de la frase con el cual refuerza el sentido indefinido del acorde.</p> <p>Como recurso para dar tensión y brillantez a la frase, el compositor ubica a la soprano I de la soprano II a una distancia de segunda mayor.</p> <p>A su vez, el uso de cromatismos ascendentes en la voz de la contralto I, produce tensión sonora y ubica a la contralto II como base tonal.</p>	
III	Gratias, gratias agimus tibi	<p>Javier Busto, ubica inicialmente este texto en las voces masculina y posteriormente se repite en las femeninas.</p> <p>El ingreso de los hombres, se da a manera de respuesta a lo cantado en la anterior sección y representa al mismo tiempo la parte humana y pecadora del mundo,<sup>101</sup> en este caso los pastores que están respondiendo al canto hecho por los ángeles.<sup>102</sup></p> <p>Luego, el texto y la misma melodía son cantadas por las sopranos planteando un cambio en el ritmo permitiendo que la emisión sea más fluida y liviana.</p>	<p>Las voces masculinas deben dar mayor densidad y peso sonoro a la línea melódica, dando énfasis a los <i>stacatto</i> que se encuentran sobre las sílabas <i>tibi</i> para producir sensación de eco y perdurabilidad.</p> <p>La repetición del texto con el mismo tratamiento melódico y armónico de las mujeres se debe hacer como reafirmación de lo anteriormente planteado.</p>

<sup>101</sup> Ver cita 4

<sup>102</sup> Ver cita 5

IV	Propter magnan gloriam tuam	En ésta sección, todo el coro entra en un bloque armónico, en el cual las sopranos, contraltos y los tenores, tienen una línea melódica de igual importancia, sobre una base tonal llevada por los bajos.	Es necesario que se mantenga en ésta sección un ambiente de reverencia y respeto, mediante la contextualización del significado del texto y su relación con las sensaciones armónicas producidas por el cambio de sonoridad, respecto con los anteriores bloques armónicos.
V	Deus Pater Omnipotens	<p>Nuevamente, el texto es ubicado en la cuerda femenina del coro, donde cada voz lleva una línea melódica de igual importancia desarrollándose cada oración por medio de grados conjuntos de manera ascendente, produciendo una sensación de pregunta.</p> <p>Los hombres mediante entonación del texto hablado repiten la palabra <i>Omnipotens</i>, indicándose por parte del compositor una altura para los tenores y otra para bajos, suministrando así mayor energía a la frase.</p>	<p>El bloque femenino, está representando el reconocimiento de la grandeza de Dios, pero a su vez termina de manera ascendente dejando la idea inconclusa.</p> <p>Los hombres, según la intención que el compositor tiene para éstas voces, pretende representar a través de una intervalica una sensación de pregunta.</p>
VI	Domine Fili unigenite, Jesu Christe	<p>La parte inicial de la frase, <i>Domine Fili unigenite</i>, es cantada por un solista tenor, a la cual responde cada voz cantando <i>Jesu Christe</i>. Busto, usa como recurso el contrapunto para que cada voz ingrese de manera escalonada; permaneciendo en la última nota y así poco a poco ir construyendo un acorde con séptima; y por último producir una sensación de pregunta de quien es <i>Jesu Christe</i>.</p> <p>Posteriormente se canta el mismo texto, ingresando todas las voces del coro en homofonía, cada una manteniéndose en una nota, esto con el fin de dar respuesta a la pregunta de quien es <i>Jesu Christe</i></p>	<p>El compositor, demarca la forma como debe cantarse ésta sección: <i>tranquilo; molto espressivo; dolce</i>.</p> <p>Es necesario que se haga notar el cambio de tempo sobre la palabra <i>Jesu Christe</i>, pues este incide directamente sobre la intencionalidad que debe llevar el texto.</p> <p>En la segunda parte, mediante el uso de un regulador en <i>decrescendo</i>, el compositor busca crear una sensación de perennidad, apoyado sobre el calderón que</p>

			ubica en la última nota de cada voz.
VII	Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	<p>Mediante el uso de las consonantes G(m), el compositor desea simular el sonido de un mantra, para que al ingreso del coro a manera de bloque armónico, produzca una sensación de meditación, sobre la cual se desarrolla un solo en la voz de la contralto, a través de intervalos de tercera menor ascendente y descendente para dar realce a la frase y una segunda mayor descendente para dar reposo a la misma.</p> <p>Todo <i>mantra</i>, en el momento de la meditación, termina con un seseo<sup>103</sup> que es representado por Busto escribiéndolo así: sss. De ésta manera, cada voz termina su intervención de manera escalonada, haciendo coincidir la sss con la s final de la palabra <i>Patris</i> que la solista repite en cinco ocasiones de manera consecutiva.</p>	<p>El compositor, ubica un silencio con calderón entre las frases, que debe ser usado como conector entre las mismas.</p> <p>El uso de un acento sobre la nota inicial de cada palabra, es usado como recurso para afirmar el sentido de la misma.</p> <p>La implementación de estos recursos, van muy de la mano con la intención de meditación que desea producir Busto.</p>
VIII	Quitolis peccata mundi misere nobis.  Quitolis peccata mundi suscipe deprecationem nostram	<p>El ingreso es de manera libre en las voces masculinas, cantando cada voz una sílaba de la palabra <i>Quitolis peccata</i>. Al final, con la nota en la que permanece cada voz, se construye un acorde en la palabra <i>mundi</i> que servirá de base para el ingreso de las voces femeninas.</p>	<p>En ésta sección, Javier Busto, desea representar el pecado del mundo en la cuerda masculina y resalta la línea melódica de las mujeres a través de un regulador desde un <i>piano</i> a <i>forte</i>, representando también, la bondad de Dios que prevalece sobre el pecado.<sup>104</sup></p>

<sup>103</sup> Dato suministrado por la Dra. Miriam Díaz quien pertenece a un grupo de meditación.

<sup>104</sup> Ver cita 5

IX	Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	El ingreso de cada voz, es hecho a través del canto de una sílaba de la palabra <i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis</i> , sobre los grados de Mi Mixolidio, construyéndose de esta forma un <i>closter</i> y finalizando con la palabra <i>miserere nobis</i> dicha por el coro de manera hablada.	En esta sección, se evidencia una suplica de misericordia hecha por todos y todas, desde el mas pecador, elevándola a la parte celestial. <sup>105</sup>  Es necesario que la parte hablada, se haga con sensación de meditación u oración debido a la intensión del texto que refiere una súplica de piedad.
X	Quoniam tu solus Sanctus, Quoniam tu solus Dominus, Quoniam tu solus Altissimus, Jesu Christe	Busto, plantea el ingreso del coro a manera de bloque armónico, con movimientos eventuales de segunda menor ascendente en hombres y segunda mayor descendente en mujeres dando así reposo a la oración.  Al finalizar la frase se repite la palabra <i>Jesu Christe</i> en los bajos mediante un contorno melódico anguloso, dado por intervalos de quinta justa ascendente.	Se destaca el uso de un acento sobre las palabras <i>Sanctus, Dominus y Jesu Christe</i> , con el fin de resaltar las mismas.  Por otra parte se puede observar, que el compositor dirige la energía de la línea melódica hacia la palabra <i>Altissimus</i> , dándole mayor relace por la ubicación de in regulador sobre está.
XI	Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris	Cada voz ingresa de manera escalonada cantando <i>Cum Sancto Spiritu in Gloria</i> , a lo cual responde otra voz con las palabras <i>Dei Patris</i> . Finalmente, todo el coro crea un bloque armónico sobre los vocablos <i>Dei Patris</i> .	La repetición que se hace del mismo texto en cada voz, refiere una afirmación que es reforzada por la implementación de acentos en los inicios de las palabras <i>Spiritu, Gloria, Dei y Patris</i> , finalizando la sección con un regulador que se dirige a un forte para enlazar de ésta forma la siguiente parte.

<sup>105</sup> Ibidem



XII	Amen	<p>Inicia con un bloque femenino, que se desarrolla mediante grados conjuntos por segundas mayores descendentes. Las voces inferiores, ingresan en un registro alto, obligándoles a emitir el sonido delicadamente y preparar así la dinámica indicada por el compositor, finalizando con un salto de octava justa descendente a manera de afirmación.</p>	<p>El <i>Amén</i>, es una palabra que denota afirmación y aceptación de algo dicho.<sup>106</sup></p> <p>Para tal fin, Busto indica que se debe iniciar ésta frase en <i>forte</i> y <i>lento</i>. Provee de mayor énfasis a la sección, mediante el ingreso de las voces inferiores, desarrollando la línea melódica hacia un fortísimo súbito que termina en la reafirmación de lo expuesto con un salto de octava justa y un calderón.</p>
-----	------	--	---

## PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

### Articulación de secciones

Debido a que cada sección maneja una sonoridad distinta, se hace necesario contextualizar al coro respecto con la intensidad de cada parte, bajo una idea global del compositor, para que mediante la apropiación de la misma, se pueda establecer la unidad entre las secciones de la obra.

### Afinación

Por causa de la implementación de disonancias entre las voces, se crean choques armónicos que dificultan la afinación, implementándose para la solución de este problema, ejercicios que incluyan closter y otros que se basen en líneas melódicas entre dos voces con una diferencia de segunda menor.

### Dirección

El compositor, usa diferentes sensaciones sonoras dentro de cada sección, evidentes en cambios de tempo, dinámicas, articulaciones y de células rítmicas, siendo necesario un estudio profundo que permita deducir una dirección apropiada

---

<sup>106</sup> Ver cita 4

para indicar correctamente los aspectos mencionados anteriormente y así poder asegurar el mantener la intención de cada sección.

### **Articulaciones**

El uso constante de *stacattos* y *acentos*, hacen necesario la implementación de ejercicios técnico vocales que involucren este tipo de articulaciones para que la fácil asimilación de las mismas por parte del coro.

### **Unificación de la interpretación**

Como se comenta anteriormente, el compositor busca diferentes sensaciones en cada sección, pero bajo una misma filosofía. Esto hace necesario, contextualizar al coro respecto con la intención global en la cual se fundamentó Busto para la creación de ésta obra, logrando así la apropiación de estos conceptos por parte de los integrantes del coro, facilitando así la interpretación unificada de la obra.

## CONCLUSIONES

- Un coro, no es solo una agrupación musical; es un espacio que permite a sus integrantes contar con una familia, en la que podrán crear estrechos vínculos, que les ayudará en su crecimiento personal.
- Para lograr conformar sólidamente una agrupación coral, es necesario que el director tenga objetivos musicales claros, e implemente una técnica vocal que supla las necesidades de los coristas, pues es a través de una calidad sonora que se refleja el profesionalismo de un coro.
- El director, debe ser un investigador en potencia, que indague sobre estilos compositivos, géneros, formas, etc. para crear así dentro de él, conceptos que nutran la interpretación de una obra, y destacándose siempre por tener una alta sensibilidad a la hora de realizar un montaje.
- El director coral, no solo se encarga de la parte musical, debe ser un líder que se caracterice por delegar y dar responsabilidades a sus coristas, conformando entre todos un equipo de trabajo en el cual cada uno se sienta participe e importante.
- No se puede olvidar, que es necesario fomentar un espacio de respeto y camaradería dentro del coro, en el cual, el director debe ser el primero en mostrarse como un amigo para los integrantes de la agrupación.

## BIBLIOGRAFIA

- HISTORIA DE LA MUSICA. España: Editorial Espasa Calpe S.A. 2001. Tomo 5, Música en América, P.1083
- DICCIONARIO DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. España: Sociedad General de Autores y Editores. 2000.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes Editores – Colombia Ltda. 1980.
- DICCIONARIO DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS. España: Ediciones Istmo S. A. 2000. Sección A – E.
- DICCIONARIO DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS. España: Ediciones Istmo S. A. 2000. Sección P –Z.
- Suescún Mariño, Rafael Ángel, Artículo: Vida y Obra de Gustavo Gómez Ardila, Revista De Santander, Edición No. 4
- LUIS A. CALVO, Vida y Obra. Colombia: Editorial UIS. 2005.
- DICCIONARIO DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS. Ediciones Istmo S.A. Tomo II
- HISTORIA DE LA MUSICA OCCIDENTAL. Alianza Editorial S.A. Madrid.

- CULTURA MUSICAL II. Argentina: Editorial *El Ateneo* Pedro García S.A.

## WEBGRAFIA

- <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/120jose.htm>
- <http://www.colombia.com/colombiainfo/folclorytradiciones/bailes/pasillo.asp>
- <http://nopiedra.spaces.live.com/blog/cns!EB69A985C25D5A58!169.entry>
- <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/gonzalo-benitez-fallece-a-los-90-anos-213539-213539.html>
- <http://cce.org.ec/index.php?id=1965>
- [http://wapedia.mobi/es/%C3%89pocas\\_preincaicas](http://wapedia.mobi/es/%C3%89pocas_preincaicas)
- <http://www.folkloredelnorte.com.ar/danzas/nobailables.htm>