

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA PONTIFICIA
UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGISTER EN
PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**CATÀLOGO Y ANTOLOGÍA DE LA OBRA CORAL DE
GERARDO GUEVARA**

Autor: Freddy Vicente Godoy Muñoz

Directora: Mgs. Germania Espinosa Ch.

Quito, marzo 2012

DEDICATORIA

Es difícil dedicar a algo o a alguien un esfuerzo en el que tantas personas y circunstancias han sido parte de él. Creo que he llegado hasta este punto, después de un viaje que emprendí desde que mi madre me cantaba, pasando por las enseñanzas en el conservatorio de música de Quito, hasta las vivencias tenidas con mis amados coreutas. Por esto, la única manera es dedicar a todas las personas que he conocido y he tenido la suerte de compartir, para todas ellas este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Son tantas las personas que en este año han participado y aportado sus valiosas experiencias y puntos de vista para la consecución de este trabajo, que si de manera involuntaria omito algún nombre, pido sinceramente me dispensen este error.

Agradezco a Dios, por levantarme cada mañana, y animarme en las luchas diarias, a mi familia que constituye el soporte que ha hecho y hace posible mi estudio, trabajo y desarrollo personal; sin su constante apoyo y paciencia, no hubiese sido posible culminar con éxito este estudio. A Jenny, mi compañera incondicional, mis hijos, Isaac, Mateo y Camila, los regalos que Dios me ha dado.

A mi Directora de Tesis, la Doctora Germania Espinoza que con mucha paciencia y comprensión, ha sabido guiarme y brindarme su mano en momentos de dudas e inseguridad y ha sido un guía imponderable.

A mi Co-director, el Maestro Gerardo Guevara, quién se mostró siempre muy considerado y que me orientó desde el principio y apoyó el valor musical de este trabajo.

A todos mis amigos y colegas que toleraron numerosas consultas y me ofrecieron muy generosamente sus puntos de vista personales, entre ellos: Leonid Kolessov, Julián Pontón, Xavier Santín, Patricia Cano. Y, para finalizar, a todos los profesores de los módulos, maestros que supieron aportar su sabiduría, a mis compañeros maestrantes, el personal de la Secretaría de la Facultad de Ciencias de la Educación, especialmente a la Dra. Miriam Aguirre, Decana de la Facultad y a Gabrielita Andrade, su diligente secretaria, y como olvidar a mis queridos coreutas, quienes con mucha alegría y desinterés han sido mi objeto de experimentación.

JUSTIFICACIÓN

Esta propuesta nace de la necesidad de comprender de una manera más profunda y didáctica la obra coral del Maestro Gerardo Guevara, aprovechando la oportunidad única que representa tener aún con vida a tan importante baluarte de nuestra cultura musical.

La propuesta busca rescatar y resaltar a través de la obra de Guevara, las características propias de la música ecuatoriana, tanto popular como académica.

La investigación implicará realizar el catálogo de toda la obra coral del compositor, y el análisis de cinco obras representativas del compositor, que han sido fruto de sus diferentes períodos creativos, tomando en cuenta cada una de sus características y elementos estructurales. Además, también se llevará a cabo el análisis de los arreglos musicales que el compositor ha realizado, priorizando obras que pertenecen a la tradición popular, y que a través de estos arreglos, se han tornado en verdaderos clásicos de nuestra música popular.

Existen valiosos aportes acerca de su obra musical en general, con acertados análisis y comentarios, lastimosamente en lo concerniente a lo coral, no ahondan en detalles, tampoco en un análisis profundo. Por este antecedente es que se pone de manifiesto la necesidad de la presente investigación.

Es también conveniente destacar la factibilidad real que existe de concretar los objetivos planteados, dada la circunstancia manifestada anteriormente, de la presencia física y lúcida del compositor, quien, sin duda alguna, brindará una visión auténtica de su obra, dejando muy poco espacio para conjeturas, teniendo en cuenta que gran parte de su obra coral ha sido reeditada bajo su supervisión.

El resultado de este trabajo será un aporte real a la cultura y la investigación de la música ecuatoriana, y ayudará a la comprensión de la obra coral de uno de los más prolíficos e insignes compositores ecuatorianos como lo es Gerardo Guevara.

Es evidente que nunca se podrán saciar todas las incógnitas que salen a flote, sobre todo en el arte de la música y en su peculiar expresión como lo es el canto coral, siendo éste un ámbito tan grande y complejo, además considerando las diversas posibilidades que ofrece la música de nuestro país. Conscientes de estas limitaciones, el presente proyecto pretende dar un primer paso certero en la investigación del tema, apoyados en la oportunidad de contar con la presencia del compositor como fuente fundamental.

Desde el punto de vista social, se facilitará la comprensión y análisis de obras de tanta trascendencia, además de estimular a las nuevas generaciones a preservar y difundir este patrimonio intangible, determinante en la conquista de una identidad nacional de la que tanto adolece nuestro pueblo.

Para finalizar, el presente proyecto aspira convertirse en un texto de consulta y análisis en los diferentes centros de educación formal de música de nuestro país.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo principal, aportar al desarrollo y difusión de la música ecuatoriana, a través de la compilación y análisis de la obra coral de Gerardo Guevara.

Para conseguir dicho objetivo, se tomó las partituras existentes del repertorio coral de Guevara, y se realizó el análisis musical de cinco de estas obras. Además sobre la base de la revisión de literatura, se encontró valioso material tanto teórico como bibliográfico, que sustentó el presente trabajo.

A través de la observación, la entrevista y la recopilación de datos, se obtuvo una mejor comprensión del problema de la no apreciación de la música ecuatoriana, especialmente por los jóvenes.

En el aspecto práctico, se comprobó, que las propuestas metodológicas de ensayo, dieron un resultado positivo, evidenciándose en los coreutas mayor facilidad en la ejecución de las obras, y un claro aumento de la valoración de la música ecuatoriana, lo que incide en su autoestima. También fue grata la aceptación de esta investigación, por parte de profesionales de la música, como compositores, intérpretes y cantantes.

Este estudio, es un aporte que evidencia la importancia de la música ecuatoriana, y la necesidad de seguir redescubriéndola, para asegurar su permanente vigencia.

“Quién canta, sus males espanta”

Miguel de Cervantes Saavedra

| | |
|---|-----------|
| Introducción | 8 |
| <hr/> | |
| Parte Primera: Marco Teórico | 11 |
| <hr/> | |
| 1. Orígenes e historia del canto coral | 12 |
| 1.1. Ars antigua | 20 |
| 1.2. Ars nova | 25 |
| 1.2.1. Primera generación | 26 |
| 1.2.2. Segunda generación | 28 |
| 1.3. Renacimiento musical | 31 |
| 1.4. Siglo de oro de la polifonía | 34 |
| 1.5. El oratorio de Heandel y el madrigal de Monteverdi | 38 |
| 1.6. El barroco tardío | 41 |
| 1.7. Romanticismo musical | 48 |
| 1.8. Siglo XX y vanguardia musical | 51 |
| 2. El pensamiento musical de Guevara | 61 |
| 2.1. Contextualización | 61 |

| | | |
|--|---|-----------|
| 2.2. | Influencia europea | 62 |
| 2.3. | Alcance y relaciones de la expresión musical de las clases sociales en America Latina | 63 |
| 2.3.1. | El elemento indígena | 63 |
| 2.3.2. | La conquista y la colonia hispánica | 65 |
| 2.3.3. | Nacionalismo y universalismo | 67 |
| 2.4. | Ecuador | 70 |
| 2.5. | Conceptos estéticos | 71 |
| 2.5.1. | En relación al ritmo y la métrica | 71 |
| 2.5.2. | En relación a la pentafonía y armonía de los ritmos tradicionales | 71 |
| 2.5.3. | En relación a la música contemporánea | 71 |
| 2.5.4. | En relación a la discriminación de las culturas | 72 |
| 2.6. | El pensamiento sobre Guevara | 74 |
| 2.6.1. | Entrevista con el compositor Marcelo Beltrán | 74 |
| 2.6.2. | Entrevista con el intérprete Leonid Kolessov | 75 |
| 2.7. | Guevara visto por Guevara | 76 |
| 2.7.1. | Cronología | 78 |
| <u>Parte Segunda: Propuesta</u> | | 83 |
| 1. | Catálogo compositivo de Gerardo Guevara | 84 |

| | |
|---|-----|
| 1.1. Obras en general | 84 |
| 1.2. Obras corales | 91 |
| 2. Análisis de obras corales | 94 |
| 2.1. Historia | 94 |
| 2.2. Invocación al hacedor | 97 |
| 2.3. Despedida | 100 |
| 2.4. Danza del destino | 102 |
| 2.5. Apamuy Shungo | 105 |
| 3. Metodología del abordamiento | 108 |
| 3.1. Técnica vocal | 108 |
| 3.1.1. La postura correcta | 111 |
| 3.1.2. La relajación: ejercicios | 112 |
| 3.1.3. La respiración y el apoyo del aire | 115 |
| 3.1.4. Apoyo del sonido | 117 |
| 3.1.2. La articulación | 118 |
| 3.1.5. Actitud psicológica | 119 |
| 3.1.5. Clasificación de las voces | 120 |
| 3.1.6. Registro de las voces | 120 |

| | |
|------------------------------------|------------|
| 3.2. El ensayo | 122 |
| 3.2.1. Preparación del ensayo | 122 |
| 3.2.2. Ensayo parcial | 123 |
| 3.2.3. Ensayo de conjunto | 124 |
| 3.2.4. Ensayo de montaje | 124 |
| 3.2.5. Ensayo de perfeccionamiento | 125 |
| 3.2.6. Ensayo general | 126 |
| 4. Montaje de obras | 127 |
| 4.1. Apamuy Shungo | 153 |
| Conclusiones | 130 |
| Recomendaciones | 132 |
| Bibliografía | 133 |
| Anexos | 138 |

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo contiene dos grandes partes, la investigación de algunos de los elementos constitutivos de la historia de la música, el arte coral, y la relación que guarda el músico con su entorno, se acerca a la obra del magnífico compositor ecuatoriano Gerardo Guevara Viteri, a quien personalmente se considera, el compositor nacional aún vivo de mayor proyección, tanto dentro como fuera del país. Además la creación musical que se realiza en nuestro país, debe ser reconocida y apreciada por sus habitantes sobre todo para que las generaciones que vendrán, encuentren sustento de su identidad a través de la música.

La investigación se realizó en su totalidad en la ciudad de Quito, en la casa del compositor, como también en instituciones musicales profesionales, y en centros de enseñanza musical.

El primer capítulo habla sobre, la manera en que se originó y evolucionó la música coral de occidente, se aborda a este respecto, las primeras manifestaciones musicales en las culturas antiguas, la influencia del naciente cristianismo, el canto gregoriano, que luego se convierte en la simiente del conductus, y éste a su vez del motete. Se considera el apareamiento de las diferentes escuelas de composición que florecieron desde el ars antigua, pasando por el ars nova y extendiendo su desarrollo, hasta el contrapunto, teniendo como cúspide el surgimiento de la fuga con Bach. Las repercusiones que tuvieron sobre el desarrollo de la música en occidente los hechos históricos como la división de la iglesia cristiana, continuando con el avance de la historia; se estudiarán las expresiones más relevantes del clasicismo, romanticismo, etc., hasta llegar a la actualidad, realizando un somero recorrido por sus principales compositores, las obras importantes, y acontecimientos determinantes, que impulsaron este arte hasta su más grande esplendor.

Siguiendo con el desarrollo del cuerpo del trabajo, se analiza el pensamiento musical del Maestro, las circunstancias que lo influenciaron tanto desde el punto de vista musical, estético y social, tomando en cuenta la contemporaneidad, y para esto se ha recurrido a herramientas como el análisis del desarrollo de la música en América Latina, en un contexto histórico y social, además de las opiniones de musicólogos, compositores e intérpretes

La segunda parte del trabajo, comienza en la presentación de dos catálogos, el primero cita todas las obras del compositor, mientras el segundo es específico en citar sus obras corales.

Se realiza un análisis musical exhaustivo de las obras más representativas del compositor, en una época determinada de su vida. La selección de las obras se realizó tomando en cuenta situaciones como trascendencia en la vida del compositor, difusión, aporte a la cultura musical ecuatoriana, y alguna preferencia personal. En el análisis se consideró factores como la factura, la morfología, textura, armonía, métrica, con el objeto de determinar coincidencias y contrastes en su estructura e interpretación.

Para finalizar, se explica los aspectos técnicos más importantes para la práctica del canto, se aborda la pedagogía coral, mostrando en detalle, cómo se realiza la preparación de obras, metodologías de ensayo, posibles soluciones a problemas que se pudieran presentar en el montaje, y su planificación; además se proponen herramientas teórico - prácticas para la comprensión y desarrollo de la técnica vocal, aplicadas al montaje de las obras de Gerardo Guevara.

El objetivo de este trabajo es contribuir a la difusión de la obra coral de Guevara, e influir en la cultura de nuestro pueblo, y en su búsqueda de una identidad nacional.

La revisión literaria ha sido de vital importancia para el sustentamiento del trabajo; entre muchos otros, los documentos elaborados por el músico Pablo Guerrero,

(Quito, 1 noviembre, 1962), investigador musical, quien lleva 30 años de trabajo en este campo y muchos libros escritos sobre música ecuatoriana, entre ellos la "Enciclopedia de la música ecuatoriana" (2 tomos), así como los aportes en la revista Archivo Sonoro, El Diablo Ocioso, etc. Además es imprescindible anotar que la bibliografía recorrida no se limita al tiempo de esta investigación, ha sido sorprendente comprobar que libros revisados hace mucho tiempo, hoy fueron vitales para el desarrollo de este trabajo, entre estos tenemos por ejemplo las armonías de Athos Palma (1851 - 1951), El Director de Coro de Greatzer (1914 - 1993), la voz, gajes del oficio de Leo Brouwer (1939 -), Síntesis de la Armonía Contemporánea, La voz del cantante, Tratado de la forma musical de Clemens Kühn (1945 -), etc. La formación y las experiencias adquiridas durante ya casi 25 años, han dado su fruto, los conocimientos recibidos de los maestros Emanuelle Schifert, y Magdalena Carbonell en dirección de orquesta y de coros respectivamente, los tantos maestros de canto que han opinado y sugerido soluciones en búsqueda del dominio vocal, etc., gracias a todos ellos.

Como estrategias para la obtención de los datos, fueron utilizadas: la observación directa, la entrevista no estructurada, consulta de textos, internet, y el análisis de las partituras.

Se determinó la utilidad práctica de cada herramienta escogida, para el desarrollo del presente trabajo, y después, a través de un proceso de comparación de las fuentes, se determinó cuáles fueron las coincidencias, contradicciones, u omisiones de los datos obtenidos.

Se accedió también a grabaciones de audio, que aportaron con una idea más cercana al concepto sonoro del compositor.

PARTE PRIMERA:

MARCO TEÓRICO

El elemento teórico de esta investigación está conformado por dos capítulos. El primer capítulo habla sobre la manera en que se originó y evolucionó la música coral de occidente, se abordan las primeras manifestaciones musicales en las culturas antiguas, el aparecimiento de las diferentes escuelas de composición, las expresiones más relevantes de los períodos histórico - musicales realizando, un somero recorrido por sus principales compositores con sus obras. Se analiza el pensamiento musical del Maestro Guevara, las circunstancias que lo influenciaron tanto desde el punto de vista musical, como desde lo estético y social; para esto se ha recurrido a herramientas como el análisis del desarrollo de la música en América Latina, en un contexto histórico y social, además de las opiniones de musicólogos, compositores e intérpretes.

La segunda parte del trabajo, comienza con la presentación de dos catálogos, el primero cita todas las obras del compositor, mientras el segundo es específico en citar sus obras corales.

1. ORÍGENES, HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL CANTO CORAL

El objetivo principal del presente estudio es aportar al desarrollo y difusión de la música ecuatoriana a través de la compilación y análisis de la obra coral de Gerardo Guevara, otros objetivos propuestos son difundir las características compositivas y de interpretación de su obra coral, proponer una metodología de ensayo su repertorio coral, e incrementar la bibliografía de estudio del arte coral ecuatoriano.

Para este propósito, se hará un acercamiento a la historia y al desarrollo de la música coral, demanda involucrarse en la historia misma de la música, en la historia del hombre. Se mencionará de una manera muy sintética, los personajes, hechos que han influenciado en gran manera en el origen y desarrollo de la música coral.

Saber con certeza ¿en qué época apareció la Música? No es posible. Nadie lo sabe. En los más antiguos vestigios de la literatura, de la arquitectura, y de la escultura, se han hallado evidencias de la existencia de la Música.

“El canto colectivo se supone tan antiguo como la propia organización grupal del ser humano” (Jaraba, 1989: 21).

No resulta difícil imaginar a los hombres primitivos, entonando cánticos en sus ritos y celebraciones. De esto no queda casi ninguna información, debido a que no existía una notación musical establecida, sólo algunos resquicios de culturas muy remotas de la antigüedad, como la egipcia, babilónica, griega, china, hindú, hebrea, etc., nos aporta, una información limitada.

En Egipto, se encuentran en sus esculturas que datan del cuarto milenio antes de Cristo, reproducciones de arpas, flautas y otros instrumentos musicales. Este testimonio presenta la necesidad meramente utilitaria de la música, es decir servía para dar solemnidad al culto, “acrecentar la pompa de las procesiones guerreras, de las fiestas de coronación y de los convites,” (Riemann, 1934, p.203).

De la música de los asirios y babilonios, se presume que fue más voluptuosa, un verdadero artículo de lujo en los banquetes y fiestas, razón por la que no se la tenía en aprecio, y no era considerada como una ocupación digna de reyes y sacerdotes, sino más bien de esclavos asalariados (Riemann, 1934).

Alrededor del tercer milenio, Ling Lung sirviente del emperador Hoang-Ti, emprende, por orden de este, el tratamiento teórico de las escalas, llegando a descifrar la escala de pentáfona (escala de cinco sonidos, do, re, fa, sol, la). No se sabe si la práctica musical de china, es proporcional al sistema musical, y a la multiplicidad y variedad de instrumentos musicales, que en parte son perfectos en su construcción. Las arcaicas melodías sacras del templo, se han conservado intactas hasta la actualidad, y discurren en el ámbito de la escala pentáfona.

Con respecto a la India, se deduce que su cultura musical es muy antigua, como lo testifican los Vedas (libros oracionales), más afín a la música occidental que a la china. Sus cantos religiosos y profanos, muestran un profundo sentido de la tonalidad, regularidad rítmica, y la forma. En su música parecería predominar el compás ternario.

De la música de los hebreos, no existe nada preciso, quizás la particularidad de expresar el mismo pensamiento dos veces con diferentes palabras. Clemente de Alejandría (150-213), manifiesta acerca de los cantos hebreos, que eran espondáicos, tenían sonoridad dórica, es decir, graves y de movimiento moderado. Se denota la unidad entre la palabra y los sonidos.

De la cultura griega, pueblo que se caracterizó por la perfección de la forma, se desarrolló una doctrina sistemática que estableció formas determinadas de componer música, la que estuvo muy ligada a la poesía. Pero el factor que eleva la música griega por encima de las otras es que por primera vez en la historia, la música aparece como arte libre, no solamente con fines utilitarios, sino “como actividad, la más noble del espíritu humano, generada del divino impulso creador,

existiendo por sí misma, y hallando en sí misma su finalidad” (Riemann, 1934: 206).

Lastimosamente, de aquella época no se tiene documentos musicales como melodías, todos los hallazgos, solo nos dan noticia de los instrumentos musicales, y en tiempos menos remotos, de algunas escalas que son la base de la construcción de las melodías.

Es de suponer que estas culturas milenarias, cultivaban ya el canto, dada la opinión bastante difundida, que reza que la música vocal es más antigua que la instrumental (Riemann, 1934).

La investigación se centrará en el origen y en el desarrollo de lo que los historiadores llaman “cultura occidental”, y es en la primitiva iglesia cristiana, donde sus fieles participaban con cánticos en la liturgia, es aquí donde se sitúa el nacimiento del canto colectivo, el canto a coro.

Se llega de esta manera a lo que se ha denominado canto llano o canto plano, llamado así por las características que supone su ejecución, como por ejemplo: la igualdad en la duración e intensidad de las notas de sus melodías, lo que facilitaba su aprendizaje, memorización y ejecución. En un inicio el idioma en que se cantaban estas melodías era el griego, luego fue remplazado por el latín, que sería adoptado como el idioma oficial de la iglesia cristiana.

No cabe duda que la naciente iglesia cristiana ya desde los primeros tiempos, echó mano de cantos paganos adecuados al culto por medio del texto (Jaraba, 1989).

Es de reconocer la gran influencia de la iglesia bizantina, como por ejemplo en los cantos del nuevo testamento: *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth*, que corresponde al *Trishagion* (tres veces santo), así como el *Gloria in excelsis Deo*.

Ya popularizada la práctica del canto llano (canto oficial de la iglesia cristiana católica romana, que se caracteriza por ser una música vocal monofónica, esto es

que un grupo de personas cantan una misma melodía, al unísono), en la comunidad cristiana, durante mucho tiempo, se llega al siglo VI, en el que aparece el Papa Gregorio I, El Magno (540 - 604), quién influyó de tal manera en la música, que hasta nuestros días es reconocida su importancia (canto gregoriano).

El Papa Gregorio I, fue un gran amante de la música, tanto que hizo elaborar un antifonario de música y textos de canto llano, los cuales supervisó personalmente; algunos investigadores sostienen que incluso algunas de las melodías de dicho antifonario, serían composiciones de Gregorio I, lo que no sería muy descabellado de pensar, puesto que como según cuenta la historia, él mismo era un experto compositor (Riemann, 1934).

Es así como a partir de la difusión de dicho antifonario, nació la designación de “Canto Gregoriano” que suplantó al de canto llano.

Haciendo justicia, no se debe olvidar la gran contribución de San Ambrosio (Obispo de Milán del 374 al 397) con respecto a la creación y difusión del canto llano. Se encuentra entre sus himnos latinos, los cuales aún hoy en día están en uso, (Aeterne rerum conditor, Deus creator ómnium, etc.) quien al igual que otros eminentes personajes de la música, en tiempos pasados se le ha atribuido méritos, invenciones, etc. Los que hoy por hoy la crítica histórica está obligada a negarle, es en el sentido de que “según testimonios de Aureliano de Réomé, siglo IX, San Ambrosio introdujo en la iglesia romana las antífonas, (en música se define como una melodía cantada por dos coros, la que cantan alternándose versículos de los salmos), tomándolas de la iglesia bizantina; es más que probable que hubiese tomado también de la misma fuente la doctrina de los tonos eclesiásticos (protos, deuterios, tritos, tetardos, etc” (Riemann, 1934: 219).

Por otro lado, no se tiene prueba, que no haya sido él, quien haya puesto en uso la antigua notación para órgano, que por la disposición de las siete primeras letras del alfabeto, coincide con las anteriormente usadas en Bizancio (de la A, a la G),

pero se cree que su uso fue concerniente con las relaciones entre sonidos, más no como un verdadero sistema de notación musical.

En el caso del *Te Deum Laudamus*, este canto de alabanza ambrosiano, atribuido al mismo San Ambrosio, no se sabe bien si en realidad lo compuso él, o si solo lo tomó de la iglesia griega y lo tradujo al idioma latín.

La importancia de citar estos ejemplos, radica en demostrar la costumbre que se tenía en esta época, de utilizar cantos de diferentes iglesias, incluso melodías populares, y transformarlos a través de la manipulación del texto al rito católico.

La distinción entre el canto gregoriano y el ambrosiano no se instauró sino hasta el final de la edad media, es decir cuando se desarrolló el contraste entre música plana y mensurada, ésto devino en la llamada forma antigua y la forma nueva de interpretar esta música. Esta última se erigía sobre los libros de los cantos copiados por disposición del papa Gregorio Magno (590 - 604), y que se instauraron como normas en toda la iglesia.

Sin embargo, todas las características estilísticas e interpretativas del canto gregoriano, ya habían aparecido en el canto ambrosiano. Incluso el monje benedictino, Guido de Arezzo (hacia el año 1026) no distingue ninguna discrepancia entre los dos cantos (Riemann, 1934).

Parte del gran aporte de Gregorio I, fue la creación y promoción de la Schola Cantorum de Roma, punto generador de las scholae cantorum, que al poco tiempo, dispensaron las más grandes abadías e iglesias en Europa, a estas agrupaciones se las puede considerar como las primeras organizaciones corales de la historia.

A manera de conclusión se tiene que no existió un contraste profundo entre el estilo e interpretación del canto ambrosiano y el canto gregoriano, mostrando solo pocas diferencias en lo que se refiere al ritual.

En relación a las características musicales de la interpretación del canto llano o gregoriano, obedecía, a lo que se conoce como canto homofónico, que es cantar al unísono, o a la octava, y sin acompañamiento de instrumentos, además todos y cada una de las partes de la liturgia, poseían un canto específico. El objetivo fundamental de los cantos era el de embellecer la liturgia, más no distraer de ninguna manera (lucimiento personal) la misma. De esto se desprende que algunas de las características principales de este tipo de música hayan sido: la austeridad, elegancia y profunda espiritualidad (Halffter, López, Marco, 1985).

Notación.-

Se entiende por notación al conjunto de signos que se emplean con la finalidad de representar de manera gráfica una obra musical.

La notación es siempre posterior a la práctica musical, y surge de la necesidad de representar con mayor exactitud cada vez las distintas cualidades del sonido.

En lo concerniente a la notación en la época de Gregorio I, se encuentra gran variedad de sistemas de notación, entre algunos:

La alfabética

Representaba a los sonidos de la gama cromática en sentido descendente, valiéndose de letras, conservando el orden del alfabeto clásico, este aporte fue hecho por los griegos.

Ejemplo:

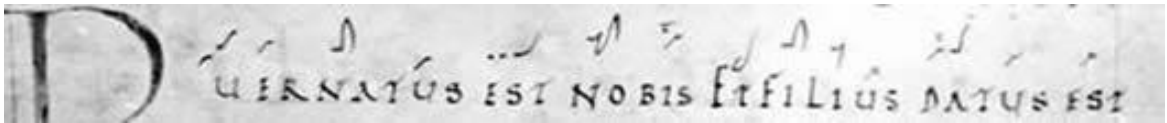
A B C D E F G

La si do re mi fa sol

La neumática

A través de signos (acentos gramaticales agudo y grave o líneas horizontales y verticales), el sentido del movimiento de la melodía, los ejemplos más antiguos de notación musical en Europa, fueron escritos como una necesidad para representar anotaciones en los textos que se cantaban (Jaraba, 1989).

Ejemplo:



Manuscrito: "Un niño ha nacido para nosotros y el Hijo se nos ha dado"

*En el ejemplo del manuscrito, se observa las figuras musicales dispuestas sobre el texto, indicando de una manera aproximada, el ritmo y la duración de las sílabas.

La distemática

También a través de signos denotaba exactamente la altura de los sonidos (notación paleofranca y equitana)

NEUMAS - EQUIVALENCIA ACTUAL

| Neuma | Tradução | Grafia do século 9 | Grafia do século 13 | Equivalência atual |
|-------------|---------------------|--------------------|---------------------|--------------------|
| Punctum | Ponto | • | ■ ◆ | |
| Virga | Vara | / | ┆ | |
| Civis | Ciava | ∩ | ┆┆ | |
| Pes/podatus | Pé | ✓ | ┆┆┆ | |
| Torculus | Torcido | ∪ | ┆┆┆ | |
| Porectus | Esticado | ∩ | ┆┆┆ | |
| Climacus | Escada | / | ┆┆┆ | |
| Scandicus | Subida | / | ┆┆┆ | |
| Quilisma | Arrastar-se no chão | ~~~~~ | ┆┆┆ | |

*En el recuadro anterior, están los signos utilizados en los siglos IX y XII respectivamente, con su traducción y equivalencia con la notación musical actual.

Como se observa, los sistemas de notación eran muy imprecisos, por lo que los cantores debían recurrir a su memoria para de esta manera grabar todo el repertorio eclesial, y quién dirigía tratar de retener el sonido del comienzo con el que seguirán los demás (Jaraba, 1989).

La notación cuadrada que es con la que actualmente se conoce a esta música, apareció a la par de los primeros intentos de impresión mecánica de la música, esto es a inicios del siglo XIII.

Una de las grandes influencias en el desarrollo de la notación, fue la aparición de los tropos, (que son el resultado de las alternancias, glosas o discantos), que prolongaban y embellecían la liturgia al añadir texto, música o los dos elementos; muy frecuentemente la música incorporada resultaba ser antiguos melismas (grupo de notas cantadas sobre una sola sílaba) de origen griego o romano (Halffter et al., 1985).

Esta manifestación artística (los tropos), tuvo gran aceptación en Inglaterra, donde hasta hoy existen manuscritos que dan fe de ello, por citar como ejemplo a uno de los más famosos, se cita al de la catedral de Winchester, escrito supuestamente a finales del siglo X, y conocido como *Winchester Cantatorium*.

Una figura fundamental en el desarrollo de la notación, fue el monje benedictino Guido D' Arezzo, citado anteriormente, quien creó del tetragrama, el sistema llamado solmisación (sistema de lectura musical), y fue también quien dio nombre a las seis primeras notas de la escala musical (ut, re, mi fa sol, la) basándose en las primeras sílabas de un himno del siglo VIII hecho a San Juan Bautista, a continuación:

.Ut queant laxis

resonāre fibris

Mira gestorum

famuli tuorum,

Solve pollute

labii reatum,

Sancte Iohannes.

Como dato importante cabe mencionar que el tetragrama se utilizaba para la música religiosa, mientras el pentagrama para la música profana.

No fue sino hasta el siglo XVI en que el pentagrama se erigió como la pauta común para la escritura de todo género musical (Jaraba, 1989).

1.1 Ars antigua

Hablar de Ars antigua, es mencionar implícitamente el nacimiento de la polifonía, que tendría su grandiosidad en el renacimiento. Alrededor del siglo XII, se desarrolla el gran trabajo de dos monjes de la abadía de Notre Dame, en París, conocidos como: Leonin (h. 1150), y Perotín (h. 1180). Una de las características en este siglo, es el de marcar una diferencia entre lo que era la música anónima, y la música de autor conocido. En el siglo XII, se registra un gran desarrollo cultural en Europa, así por ejemplo, se inicia la construcción de las grandes catedrales de estilo gótico como la Catedral de Notre Dame, que será de gran importancia en el desarrollo del Ars antigua. Como se puede advertir, París era escenario principal de esta manifestación musical, es así que el principal centro de actividad fue la llamada Escuela de Notre Dame, en la cual se formaron los músicos anteriormente citados (Leonin y Perotin). Existen composiciones de los miembros de dicha

escuela, las que se conocen como música de la Escuela de Notre Dame, todas ellas relacionadas con el Ars antigua (Halffter et al., 1985).

Uno de los aportes más importantes de Leonin, fue la elaboración del libro de Organa, que era una compilación de organum, que servía para la totalidad de la liturgia. El organum era un estilo de composición en el que se agregaba a una melodía gregoriana, llamada cantus firmus, una segunda voz a la distancia de un intervalo de cuarta o quinta, llamada voz organalis. Leonin también innovó al componer melodías originales de cantus firmus, y caprichosamente disponer de la armonía de la melodía complementaria, y dotó a sus creaciones de una gran flexibilidad rítmica. Esta técnica se aplicó y desarrolló en lo relacionado a la música religiosa (Jaraba, 1989).

Otro gran compositor fue Perotin, que según algunos historiadores, creen fue alumno de Leonin; al parecer fue más allá que su maestro, realizando organum de hasta tres y cuatro voces, se resalta como su mayor aporte la creación de un nuevo género de composición musical, el conductus, del latín conducere, que significa llevar, conducir. El conductus fue una forma de composición vocal sagrada, pero no-litúrgica para unas o más voces, en la que la melodía principal no es gregoriana, sino fruto de la creatividad del compositor, y servía para acompañar la marcha de los procesión de los sacerdotes desde el altar hasta la entrada del coro de la iglesia, por este motivo, su ritmo era igual para todas las voces, es decir su escritura era isométrica, o lo que se conoce como homófona. Cabe anotar que aunque este género servía en sus inicios principalmente para el servicio religioso, posteriormente, se lo usó en la música profana. Otra característica del Conductus, era que al final de su interpretación, se cantaba una frase cargada de ornamentos, que a manera de melismas, se prolongaba a partir de la última sílaba del texto que se había cantado, esto se conoció como cláusula o puncta (Jaraba, 1989).

Este importante género, sería el germen que más tarde derivaría en el más representativo estilo de composición musical del renacimiento: el Motete,

composición polifónica vocal que aparece en el siglo XIII, y era utilizada en el rito católico.

Como se ha anotado, el motete procede del conductus, y principalmente se da por las características de las llamadas *puncta*, del latín *punctus*, *contra punctum*, *nota contra nota*; en la cual tenían tanto el ritmo, como la melodía un carácter eminentemente libre, así como en relación con el texto, podían estar relacionadas o no con el *cantus firmus* en latín: “canto fijo”, melodía previa que sirve de base de una composición polifónica (Jaraba, 1989).

Se definen entonces las diferencias entre el conductus y el motete, en el primero discurrían las voces conservando similitud en el texto como en el ritmo (principio de verticalismo armónico), en cambio en el motete, sus características más representativas son los diferentes textos (politextualidad), y un primitivo procedimiento de contrapunto libre.

Se puede definir el motete como un canto que podía ser a dos o tres voces, en donde la melodía principal o el *cantus firmus* se denominaba tenor, del italiano *tenere*, que quiere decir tener, y ocupaba la parte más grave; la segunda llamada *motetus*, o *duplum*, era más aguda que el tenor y la tercera llamada *triplum*, que era la más aguda de la obra musical, y tenía un carácter contrapuntístico; por tener cada melodía una característica independiente tanto en el ritmo como en el texto, el resultado es una música cargada de vigor y contrastes.

Un motete podía ser de carácter sacro o profano, esto dependía principalmente de la naturaleza del texto; se podía adaptar un poema de amor a un canto de la liturgia, y viceversa. Como es de esperar, esto favoreció a los compositores de la época y a la difusión de su música, pues se la encontraba en los diferentes ámbitos sociales de la época. Esta interrelación entre los dos géneros, se mantendría incluso por toda el período barroco, es decir, entre los siglos XIII al XVII (Jaraba, 1989).

El Ars antigua comenzó su declive a principios del XIV, y su último ferviente seguidor fue Jacobus de Lieja (1260 - 1340), el que atacó vehemente al Ars nova a través de su enciclopédica obra, llamada Speculum Musica, que significa el espejo de la música, en el que tacha al Ars nova de ser una manifestación irreverente y corrupta, sensual, indecente, lasciva, etc. A diferencia del Ars antigua que él la consideraba un arte sincero y modesto. Se podría pensar que Jacobus de Lieja, fue la inspiración para los críticos musicales desde la edad media hasta nuestros días.

La distinción de los términos ars antiqua y ars nova, se basa además en profundas diferencias técnicas y de concepto, en lo temporal. Fue el compositor francés Felipe de Vitry (1291 -1361), quien en 1320 denomina a su tratado teórico Ars nova, de allí en adelante todo lo escrito antes se llamó ars antiqua.

En la tabla siguiente, a modo de resumen se citarán las principales características musicales, así como el entorno social y cultural de esta época:

| | |
|--------------------------|--|
| Período | Siglos XII y XIII, aproximadamente de 1170, a 1320. |
| Contexto cultural | <p>En este período se forjan los principios de Europa en lo referente a lo cultural, arquitectónico, musical, religioso. Se universaliza el latín, y se extienden las normas benedictinas, y se construyen monasterios de gran importancia, que guardarán gran parte del conocimiento antiguo en sus bibliotecas para la posteridad en sus manuscritos, por ejemplo: la Capilla Palatina, modelo de las escuelas catedralicias, la de Aquisgrán, Corvei, etc.</p> <p>La actividad artística solo se desarrollaba en monasterios, dominios del rey y cortes señoriales.</p> <p>Carlo Magno cambia el carácter de la monarquía francesa (protector de la cristiandad).</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Se impulsa la educación con el antiguo concepto de artes liberales, se enseñan el <i>trivium</i> (gramática, retórica y dialéctica), y el <i>quadrivium</i> (aritmética, geometría, astronomía y música).</p> <p>La arquitectura se inspira en el mundo clásico y en el esplendor bizantino.</p> <p>La teoría de la música, dio avances, en relación al ritmo y su concepción, se esclarecen los modos rítmicos.</p> <p>Aparecen los primeros intentos de crear sistemas de notación musical.</p> |
| <p>Características y géneros compositivos</p> | <p>Se define lo que se llama música anónima y música de autor conocido.</p> <p>Flexibilidad rítmica en la utilización de valores cortos o largos de manera arbitraria.</p> <p>Se empieza a utilizar el <i>conductus</i> en música de carácter profano.</p> <p>Aparece una rudimentaria forma de contrapunto, a través del motete.</p> <p>El <i>ars antiqua</i> es el resultado del desarrollo musical entre los siglos IX y XII, en donde se originan las primeras formas polifónicas.</p> <p>El <i>Organum</i>, el <i>discantus</i>, el motete, y el canon.</p> |
| <p>Representantes</p> | <p>En su mayoría son autores anónimos.</p> <p>De la escuela de Notre Dame, se menciona a Leonín y su</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>discípulo Perotín, en una etapa siguiente a Petrus de Cruce.</p> <p>Entre los teóricos, Johannes de Garlandia, Jacobo de Lieja creador del <i>Speculum Musicae</i>, Franco de Colonia, y Adam de la Halle.</p> |
|--|---|

1.2. Ars nova

Según la historia, los tropos que “eran unas inserciones poéticas, armonizadas, en el curso del canto llano formal de la liturgia” (Jaraba, 1989: 26), habrían sido la raíz generadora de una cierta emancipación de la música gregoriana, aprovechada por los juglares y trovadores en beneficio de sus amoríos. El Ars Nova, a través de la fijación de las notas, y la permisión del acorde, que hasta entonces no era admitido en la iglesia, inicia su lento desprendimiento de la polifonía primitiva. Un personaje muy influyente en lo que se refiere a la fijación de la música escrita es, Felipe de Vitry, quien fue un gran teórico de música y además poeta, que actuó en la corte de París y en la corte papal de Avignon (Halffter et al., 1985).

Alrededor del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV, existió un gran desarrollo de las técnicas musicales, lo que incidió en una nueva concepción del mundo sonoro, que se basaba en la ampliación del número de voces, y en el empleo de mejores sistemas de notación musical (Reese, 1998).

Desde el punto de vista estrictamente musical, es la figura de Guillaume Machaut (1300 - 1377), quien se erige como la de mayor relieve de esta época. Machaut adoptó en su propia obra las ideas revolucionarias de Vitry, de lo que se deduce que resume en su obra, toda la época anterior, y al mismo tiempo se proyecta como la promesa más notable de la futura etapa polifónica. Como característica destacable en su obra de pequeño formato, es la delicadeza realmente admirable que logra en ellas, así como en obras de gran formato como por ejemplo en la misa, logra una gran unidad y coherencia entre los diferentes materiales melódicos,

rítmicos y tonales en relación a la estructura formal de la obra entera. Trascendió en la historia, principalmente por ser el creador de la primera misa a cuatro voces, la “Misa de Notre Dame”, considerada como la primera gran obra de la polifonía (Jaraba, 1989).

Machaut, se erigió como un maestro en la composición de motetes isorrítmicos a tres voces, y se lo considera como el inspirador de lo que más tarde sería la chanson francesa, la cual también es origen de otros géneros como: la ballade, el rondeau, y el virelai.

Toda Europa experimenta un gran resurgimiento, o lo que se conoce como un primer renacimiento, en la música realizado en torno a la escuela de Notre - Dame de París, a través de dos generaciones bien delimitadas.

1.2.1. Primera generación

En Italia, en la época del Trecento, comienza este movimiento liberador. El *dolce stil nuovo*, Petrarca y Dante, Giotto y Duccio, los gremios, y la febril actividad artística de la Toscana, marcan un momento determinante en la historia de Europa.

“Paralelamente a Machaut en Francia, quién marca este despertar en Italia es Francesco Landini” (Halffter et al., 1985: 36), del que han quedado 141 obras; estas obras y otras de la época se las conoce gracias al Codex Squarcialupi, en el que constan más de cuatrocientas obras.

Vale anotar que en este país todavía había un dejo de nacionalismo y cierta resistencia a la influencia de los músicos franceses. Formas musicales netamente italianas fueron: canzoni, balladas y primitivos madrigales, mismas que son ya tratados a dos y tres voces con fluidez, y gran talento artístico. Entre otros compositores italianos de la época, se puede citar a los más representativos: Piero de Firenze, Jacobo de Bologna, Johannes de Florencia, Lorenzo Masii y Donato de Florencia, esté último, primero en componer madrigales a dos voces. Las obras

compuestas por Johannes Ciconia, muestran ya una gran influencia del estilo isorrítmico de la escuela francesa, así como el estilo trecentista aplicado a sus motetes y misas, construidas por frases y estrofas (Halffter et al., 1985).

Una circunstancia que debe ser destacada, es el afianzamiento de las escolanías, que fueron coros de niños organizados de una manera que fueron consideradas, verdaderas instituciones dentro del panorama musical eclesiástico. Estas escolanías, participaban de una manera regular y muy activa dentro de los cantos de la liturgia, en compañía de los coros masculinos, a los niños les correspondía cantar las partes agudas de las obras, y a los hombres las partes graves. Estas agrupaciones no eran muy numerosas, lo habitual fue que no sobrepasaran de los doce miembros.

A finales del siglo XIV, quienes demandaban estos servicios, por ejemplo, las capillas reales, las catedrales, incrementaron el número de músicos que integraban estos grupos, tanto fue así que ya en pleno siglo XV, el coro adquiere una nueva connotación debido al crecimiento de su tamaño, lo que resultó muy atractivo para los compositores (Jaraba, 1989).

En lo referente a Inglaterra, se unió al movimiento europeo, después de un refinado esfuerzo por evolucionar. La perfección de su técnica, se evidencia en el famoso canon *Summer is comen*, del monje Fornsete (1280 - 1310). También una muestra del desarrollo y práctica instrumental, se relata en los versos del poeta Chaucer, que destaca las figuras de Johannes Tinctoris (1435 - 1511) y sobre todo de John Dunstable (1390 - 1453), creador de la escuela inglesa del tritono, el acorde de sexta, y el uso de la disonancia, y por estos méritos, alcanzó la altura de escuela, y el reconocimiento como tal.

Esta influencia "refinada", deja su huella en figuras de Gilles Binchois (1400 - 1460), y Guillaume Dufay (1400 - 1474), pertenecientes a la escuela holandesa, ambos cantores, de la corte de Borgoña, el segundo, y de la escuela papal Binchois. Dufay tenía una ligera tendencia hacia la forma italiana, no así Binchois, que era

afecto al encanto sensual francés, ambos son considerados una simiente importante en el florecimiento de la polifonía en la siguiente generación de compositores flamencos (Halffter et al., 1985).

1.2.2. Segunda generación

La siguiente época, siglos XIV y XV, se distingue principalmente, por el espíritu cosmopolita de cambio por Europa, acto que influye en los músicos, que buscan oportunidades para dar a conocer su música en diferentes naciones, ejerciendo influencias, “sin la menor preocupación del despertar del espíritu de las nacionalidades, que en esta época, se da con los votos por naciones en el concilio de Constanza” (Halffter et al., 1985: 37).

En este período, el contrapunto es el estilo que predomina en la creación musical, dando como resultado, complicadas arquitecturas sonoras, restando importancia al texto de la obra, e impulsando el desarrollo de un virtuosismo enramado en una exuberancia de melodías. También en las otras artes se advierte esta profusión en las formas, por ejemplo en la pintura, los rizos en los cabellos, los pliegues de los mantos, etc.

Compositores importantes como Dufay, iniciador del nuevo estilo, Binchois, añaden a sus composiciones elementos tanto religiosos como profanos, y los mezclan.

Dufay, fue cantor de coro en Cambrai, su brillante talento le mereció ser muy solicitado por varias casas reales, hecho que derivó en que se convirtió en un viajero incansable y cosmopolita, siendo el autor de las primeras composiciones de índole social y político, como bodas, coronaciones, etc.

Personalidades como Ockeghem (1410 - 1497) y Obrecht (1450 - 1505), tomaron partido de la polifonía franco flamenca que reina en Europa, además circunstancias derivadas de su ascenso social, tal es el caso de Obrecht, que ocupó cargos importantes a nivel diplomático, además de una actitud cosmopolita,

influyeron en que estas músicas adquirieran un carácter refinado y fastuoso (Halffter et al., 1985).

La gran figura indiscutible de esta etapa, fue Josquin Desprez, él personifica la perfección en el manejo de la polifonía, en su gusto, refinamiento, e invención, además de volver a dar un sentido expresivo a la palabra, dotándola de un contenido anímico (Reese, 1988).

En la siguiente tabla, también a modo de resumen se citarán las principales características musicales, así como el entorno social y cultural de esta época:

| | |
|--------------------------|---|
| Período | Finales del siglos XIII, aproximadamente de 1360, hasta mitades del siglo XV. |
| Contexto cultural | <p>En este período se las diversas manifestaciones del arte, toman otro rumbo.</p> <p>En la arquitectura, se entiende las edificaciones como un todo organizado, cuyas partes tomen forma según la función que ocupan en conjunto.</p> <p>La escultura, se torna naturalista y humaniza la divinidad; busca la belleza ideal pero aún dentro de ciertos parámetros preexistentes.</p> <p>En pintura, Las vidrieras ganan terreno, en detrimento de la pintura mural.</p> <p>En el ámbito político-religioso, el hecho más importante son Las Cruzadas.</p> <p>Surge la vida cortesana en tiempos de paz.</p> <p>Trovadores y juglares, copan con sus canciones toda Europa.</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>Cambia la imagen severa del románico engrandecida por el bizantino, en una figura grácil y femenina, representada sobre todo por la Virgen María.</p> <p>Se intenta sintetizar todo el conocimiento de la época, vinculando lo divino y lo humano.</p> <p>Aparecen las lenguas vulgares, lo que afecta la relación del catolicismo y el latín, a favor de una mayor participación del elemento popular.</p> |
| <p>Características y géneros compositivos</p> | <p>En Francia, el motete se mantuvo como la forma más usada de la época, pero con variantes que desembocaron en una forma más evolucionada, el motete isorrítmico (del mismo ritmo).</p> <p>Otras formas como el rondeau, el virelay, y la ballade, también experimentaron transformaciones.</p> <p>Innovaciones en lo referente a las fórmulas rítmicas.</p> <p>Creación de un sistema de valores menores y utilización de compases dobles.</p> <p>En Italia, llamado también trecento, este nuevo género de composición, no se vincula con sus contemporáneos franceses, por sentimientos de nacionalismo.</p> <p>Géneros propiamente italianos eran: la caccia, y la ballata, y una forma primitiva de madrigal. Se consolidan las escolanías</p> <p>Aumentó el número de músicos en las catedrales y capillas reales.</p> |

| | |
|-----------------------|---|
| Representantes | <p>En Francia: Philippe de Vitry (autor del tratado musical <i>Ars Nova</i>), y Guillaume de Machaut (inspirador de la <i>chanson</i> francesa y creador de la primera misa a cuatro voces).</p> <p>En Italia: Francesco Landini, impulsa el crecimiento monódico de carácter popular (Jaraba, 1989).</p> |
|-----------------------|---|

1.3. Renacimiento musical

La innovación musical más importante de este siglo, fue la polifonía coral, es notable la importancia que los compositores dan al coro como eje fundamental en la interpretación de sus creaciones musicales, hecho que influyó también considerablemente en la manera de componer, es decir en la manipulación de los recursos y materiales, en síntesis, en su técnica compositiva

Ahora su objetivo no era ya solo el de agregar melodías porque sí, sino que se buscaba un sonido compacto, algo que no ofrecían las disonancias tan comunes en los músicos medievales.

En Inglaterra fue en donde se adoptó con mucho apego la moda de ampliar el número de músicos, siendo así que en la capilla de Enrique V había 26 músicos. Hubo tres compositores que alcanzarían considerable fama: John Paymour, Leonel Power (1385 - 1445), y John Dunstable.

A John Dunstable, se le ha atribuido la novedosa forma de componer, que consistía en realizar casi una absoluta consonancia y evitando separar demasiado a las voces extremas; sus obras inspiran reposo, sosiego, y además la voz del tenor, ya no era la exclusiva de presentar el *cantus firmus*, sino que se presentaba en otras incluso alternándose de una a otra, se vislumbra los inicios del principio de la fuga que es una composición musical que se originó en el período barroco, y que se basa en las leyes del contrapunto, y en la repetición de un tema corto en diferentes voces y tonos (Gallo, Graetzer, Russo, 1979).

Otros músicos en Europa adoptaron también y de buen gusto la influencia del “estilo inglés”, por ejemplo los músicos de la escuela franco - flamenca Dufay y Binchois, quienes en su obra plasmaron de una manera notable la influencia de esta escuela y sus conceptos sonoros.

Uno de los aspectos a resaltar son los cambios que sufrieron tanto la notación musical, así como la convención del compás binario que se instauró como norma.

En relación a la notación musical, su evolución obedeció a diversos aspectos como por ejemplo: las notas negras usadas hasta entonces, se convirtieron huecas; esto tuvo un origen algo curioso, pues obedeció a que por economizar el pergamino, los compositores escribían en papel más barato, y esto hacía que las plumas se deslicen con dificultad sobre superficies más ásperas, y por otra parte, la tinta negra corría con facilidad, lo que devenía en un error constante en la escritura, además de emborronar todo, por lo que los compositores, decidieron ser prácticos, y dejar huecas las notas que más utilizaban corrientemente, dejando negras las de menor valor. A la par se daban pasos importantes en la impresión mecánica, realizada por Gutenberg, quién en 1439, realizaba el primer ensayo serio al respecto (Jaraba, 1989).

En esta época, una característica singular, eran los grandes libros de coro, los que eran ricamente ilustrados, tenían como utilidad el que todos los cantores de los coros de las catedrales, leyeran todos en esos libros a la vez. En éstos ejemplares se escribían las cuatro voces habituales en dos páginas. Lo que hoy se conoce como particellas, solo aparecería hacia la mitad del siglo XV.

Los coros realizaban su canto a capella, es decir sin acompañamiento instrumental; o a su vez, para celebraciones importantes eran acompañadas de órgano, sacabuches, trompetas de madera y zampoñas.

Otra novedad fue la aparición de la voz de bajo (la voz más grave masculina), tal y como la conocemos hoy, de lo que se deduce que a las voces se las empezó a

considerar por su altura. A este respecto, el primer compositor en usar la voz de bajo de una manera profusa fue Johannes Ockeghem, poseedor, él mismo de una gran voz de bajo, y fue el primer cantor de la corte de Felipe VII de Francia, y maestro famoso de Josquin y de la Rue. (Riemann, 1934).

Ockeghem quién heredó la música de Dufay, desarrolló plenamente la polifonía a cuatro voces, así como su compatriota Anthoine Busnois (1430 - 1492) (Jaraba, 1989).

La misa desplazó al motete como principal género de composición musical, así es como la misa parodia, tuvo mucho éxito en las preferencias de la época. A manera de referencia, diremos que el compositor echaba mano de alguna melodía popular, y de ella construía una misa completa (Broto, 1978).

De esta manera, llegamos a la gigantesca figura de Josquin Després (1455 - 1521), quién es considerado como el propiciador de lo que se conoce como música moderna, su música ha trascendido ya cinco siglos, y sólo con la aparición de Schönberg (1874 - 1951) pudo advertirse otro camino a seguir. "Fue el creador del contrapunto imitativo, como base de la estructura formal de la música a varias voces" (Jaraba, 1989: 38). Logró una perfecta unión y comunión entre la palabra y la música, es decir, el diseño melódico puesto al servicio de la acentuación y entonación del texto. Després aludía a sus discípulos que en sus melodías ornamentasen de una manera espontánea, estimulando en ellos la imaginación, la creatividad, y sentando las bases de una interpretación flexible.

Un aspecto a considerar de éste siglo, es el avance de la música escénica, dada a conocer por los trovadores, representando los Misterios Medievales, y los Autos Sacramentales, los cuales, dan muestra de la gran riqueza de los cantos populares, a la par y en perfecta combinación con las creaciones musicales de los músicos llamados serios (polifonistas). "Estos dramas litúrgicos fueron, de alguna forma, el precedente de otros géneros cuyo desarrollo conduciría al espectáculo músico-teatral por excelencia: la ópera" (Jaraba, 1989: 40).

1.4. Siglo de oro de la polifonía

Este siglo resulta absolutamente decisivo en la evolución de la música, en él se da lo que se conoce como la época de oro de la polifonía. Como dato curioso, éste siglo comienza con la impresión de la primera colección de música a partes *Harmonice Musices Odhecaton A*, gracias al editor veneciano Ottaviano de Petrucci (1466 - 1539). Como principales centros de formación y desarrollo; las capillas catedralicias seguían siendo la mejor y mayor cantera de compositores. De entre los cantores que mostraban mayores cualidades, se los escogía y se les brindaba una formación bastante exigente en el arte de componer y en el tañido de varios instrumentos musicales, sobre todo la ejecución del órgano (Jaraba, 1989).

Las capillas que pertenecían a la nobleza no se las cuenta dentro de este margen, sobre todo por la rivalidad que existía entre ellos, la misma que desató incluso varias acciones hasta delictivas, basta con nombrar el caso de Orlando di Lasso (1532 - 1594), a quién se le considera discípulo directo de Josquin Despres, secuestrado en tres ocasiones, se supone por su magnífica voz y grandes conocimientos musicales (Jaraba, 1989). En Lasso, se evidencia la influencia de las escuelas italianas, la de los romanos, como la de los venecianos, esto le ha valido que se lo compare al mismo nivel que Palestrina (1525 - 1594), y Giovanni Gabrielli (1557-1612), (Riemann, 1934).

De la misma manera, los coros siguieron siendo el principal intérprete de este siglo, entre otras características de este siglo está que en las celebraciones religiosas realizadas en la iglesia, el coro cantaba a capella, o lo acompañaba un órgano. En cambio en las fiestas profanas, la música se interpretaba con una gran cantidad de instrumentos musicales y poca intervención de las voces, a excepción de las grandes celebraciones, en las que el coro aumentaba considerablemente. A este siglo le debe el apelativo *Da camera*, que hace referencia al lugar (habitaciones cortesanas) destinadas por los nobles para escuchar música en sesiones privadas.

Francia por su lado, tuvo como principales representantes en la renovada chanson francesa, a Claudin de Sermisy (1490-1562) y a Clement Jannequin (1491-1561), el que compuso muchas piezas musicales con lo que hoy se llamaría música descriptiva, haciendo que las voces emitieran sonidos onomatopéyicos. Otros músicos relevantes, posteriores a los ya citados anteriormente, son Claude Goudimel (1505-1572), Guillaume Costeley (1531-1606) y Claude de Jeune (1525-1600). La obra de este último aproxima la chanson francesa al estilo madrigalístico italiano (Riemann, 1934).

Dada la situación difícil por la que atravesaba Flandes, los músicos flamencos optaron emigrar, no de buena gana, en busca de condiciones más favorables para el desarrollo de su creación.

De entre muchos otros músicos, se menciona, como destacados, a Nicholas Gombert (1480 - 1556). Jaques Arcadelt (1504 - 1557). Adrian Willaert (1500 - 1562). Cipriano de Rore (1516 - 1565). Philoppe de Monte (1521 - 1603), y finalmente el ya citado Orlando di Lasso (1532 - 1594), considerado como el genio musical de la época del renacimiento junto a Palestrina y Lasso.

En Inglaterra, se dio durante los primeros años del siglo XVI una marcada influencia musical, por parte de Francia e Italia, incluso se podría decir que hasta el reinado de Enrique VIII, con la separación inglesa de la obediencia al Papa de Roma, no existía un Renacimiento Inglés. Al rudimentario trabajo hecho por John Taverner (1495 - 1565), y Thomas Tallis (1505 - 1585) le siguió una camada de músicos que resultarían primordiales en el desarrollo musical inglés. Entre los más importantes se puede mencionar: Thomas Weelkes (1575 - 1623). Orlando Gibbons (1585 - 1625). Thomas Morley (1557 - 1603). John Dowland (1563 - 1626). Y para muchos historiadores considerado el más importante de todos, William Byrd (1542 - 1623).

En lo que a Alemania respecta, no se conoce que haya tenido un elenco musical renacentista, lo que no impide, que se destaque a Hans Leo Hassler (1564 - 1612),

su formación la realizó en Venecia con Andrea Gabrielli (1510 – 1586), a Hassler, se le reconoce como el primer gran maestro de ese país, por cuanto a más de introducir el Lied, sirve de mediador entre la música italiana y la alemana, pues tuvo percepción, flexibilidad y habilidad suficientes para escoger con precisión las cualidades que podían ser tomadas de la música italiana para integrarlas en la de su país (Riemann, 1934).

En el panorama musical europeo del siglo XVI, Italia fue, sin lugar a dudas, el eje más importante, llegando a ser de hecho la Escuela de Europa. Es donde aparece la figura grandísima de Giovanni Perluigi da Palestrina, quien tiene un lugar propio en Italia del siglo XVI. Palestrina fue el creador de la Escuela Romana, de su obra nos han quedado una gran cantidad de motetes y misas, como por ejemplo la “Missa Papa e Marcelli” obra hecha para seis voces y considerada como su obra cumbre y su stábat mater. Palestrina no creo en sí mismo algo nuevo, lo que lo distingue como de vital trascendencia en la historia de la música, es su “modo lógico, uniforme y verdaderamente genial de lograr la purificación de la composición polifónica” (Riemann, 1934: 274).

En el ámbito de lo profano, Italia hizo una contribución de gran importancia, aportó con un género musical que sería desarrollado en primera instancia por los músicos flamencos, estamos hablando del Madrigal. Este género en sus inicios era una composición literaria de corte amoroso, y desde que se le puso música a estos poemas, se entiende que aparece como un género musical propiamente dicho. Su ejecución estaba a cargo de una voz acompañada por instrumentos, o a su vez por un grupo muy reducido de cantantes (Jaraba, 1989). El primer autor de importancia en este género musical, fue Constanzo Festa (1490 – 1545), le siguieron músicos como los Gabrielli de Venecia, Andrea (1520 – 1586) y su sobrino Giovanni (1557 – 1612), pero sin duda el más importante compositor de madrigales fue Luca Marenzio (1553 – 1559). Además existieron otros madrigalistas que se destacaron en gran manera, tal fue el caso de Carlo Gesualdo, controversial príncipe de

Venosa (1560 – 1613) famoso por su uso del cromatismo y Orazio Vecchi (1560 – 1605).

España, sintonizada con el auge musical del resto de Europa en este siglo, da a luz a un músico extraordinario, es Tomás Luis de Victoria, quien es la indiscutida figura del panorama musical español del siglo XVI. Victoria nació en Ávila, pero su formación la recibió en Roma, en donde conoció a Palestrina de quién se supone asimiló conocimientos y a no dudarlo marcadas semejanzas, sin embargo su genio plasmó un rasgo personal inconfundible en su creación.

Como características de su amplia obra musical se observa una tendencia a moverse dentro de las sonoridades menores, lo que le confiere un carácter melancólico que dispone una actitud de recogimiento, tomando mano del contrapunto de una manera austera y sobria. Por otro lado, cuando el texto demanda otro matiz en la expresión musical, Victoria logra infundir a su música, colores brillantes y sonoridades luminosas y exaltantes (Jaraba, 1989).

De la obra musical del renacimiento español, gran aparte se encuentra compilado en diversos cancioneros o colecciones, entre los que se destaca el cancionero de Uppsala, editado en Venecia en 1556 y descubierto en la biblioteca de la Universidad de la ciudad sueca Uppsala, éste cancionero cuenta con 55 villancicos anónimos, a excepción de uno, el que se le atribuye al músico flamenco Nicholas Gombert. Se aduce que este cancionero es originario de los Duques de Calabria en Valencia.

Otra colección digna de mencionar, es la “Recopilación de Sonetos y Villancicos a 4 y 5 voces” obra hecha por el andaluz Juan Vásquez, esta obra contiene 67 obras de carácter profano, sin dudar es la más importante colección del estilo madrigalístico español.

A los ya citados, se puede agregar otros nombres de la larga lista de músicos españoles, entre otros: Cristóbal de Morales (1500 - 1533), Juan Navarro (1530 - 1580) (Jaraba, 1989).

En lo que se refiere a la nomenclatura de los distintos timbres vocales, se tenía lo siguiente: *supeius* o *cantus*, se llamaba a la voz más aguda; *altus*, la voz juvenil; *tenor* la voz media, y *bassus* la voz más grave o profunda.

Cuando la obra musical tenía más de cuatro voces, las voces que se anexaban eran denominadas *quintus*, *sextus*, etc. Sin que esto determinara que pertenecían a un timbre vocal específico, y para poder descubrir qué voz se debía cantar, se debía observar la clave en que estaba escrita la parte correspondiente (Jaraba, 1989).

1.5. El oratorio de Haendel y el madrigal de Monteverdi

Este siglo es decisivo en lo que al canto a capella se refiere, pues es en este período en donde los instrumentos y la voz solista ganan de una manera progresiva un importante protagonismo, en detrimento de la hegemonía del canto coral, todo esto en medio de la transición del renacimiento al barroco.

Ya en el Barroco, el coro pasó a ser un elemento más en las posibilidades de la creación y el discurso musical, no por esto queriendo decir que no hayan existido bellísimas composiciones corales. El principal estilo que surge de la naciente concepción sonora, es el *concertato italiano* (contraste entre los grupos grandes y pequeños de composición similar), que apareció por primera vez en un género de drama religioso, no litúrgico, llamado Oratorio que es una composición musical para voces solistas, coro, orquesta y órgano, sobre un texto religioso tomado generalmente de la Biblia, en donde el elemento dramático del texto depende sólo de la música para su expresión. En el oratorio las voces solistas cantaban diálogos y les eran añadidas partes a coro, esto acompañado por un órgano y luego por instrumentos, es aquí donde hace su aparición el *basso continuo*, que tenía como función el apoyo armónico del canto (Jaraba, 1989).

El oratorio tiene como contenido un concepto moral, de aquí que la obra: “*representazione di anima e di corpo*” de Emilio Cavaliere (1550 - 1602) sea considerada como el primer oratorio verdadero. No es difícil imaginar que el nombre de oratorio, se derivó del lugar en donde se ejecutaban estas composiciones. San Felipe Neri, fue el primero en introducir estas composiciones sacras en los lugares de oración (Riemann, 1934).

La historia reconoce a Ludovico Grossi da Viadana (1564 - 1645), como el primer compositor importante de oratorios en Italia, por otra parte también se destacó el francés Marc - Antoine Charpentier (1636 - 1704).

En el período comprendido entre los siglos XVI - XVII, Italia seguiría siendo luz en Europa, y arrojaría a uno de los músicos más relevantes de la historia, es el caso del cremonés Claudio Monteverdi (1567 - 1643).

Monteverdi lleva al madrigal italiano a su grandiosidad, es reconocido como el genio del drama musical, lo muestra en sus nueve libros de madrigales, sus óperas y sus composiciones religiosas, en donde no es posible interpretar a Monteverdi, sin casi escenificar sus obras. Todos los sentimientos se ven expresados de una manera tan diáfana en su música. “Su fluido contrapunto está repleto de sutilezas y el entramado armónico de su música es un formidable ejemplo de equilibrio sonoro entre las distintas voces” (Jaraba, 1989, p. 54). Cabe recordar que Monteverdi es el primer creador importante de óperas. En la actualidad se conservan cinco de las diecisiete y un fragmento de su ópera Arianna.

En el campo religioso materializó su genio en obras como “*Sacrae Cantuuncula*”, y una de sus más famosas obras “*Vespro della Beata Vergine*”, siempre presentando su estilo particular. Como algo curioso, se menciona que junto a Monteverdi, trabajó el músico alemán Heinriz Schütz (1585 - 1672), autor de varias obras policorales, y alumno de Giovanni Gabrieli (Riemann, 1934).

Si bien algunos músicos venecianos del siglo XVI habían ya experimentado el uso de varios coros en una misma pieza, la policoralidad es considerada como una característica propia del siglo XVII, en sus inicios.

Henry Purcell (1659 - 1695), se erigió como el más importante músico de Inglaterra en el siglo XVII, fue organista de la abadía de Westminster, gran parte de sus obras las realizó con motivo de fiestas, conmemoraciones, y otra clase de actos realizados en la corte inglesa. A esta clase de composiciones se las denominaba odas, en las que se requería del coro como un elemento muy importante, que aportaba grandiosidad a ciertos pasajes de la obra, característica que sería más tarde replicada por Haendel (1685 - 1759), pero sobre todo varias composiciones sacras de un gran valor llamadas anthems, que se los puede definir como una forma intermedia entre el motete y la cantata, también los services e himnos. Pero la creación musical que trascendió en Inglaterra, fueron 35 obras musicales dramáticas, que no eran óperas debido a que en ellas era predominante el diálogo hablado, eran dramas con escenas musicales, la primera obra de este género es Dido and Aeneas. Purcell mientras vivió, procuraba que las óperas sean totalmente londinenses, cantores instrumentistas, y por supuesto el idioma debía ser inglés (Riemann, 1934).

Con lo que a España y Francia compete, se mostraban bastante cautelosas ante las nuevas corrientes en Europa. En general el siglo XVII español en lo coral fue bastante lacónico, no así en lo referente a la música compuesta para órgano.

Un logro importante en este siglo, es la configuración definitiva de la terminología de las tesituras vocales, esto se debe a la aparición de los nombres italianos de soprano, contralto y barítono, que además de los nombres de tenor y bajo que se conocían, vienen a completar todo el cuerpo en la tesitura coral, conocida hasta hoy en día (Jaraba, 1989).

1.6. El barroco tardío

Para entrar de lleno en la música del siglo XVIII, es indispensable citar al menos de una manera muy sintética, los precedentes históricos que llevaron a la reforma luterana, hechos que afectaron considerablemente a la política, religión y evidentemente a las artes.

La Reforma protestante, produjo una ruptura en niveles políticos, económicos y por supuesto, religiosos. En el ámbito cultural y artístico, las consecuencias que se derivan de la Reforma adquirirán una importancia de gran trascendencia, que según sea la decisión de los pequeños estados que conforman el Sacro Imperio Romano Germánico, influirá en el desarrollo y evolución de su arte y especial de su música. La introducción del coral, que es una forma de canto simple creada por Lutero para ser cantada por la grey, en la liturgia protestante de entonces, evolucionará a un gran sector de la música alemana, hasta llegar a su culmen en Juan Sebastián Bach. Este movimiento barroco que se fragua en Italia alcanzará no solo a los católicos alemanes, sino a todos los estados por medio de la adaptación del oratorio y la cantata a la música protestante. En esta época, Alemania atraviesa una gran agitación, de continuas guerras, fronteras móviles, guerras religiosas, hasta la típica guerra germánica de los Treinta Años.

Las formas barrocas italianas, alcanzan su plenitud en Alemania, dejando listo el terreno donde germinarán las formas clásicas (Halffter et al., 1985).

Lutero en Alemania comienza este sentimiento independentista, que busca la revitalización del cristianismo primitivo y tiene una posición anti eclesiástica y centrada en Cristo. Pero este sentir estuvo mucho antes ya en el seno de la Iglesia, antes de la época de Lutero. La corrupción en Roma, la venta de indulgencias, de reliquias y cargos eclesiásticos, así como un decaimiento en los valores piadosos del cristianismo por parte de sus prelados, sumado el apoyo a Lutero por parte de la nobleza de segundo plano, quienes movidos por su ambición de poder veían

una gran oportunidad en expropiar y hacerse de sí los grandes territorios y bienes que poseía la iglesia católica, desembocaron en la división de la Iglesia.

En referencia a lo musical, este resultado fue de alguna manera un reconocimiento a las prácticas anteriores que se habían venido dando en Alemania de manera espontánea; “bastante antes que Lutero clavase sus 95 tesis sobre la puerta de la iglesia de Wittenberg” (Reese, 1988: 779). En los años de actividad sediciosa de Lutero, y hasta después de su muerte, todos los cambios en la liturgia, y la clase de música utilizada en ella, no produjeron un estilo propiamente protestante, para este fin habría de pasar algún tiempo aún.

Lutero (1483 - 1546) según la Historia, fue un cultor de la música, el tañía el laúd y la flauta, además de poseer dotes de cantante. Como compositor se conocen dos motetes de su autoría. Para Lutero, la música tenía la facultad de elevar el pensamiento y conmover los corazones del pueblo, por esto no dejaba pasar cualquier oportunidad que se le brindaba para enaltecerla. Para él, la música religiosa debía tener texto alemán, para que todo aquel que la cante la entienda, no obstante permitía aún el uso del latín con fines pedagógicos. Tenía gran admiración por Josquin, también por De la Rue, Serf y Finck (Reese, 1988).

En sus inicios, la iglesia protestante tuvo dos fuentes cardinales: los cantos llanos católicos, y las canciones religiosas de texto casi en su totalidad en idioma alemán, de los períodos anteriores a la Reforma.

En el primer grupo constan los himnos y cantos llanos tomados sin alteración que se agregaban al culto protestante. Algunos de estos himnos eran traducidos al alemán por el mismo Lutero. En otras ocasiones, solo se tomaba un texto antiguo, y se le adaptaba una nueva melodía, o a su vez a esta melodía se le daba un tratamiento tal que era irreconocible...

El segundo grupo es más amplio, y se divide en tres categorías.

La primera categoría lo conforman piezas no litúrgicas en latín o en una mezcla de latín y alemán, de las cuales algunas habían sido creadas hace varios siglos atrás.

La segunda categoría está compuesta por las canciones netamente alemanas que habían sido creadas hacia los tres o cuatro siglos anteriores a la reforma. Se cantaban regularmente en muchas iglesias, aunque no se las usaba oficialmente en la liturgia.

Una tercera categoría es dada por los cantos que conservan las antiguas melodías, pero que han sido adecuadas el texto a las ideas protestantes, se las conoce como contrafacta. Al igual que en épocas anteriores, fue muy difícil el establecer diferencias entre lo profano y lo sacro en las primeras décadas de la Reforma, pues se adaptaban letras de carácter religioso a melodías profanas, así como tampoco los católicos dudaban en escribir misas sobre tonadas populares (Reese, 1988). Como constatación de lo escrito, se tiene que la iglesia luterana adoptó 174 contrafacta en el siglo XVI, en comparación de las 42 tomadas por el catolicismo alemán en la misma época. Esto muestra de una manera clara la necesidad que tuvo la naciente iglesia de contar con material apropiado para sus fines.

Una cuarta categoría, y de hecho la más importante por haber sido escritas para luteranos, con textos de Lutero, algunas compuestas por él, otras traducciones del latín y otras parodias de textos más antiguos, todo esto forma la médula de este grupo.

Con respecto a la misa, ni la escrita por Lutero en latín, ni la escrita en alemán, se adoptaron en su forma inicial, pero si fueron la base de un sin número de “combinaciones en las diferentes regiones protestantes durante casi dos siglos” (Reese, 1988).

Lutero perseguía a través de su misa metas esenciales, como el hacer que todo el pueblo entendiese el texto y se motivara a formar parte en las secciones musicales

del culto. De la manera en que participaban los fieles no es muy precisa, pero se presume que su canto lo realizaban al unísono sin acompañamiento.

A manera de resumen, de las melodías citadas anteriormente, se irá desarrollando una polifonía de la que surgen tres tipos de corales polifónicos:

Corales homófonos, Motete - coral, y Corales basados en el lied o canción de tenor alemán.

La diferencia entre estos tres tipos de corales está en el estilo de escritura de cada uno de ellos. Los corales homófonos son los más abundantes. La voz del tenor se ocupa la parte superior para ser la que más destaque, además de ser la más importante. En cuanto a textura, predomina la escritura vertical. Son los más sencillos y los más predominantes en el siglo XVI.

El segundo tipo de coral, se acercó más a la usanza de las regiones y países católicos. Utiliza el contrapunto imitativo. Se considera a Orlando di Lasso como el primer compositor que escribió este tipo de corales.

La tercera clase de coral, consistía en tomar melodías alemanas profanas de época, y adaptarla a cuatro voces en la que las diferentes voces son independientes unas de otras. No se usa como herramienta básica el contrapunto imitativo, es decir es una polifonía libre. La melodía principal del coral la llevaba el tenor. Por esta razón se la conoce también como canción de tenor (Reese, 1988).

Es necesario en estas alturas, dar un punto aparte a Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), quien constituyó al coro como el centro de su creación musical de la mano de su obra instrumental, claro está. Bach otorga al coro un protagonismo excepcional, su grandiosa obra se reparte entre misas, oratorios, cantatas, motetes, pasiones y éstas nos muestran a un genio incomparable, que domina en su totalidad el tratamiento de las voces, y la manera de sacar el máximo provecho de una misma idea musical.

Bach en su juventud, formó parte como cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, sin duda esto le dejó un recuerdo indeleble del canto coral, lo que le significó volcar mucho de su inspiración en la creación de su música para coro.

Gran parte de la música coral de Bach son corales, el coral fue creado por Martin Lutero, y consistía en una melodía sencilla, que tenía por fin el que los feligreses de la iglesia protestante, participen cantando estas melodía en la liturgia. Bach imprimió a estas melodías el estilo contrapuntístico del renacimiento, y estilo armónico de moda en su época, logrando de esta manera, que cada una de las obras pequeñas, fueran o no parte de una obra más grande, tuviera vida propia, manteniendo en sí mismas un carácter de unidad.

De la exuberante obra del maestro alemán, es difícil señalar tal o cual muestran completamente su genio, pero si se quiere tener un acercamiento con este fin, en la "Misa en Si menor" y en la "Pasión según san Mateo" se encontrarán varias pruebas que revelan la esplendorosa mente del maestro (Jaraba, 1989).

Siendo Bach (gracias a su dominio de instrumentos como el violín, el cémbalo, el órgano, y la composición) dueño de un dominio absoluto de las diversas áreas del arte musical, solo se encuentra una composición teatral, es la cantata dramática: Die Wahl des Herkules. A Bach se le considera la perfecta fusión de los estilos de las dos épocas, tanto el estilo antiguo, de la polifonía rigurosa y constante, y el nuevo estilo de la armonía y melodía acompañada (Riemann, 1934).

Otro músico de enormes proporciones de este período fue Georg Friedrich Haendel, nacido también en Alemania, con quien prácticamente se cierra el período barroco. Su carrera musical la desarrolló en Inglaterra, su creación se desarrollo en un marco referido por el respeto a las normas enseñadas por sus antecesores pero también desarrollando un talante muy personal. Haendel poseía una cualidad que lo distinguía ya desde muy temprana edad, y era su facilidad para improvisar, esto ya se evidenció a sus ocho años cuando el músico tocó el órgano ante el duque de Sajonia. Conocido era su talento de componer con mucha

facilidad y en muy corto tiempo, por ejemplo su obra cumbre la hizo en veinticuatro días, y en la cual el coro tiene una vital importancia, estamos hablando de: "The Messiah" (Jaraba, 1989).

Este proceso de cambio del Barroco temprano al tardío dominado por figuras como Bach y Haendel, también dió a luz a un sin número de músicos de los que se puede nombrar, por su producción coral a: Alessandro Scarlatti (1660 - 1725) en Italia, y en Francia a Francois Couperin (1668 - 1733). Además de estos músicos hubieron otros que se destacaron en este período en la creación de música para coro, fueron: Giovanni Baptista Pergolesi (1710 - 1736) y Antonio Vivaldi (1680 - 1741), del que se destaca su "Gloria" y su "Magnificat".

En España, aparecen las figuras de Francisco Valls (1665 - 1747), y Antonio Soler (1729 - 1783), quién fue por mucho tiempo organista del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su música se identifica claramente con el estilo barroco, aunque su fecha de nacimiento no; ambos músicos catalanes. Parecería que de este período en España hay todavía mucho que investigar y descubrir.

Alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII, Europa se encontraba sumida entre nuevas teorías que se desenlazarían en lo que en la actualidad se conoce como clasicismo y neoclasicismo, lo que originó el nacimiento de las formas musicales y el uso de lo que hoy en día se conoce como score, partitura guía, en el que se escribían todas las voces y / o instrumentos (Jaraba, 1989).

En esta época, se produce el auge de la ópera, impulsado por los gustos de una burguesía que se seducía escuchando música instrumental y se deleitaba en los malabarismos vocales del bel canto solístico (Halffter et al., 1985).

Otros motivos que ayudaron para este auge, fue la masiva construcción de teatros pensados para el desempeño operístico, y la colaboración especial de la iglesia, que brindaba los espacios de los templos para la realización de conciertos, además del

poco apego de la sociedad a la música barroca, por considerarla complicada, cuando más bien lo que buscaba es una música más simple y perecedera.

En este siglo, se hizo aún más notoria la depresión de la música coral, y con muy contadas excepciones, esta época es considerada muy desafortunada para este tipo de música. Tomados en cuenta en las óperas, en muy escasas intervenciones que casi siempre eran cortas, se podría decir que casi exclusivamente el último reducto de producción coral como tal que se dio en este período, fue en el ámbito religioso.

Como representantes importantes del neo clasicismo, se tiene a Franz Joseph Haydn (1732 - 1809) y a W. A. Mozart (1756 - 1791). La producción de música coral en ambos compositores, se encuentra dirigido a la música religiosa. En Mozart fue más abundante, del que se destacan obras como: El Requiem K. 626, la Misa de la Coronación K. 317, las *Vesperae Solemnes* K. 339, el *Exultate jubilate* K. 165, *Missa Brevis* en Sol Mayor K. 49, la *Missa Brevis* en Sol Mayor K. 220, *Missa Brevis* en Do Mayor K. 259, *Missa Solemnis* en Do Menor - Mayor K. 139, *Missa Trinitatis* K. 167, entre muchas otras obras sacras, Mozart fue muy austero con el uso del coro en sus óperas (Jaraba, 1989).

A pesar de todo esto, algo muy distinto al arte estaba fraguándose, un acontecimiento político - social, se refiere a la Revolución Francesa (1789), que iba a cambiar de modo sustancial el acontecer coral. Los traumáticos acontecimientos ocurridos, los ideales democráticos, tendrán una consecuencia evidente en las artes, tanto desde el punto de vista de lo creativo como participativo.

Así, surgió a principios del siglo XIX L'Orpheon de París, esta clase de agrupación se la define como una gran masa coral de cantantes no profesionales y de todas las clases sociales, nacido de la necesidad de acercar al pueblo al disfrute de la música a través de la vía más directa, la interpretación. Si se piensa en el coro amateur de la actualidad, se encuentra que se está hablando de agrupaciones con iguales características, de lo que deviene que el germen de los coros actuales fue el Orfeón de París (Riemann, 1934).

1.7. Romanticismo musical

En este período, los ideales del romanticismo, favorecieron la socialización del arte coral, que se basaba en una libertad de la creación artística, en la que en el patrón de valores de la época, tenía predominio un sentido universal de las cosas. Alemania fue el principal baluarte del romanticismo, cuna del que se considera como el primer músico romántico, se está hablando de Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), cuya producción coral es muy compleja y no recomendable para coros amateurs (Troia, 2000).

De entre sus más notables aportes para con la música coral, se puede citar: su "Missa Solemnis", la "Fantasía Coral" y el coro final del cuarto movimiento de su Novena Sinfonía. Entre sus más destacados discípulos está Franz Schubert (1797 - 1828), quién compuso para coro, una serie de motetes y otras piezas religiosas, que se desarrollaban entre la complejidad beethoveniana, y la más emotiva sencillez, la que al final de cuentas acabaría por imponerse en su posterior producción musical.

A través del lied, es decir la canción alemana, los compositores encontraron una fuente sin fin para su producción coral. Entre otros músicos alemanes, destacaron: Félix Mendelssohn (1809 - 1847) y Johannes Brahms (1833 - 1897), de los que su obra vocal es considerada como lo más interesante de su producción musical, aunque lastimosamente, no lo más conocido.

Entre los intérpretes corales más prestigiosos eran los Männerchor, que estaban constituidos enteramente por hombres, (coro de voces oscuras), agrupaciones que vieron ampliarse rápidamente su repertorio por las obras que componían especialmente para ellos los músicos de la época (Jaraba, 1989).

Además de los citados anteriormente, hay que también nombrar a Richard Wagner (1813 -- 1883), quien utiliza de una manera importante el coro en sus óperas, también al austríaco Anton Bruckner (1824 - 1896), quien compuso una importante obra coral religiosa, y finalmente "el bohemio Gustav Mahler (1860 - 1911), el que

en su octava sinfonía llamada “de los mil”, demanda la participación de mil ejecutantes entre instrumentistas y cantores” (Jaraba, 1989: 64).

Para Francia el siglo XIX resultó un reverdecimiento musical, y París se convirtió en la meca y paso obligado de todo músico que deseara triunfar, este período se lo conoce como el de la “gran ópera francesa” cuyos dos primeros personajes fueron el italiano Giacchino Rossini (1792 - 1868), quien compuso un gran número de óperas y una excelente obra coral: la “Petite messe solennelle”, y el alemán Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864), quien compuso obras importantes como su Te Deum, Stabat Mater, Miserere, entre otras.

Otro compositor que conquistó París, fue el húngaro francés conocido de todos, Franz Listz (1811 - 1886), que posee una amplia obra coral religiosa, lastimosamente no muy conocida, de la que se destaca su oratorio “Christus”, y su poco conocido “Requiem” para voces oscuras (Jaraba, 1989).

Por el lado de Francia, hubo también una importante lista de compositores, entre los que se destacan a Hector Berlioz (1803 - 1869), apegado a la grandilocuencia en sus obras, por ejemplo en la interpretación de su “Réquiem”, sugiere la participación de setecientos cantores. Otros dos músicos franceses importantes fueron: el organista Cesar Frank (1822 - 1890) y Charles Gounod (1819 - 1893) (Riemann, 1934).

Por el lado de Italia, la mayor parte de la producción coral del siglo XIX, se la puede encontrar en sus óperas, entre sus autores más destacados que trabajó en París además de Rossini, se tiene a: Gaetano Donizetti (1797 - 1848), Vincenzo Bellini (1801 - 1835), y el más famoso y conocido de todos, Giuseppe Verdi (1813 - 1901), cuyos coros de sus óperas están llenos de emotividad, sobra decir que Verdi era un apasionado de la música coral, basta mencionar que compuso varias obras para coro a capella como por ejemplo su “Ave María” a cuatro voces, obra en la que utilizó la escala enigmática (que consta de siete notas distribuidas en la

siguiente estructura de semitonos: 1, 2 ½, 2,2,2,1,1(es una escala atonal) (Jaraba, 1989).

En otras latitudes como en Rusia, el siglo XIX dejó una actividad musical intensa, basta mencionar que casi la totalidad de sus autores compusieron obras corales, de los que se destaca, a Modeste Mussorgski (1839 - 1881), en el coro de su ópera "Boris Godunov", y a Piotr Illich Tchaikovsky (1840 - 1893) con su importante colección de piezas para coro.

En España, este siglo no tuvo una significación especial, desde el punto de vista coral, la música española, influenciada en gran manera por el estilo italiano, en realidad se puede decir que no tuvo un carácter nacionalista hasta bien entrado el siglo en la persona de Manuel de Falla (1876 - 1946), quién de todos modos aportó muy austeramente a la música coral (Halffter, 1985).

En los inicios del siglo XIX, aparece Hilarión Eslava (1807 - 1878), compositor al que se le considera como el primer musicólogo español, quien aporta a la música coral con la composición de un "Miserere" en el que como ya se ha mencionado anteriormente, se hace presente la influencia italiana. Quizás se deba citar como su trabajo más significativo, la publicación de una valiosa colección de música española de los siglos XVI al XIX bajo el título Lira Sacra Hispana.

A continuación está Felipe Pedrell, también compositor y musicólogo, quién continuó ampliando la indagación de la música antigua española y las raíces de su folklore, gracias a él se realizó la publicación de la "Hispania e Schola Musica Sacra" y la edición de la ópera Omnia del compositor Tomás Luis de Victoria. Pedrell fue de vital importancia en la revitalización de la música popular española, y su trabajo influenció abundantemente en los posteriores músicos españoles, que más tarde lograrían plasmar lo que se considera la ópera española, es la zarzuela, que es una obra dramática y musical, en la que se alternan el habla y el canto (Jaraba, 1989).

En este género se citará a nombres como: Tomás Bretón (1850 - 1923), Francisco Asenjo Barbieri (1823 - 1894), Federico Chueca (1846 - 1908), y a Ruperto Chapí (1851 - 1909), quienes encabezan una larga lista de compositores de ópera y zarzuela, las que discurren entre la cotidianidad del pueblo y sus costumbres, y en las que se hecha mano del coro de una manera moderada (Jaraba, 1989).

1.8. Siglo XX y vanguardia musical

En épocas anteriores, los estilos fueron fácilmente reconocibles, si eran del Renacimiento, Barroco, Clasicismo, o el Romanticismo, lo que contrasta de una manera abrupta con el siglo XX, que por características como la pluralidad, copiosa variedad de estilos, hace que en apariencia sea poco homogénea.

En la actualidad aún resulta difícil hacer una sistematización de la creación musical en el siglo XX, lo que se da por algunos factores entre los que se puede mencionar, la incapacidad temporal para tener una perspectiva clara, así como la gran cantidad de estilos que aparecieron y también desaparecieron en el transcurso de estos cien años.

A finales del siglo XIX, aparecen los primeros atisbos de vanguardia, por un lado el Simbolismo - Impresionismo de Debussy, por otro el talante tradicional, que daría lugar al aparecimiento del Posromanticismo de Strauss, Reger, y/o Mahler, pero es sobre todo a raíz de la primera guerra mundial, que aparecieron sucesivos "ismos", y a la vez movimientos en apariencia más retrógrados los "neo", en pos de la tradición.

Alrededor de la mitad del siglo XX, dos grandes corrientes cautivaban a los protagonistas de la creación musical, el Serialismo Integral (movimiento de mitad del siglo XX, se basa en el concepto de la "serie", y lo aplica a todos los parámetros de la música: intensidad, duración, timbre, altura, etc.), y la Aleatoriedad (técnica compositiva que se fundamenta sobre recursos no regulados por pautas

establecidas, entre estos recursos está el azar), cuyos fundamentos aparentaban grandes divergencias, y curiosamente eran muy similares en su resultado sonoro.

A pesar de esto, en los años de la posguerra, tampoco se encuentra una estética musical que predomine, y que sea universalmente adoptada por los compositores de la característicamente llamada música contemporánea, o música del siglo XX.

Los diversos hechos históricos, han determinado la evolución del ser humano, y de la música como parte inherente a la manifestación del hombre (Salvat, 1981).

Estrictamente en la actividad coral, este siglo no es muy profuso en su producción, pero en contra parte, ésta es muy interesante, tanto en el plano experimental, en el manejo del sonido como material de elaboración, en las distribuciones de ensambles búsqueda de nuevas sonoridades valiéndose de la tecnología, etc.

Se citan algunas figuras representativas de la creación musical del siglo XX y algunas de sus obras corales:

Maurice Ravel (1875 - 1937), colecciones de canciones corales de gran belleza, así como: Ronde, Nicolette, Trois beaux oiseaux du paradis (1915), La hora española (1907) y El niño y los sortilegios (1925).

Bela Bartok (1881 - 1945), parte de su aporte a la música coral con: Cantata Profana (1930) y De tiempos Antiguos (1935).

Zoltán Kodaly (1882 - 1967), Basó su profusa obra coral en el folklore de su país, algunas de sus obras: 2 Melodías populares de Zobor, para coro de mujeres
Tantum ergo 10 Coros sobre melodías infantiles
10 Cuadernos de música popular húngara, 'Magyar népzene'
Oda a Franz Liszt, para coro mixto
Noches sobre la montaña, 4 piezas para coro de mujeres.

Francis Poulenc (1899 - 1963), música religiosa para coro, y ciclo de canciones.

Benjamin Britten (1913 - 1976), *A Boy was Born* para coro mixto con órgano ad libitum, 1933 *Balada de héroes* para tenor o soprano, coro y orquesta, , 1939 *Regocijo en el cordero*, para solistas, coro y órgano, 1943 *Festival Te Deum* para coro y órgano, 1945 *San Nicolás*, para solistas, coro, cuerdas, piano (4 manos), percusión y órgano, 1948 *Sinfonía de Primavera*, para solistas, coro mixto, coro de niños y orquesta, 1949 *Himno nupcial Amo Ergo Sum* para soprano, tenor, coro y órgano, 1949 *Cantata académica*, 1959 *Missa brevis* para voces juveniles y órgano, 1959 *Requiem de guerra*, 1961 *Salmo CL* para coro de niños y órgano, 1962 *Cantata misericordium*, 1963 *Voces de hoy* para coro juvenil, coro y órgano, 1965 *Vanidad dorada* para voces juveniles y piano, 1966 *Welcome Ode* para voces jóvenes y orquesta, 1976 (Salvat, 1973).

Aaron Copland (1900 - 1990), *At the river*, *Long time ago*, *Kokomo childrens*, four motets.

Gabriel Faure (1845 - 1924), *Cantique de Jean Racine*, coro y órgano o piano, *Les Djinns* (V. Hugo) opus 12, coro con orquesta o piano, *Ruisseau*, para coro femenino, a 2 voces y piano, *Caligula* (Dumas), música de escena para coro de mujeres y orquesta, *Tantum ergo*, I opus 55, una voz solista, coro y órgano *Réquiem*, opus 48, solistas, coro y orquesta, *Ecce fidelis servus*, opus 54, 3 voces, órgano y cb, *Tantum ergo II* opus 65/2, solistas y coro femenino a 3 voces.

Claude Debussy (1862 -1918), *Le Printemps*, coro para voces de mujeres y orquesta (mayo 1882), *Invocation*, coro para voces de hombres y orquesta (31 marzo). *Le Gladiateur*, cantata para 3 solistas y orquesta, (19 mayo - 13 junio), *La Saulaie*, *Printemps*, suite sinfónica para orquesta y coro (Debussy/Büsser - 1913), *Printemps*, suite sinfónica para 2 pianos y coro. (Roma, febrero 1887-1904), *Le Printemps*, coro a 4 voces y orquesta, (10-16 mayo) *Nocturnos*, tríptico sinfónico para orquesta y coros (dic. 1897 - dic. 1899).

Edward Elgar (1857 - 1934), El caballero negro Cantata para coros y orquesta, Lux Christi Oratorio para solistas, coro y orquesta, El sueño de Geronte Oratorio para solistas, coro y orquesta.

Gustav Mahler (1860 - 1911), La Octava Sinfonía (sinfonía de los mil).

Olivier Messiaen (1908-1992), Choeurs pour une Jeanne d'Arc Trois Petites liturgies de la Présence Divine, coro de mujeres, piano, ondas Martenot, vibráfono, celesta, percusión y cuerdas, *Cinqrécitants*, coro a 12 voces mixtas.

Giacomo Puccini (1858 -1924), Mottetto per San Paolino para voz solista, coro y orquesta (1877), I figli d' Italia bella, Cantata para voz solista, coro y orquesta (1877) *Credo* para solos, coro y orquesta (1878, reutilizada en la *Misa* a cuatro voces *Vexilla Regis* para coro masculino y órgano, sin fecha pero compuesta entre 1874 y 1880 *Requiem* para coro, viola, armonio u órgano (1905), *Ecce sacerdos magnus*, para coro de cuatro voces (1905).

Segéi Rajmáninov (1873 - 1943), *Vísperas*, Op 37., Motete Ave María (Salvat, 1973).

Arnold Schönberg (1874 - 1951), Dreika non ische Chöre (Tres coros canónicos) para 4 voces (1905), *Friede auf Erden* (Paz en la Tierra) op. 13 para coro mixto a capella (1907), *Gurre Lieder* (1900-1911). Cantata para solista, coro y orquesta, *KolNidre* (Sol menor) op. 39 (1938) para orador (rabino), coro mixto y orquesta.

Dmitri Shostakóvich (1906 - 1975), El juramento de Comisario del Pueblo" para bajo, coro y piano, "Canciones de un guardia de división", canción de marcha para bajo y coro mixto con acompañamiento simple para bayan o piano, canciones folklóricas rusas, para coro, tres canciones folklóricas rusas para dos solistas y coro con acompañamiento de piano, poema de la Patria, cantata para mezzosoprano, tenor, dos barítonos, coro y orquesta, *Rayok* para cuatro voces, coro y piano, canción de los Bosques, oratorio después de Dolmatovsky para tenor, soli bajo, mezclado y coro infantil y orquesta, *La Hears Nacional* para coro y tenor solista con el coro sin palabras, diez poemas sobre textos de poetas revolucionarios para

coro y el coro de niños 'a cappella, el Sol Brilla en nuestra patria, después de la cantata Dolmatovsky de mezclado y coro infantil y orquesta, dos arreglos de canciones populares de Rusia para coro a cappella, la ejecución de Stepan Razin, cantata después Yevtushenko para bajo, coro mixto y orquesta, dos coros después de Davidenko para coro y orquesta, Lealtad, ocho baladas después Dolmatovsky para coro masculino no acompañados (Salvat, 1983).

Richard Strauss (1864 - 1949), Coros para voces masculinas. Op. 45, Motete alemán. Op. 62 y Dos canciones. Op.34, Traum licht Op.123 n°2.

Igor Stravinski (1882 - 1971), El rey de las estrellas, para coro de hombres y orquesta, PaterNoster Op.61, Sinfonía de los salmos Op.65, para coro y orquesta, Mass, Cantata para soprano, tenor, coro femenino, 2 flautas, oboe, corno inglés y violoncello, Threni, A Sermon, a Narrative y a Prayer, Abraham and Isaac, Introitus, Ave María, Requiem Canticle

György Ligeti (1923 - 2006), Requiem, para soprano y mezzosoprano solistas, coro mixto y orquesta (1963-1965) Lux Æterna, para 16 voces a capella (1966), Clocks and Clouds, para 12 voces femeninas (1973).

Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), Choral, para coro a capella, Chörefür Doris, para coro a capella, ópera DIENSTAG aus LICHT [MARTES de LUZ], ópera en una bienvenida y dos actos con despedida, para 17 intérpretes musicales, actores, mimos, coro, orquesta moderna y tapes, ópera Licht, die siebenTage der Woche, para voces solistas, instrumentos solistas, bailarines solistas, coros, orquestas, ballet y mimos, y música electrónica y concreta, MichaelsHeimkehr (Michael's Home-coming), solistas, bailarines, coro y orquesta, ópera SAMSTAG aus LICHT (SÁBADO de LUZ), ópera en una bienvenida y cuatro escenas para 13 intérpretes musicales (1 voz solista, 10 solistas instrumentales, 2 bailarines), banda sinfónica, ballet o mimos, coro de hombres con órgano, LuzifersAbschied [Despedida de Lucifer] para coro de hombres, órgano, 7 trombones (live o tape) (director) (de «SÁBADO de LUZ»), ópera MONDAY from LIGHT [LUNES de LUZ], ópera en

tres actos, una bienvenida y una despedida para 21 intérpretes musicales, coro (tape o en vivo), 21 actrices, coro de niños, coro de niñas, orquesta moderna, director y proyector de sonido, *Dienstags-gruss* (Tuesday bienvenida), para soprano, 9 trompetas, 9 trombones, 2 instrumentistas con sintetizador, coro y director y co - director, *Dienstags - abschied* [Despedida del Martes], para coro (director), un intérprete de instrumentos de teclado electrónico y música electrónica, *Welt - parlament* (World Parliament), (1ª escena de «MIÉRCOLES de LUZ»), para coro a cappella (con singing conductor), *Litanei 97*, para coro y director, ópera *SUNDAY from LIGHT*, ópera en seis escenas y una despedida para 10 solistas vocales, voces de niños, four instrumental soloists, dos coros, dos orquestas, música electrónica, proyector de sonido, *Engel-prozessionen* (Angel Processions) (2ª escena de «DOMINGO de LUZ») para coro a cappella (director), *Hoch - zeiten* (High-times), (5ª escena de «DOMINGO de LUZ»), para choir y orquesta (2 directores) (Salvat, 1983).

Aram Khachaturian (1903 - 1978), *Poema para Stalin*, “*Canción de los Ashug*”, para orquesta y coros mixtos, *Himno Nacional de Armenia Soviética*, para coros y orquesta sinfónica, *Oda Una alegría*, cantata para mezzo, coros mixtos, conjunto de violinistas, conjunto de arpas y orquesta.

Carl Orff (1895 - 1982) *La Carmina Burana*, *Catulli Carmina* y *Trionfo di Afrodite*.

Pierre Boulez (1925 -), *cummingsist der Dichter*, para coro y orquesta.

Philip Glass (1937 -), *cummingsist der Dichter*, para coro y orquesta.

Edgard Varese (1883 - 1965), *Etudepourespace*, coro mixto, 2 pianos y percusión (no publicada), *Nocturnal*, para soprano, coro de hombres y orquesta.

George Gershwin (1898 - 1937), ópera *Porgy and Bess*.

John Cage (1912 - 1992), *Himno I*, *Himno II*, *IX Variaciones*.

Anton Webern (1883 - 1945), Entfliehtauf Leichten Kähnen, para coro a capella (1908), Dos lieder para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo (1926), Cantata n.º 1 para soprano, coro mixto y orquesta (1938-1939), Cantata n.º 2 para soprano, bajo, coro y orquesta (1941-1943).

Luciano Berio (1925 - 2003), la obra Coro, los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos, motivaron a los compositores latinoamericanos a elaborar su música sobre la experimentación, y búsqueda de nuevos lenguajes. Sus aportes se extendieron también a la música coral.

Carlos Chávez (1899 - 1974), imagen mexicana, Tierra Mojada, El sol: corrido mexicano, La Paloma azul, Tree of Sorrow/Arbolucu, te sequeste, A WomanIs a WorthyThing, Nocturnes, A Freedom, Canto a la tierra, coral, Fragmento, Nonantzin, A Pastoral, 1974 NOKWIC, Rarely, Epistle , The Waning Moon.

Alberto Ginastera (1916 - 1983), Lamentaciones del profeta Jeremías "Hieremia e Prophetae Lamentationes"op. 14 - 1946, Turbaeop. 43 - 1975 (solistas, coro y orquesta), Salmo CL op. 5 - 1938 (coro mixto, coro de niños y orquesta).

Héctor Villalobos (1887 - 1959), Invocacão Em Defesa Da Patria, obra para soprano, coro y orquesta (1943), Estrella Lua nova, Cor dulce, coramabile (1952), José (1944), As Costureiras (1945), Pica Pau (1925), Préessem palavras (1952)Duas Lendas Amerindias em Nheengatu (1952) Ave Maria (1918) Bazzum (1936) Na Bahia Tem (1926) Bendita Sabedoria (1958).

Carlos Guastavino (1912 - 2000), de los más notables compositores latinoamericanos para coro, entre sus obras están: Se equivocó la paloma, Arroyito Serrano, Ay, que el alma... para doble coro a siete voces, Canción de Navidad Mi canto, Ombú (para coro masculino), Canciones Populares Argentinas (Recogidas y armonizadas por Guastavino), Desde que te conocí, Viniendo de Chilecito, En los surcos del amo, Mi garganta, Quien te amaba ya se va, Cañaverál, Ciego quisiera haber sido, La Cuartelera, Lloraré, Una pena nuevamente, Margarita, Que

equivocación será, Más vale me hubiera muerto, ¡Oh! Pajarillo, Mírala como se va, En el río del amor, No se puede, no se puede, De camargo... , Me voy, La Torre en Guardiz, Severa Villafañe, Zamba del quiero, Arroz con leche, Tiempo del Jacaranda, Ay, que el alma... para coro a cuatro voces, Romance de José Cubas, Lucida se ve la rama - Madrigal, Indianas N° 1 para coro mixto (o cuarteto vocal) y piano, Gala del día, Quién fuera como el jazmín, Chañarcito, chañarcito...Viento Norte (Guiche Aizenberg), Al tribunal de tu pecho... Una de dos (Juan Ferreyra Basso), Despedida - Cantata para coro, barítono solista y piano, Romance de ausencias para coro y dos pianos, La edad del asombro, para coro de niños a una sola voz y piano, Los Asombros, El Día, La Noche, El Sueño, Los Seres, El Árbol, Los Pájaros, El Amigo, La Frontera, Era un día de lluvia, En el sueño de la calle, Detrás de la pared, Indianas N° 2 para coro masculino y piano, Eduardo Belgrano, La tarde, Adiós, corazón de almendra, Sino "Quien fuera granaderito". Transcripción N°59 del compositor de la N°11 de 15 canciones escolares para canto y piano - 1990, Romance de la Delfina, poesía de Guiche Aizenberg transcripción N°55 del compositor de la obra para canto y piano - 1988 (Salvat, 1983).

Resulta necesario mencionar que la obra coral de Astor Piazzolla (1921 - 1992) es inexistente, y lo que se ha encontrado, son arreglos de sus obras instrumentales, como vocales, por ejemplo: la muerte del ángel, chiquilín de bachín, adiós nonino, etc. Vale resaltar que aquí se encuentra otro de los valores de Latinoamérica, que fue guiado por la Maestra Nadia Boulanger, una de las figuras determinantes de la docencia musical del siglo XX, al igual que Gerardo Guevara, razón misma del presente estudio.

Al igual que a Gerardo Guevara, Nadia Boulanger, instó a Astor Piazzolla, a que basara su composición musical, en su identidad, se deduce de esto, que Piazzolla haya revolucionado los géneros propios de su país, más concretamente el tango.

La corriente llamada minimalismo (estilo que emplea insistentemente, elementos musicales simples), nacido en Estados Unidos, logró gran notoriedad en las últimas décadas del siglo pasado. Seguidores europeos, han teñido a esta corriente,

de espiritualismo, donde “adquiere un carácter neo romántico, como sucede en la obra de Arvo Pärt (1935 -), con sus obras: Magnificat, Summa, Missa syllabica, Kanon pokajanen, Triodion, etc. O del inglés John Tavener (1944 -), con sus obras: Lamentations and praises, Celtic réquiem, The whale. Creadores de atmósferas estáticas, cuya falta evolución armónica, ejerce un efecto casi hipnótico en el oyente” (Whitacre, 2009).

Otros grandes maestros que han vuelto a tomar la gran energía y ductilidad del coro, creando obras de compleja factura y maravillosa sonoridad, son:

Erick Whitacre (1970 -), Compositor, y director de orquesta y coro, nació en Estados Unidos, entre sus obras más difundidas se hallan: Alleluia, Animal Crackers, A boy and girl, Lux Aurumque, obras en las que se observa un estilo que incorpora sonidos e influencias contemporáneos, las que exigen precisión en la entonación y ensamble. “Probablemente es mejor conocido por sus obras corales, sin embargo tanto en su música coral e instrumental, plasma su firma "acordes Whitacre", o pandiatónicos (recurso al servicio de la neotonalidad que utiliza escalas diatónicas y de tonos, pero carece de las antiguas funciones tonales) clúster (racimo de notas según el lenguaje utilizado), por lo general dispuestos en una sucesión de densidades crecientes y decrecientes. Whitacre logra este crecimiento y decrecimiento de las voces a través de los divisi, en ocasiones de hasta 18 partes. Estas sonoridades a menudo se presentan como acordes de séptima y novena, con o sin cuartas y segundas suspendidas. Quizás su más famoso acorde es el de una tríada, añadida una segunda y / o una cuarta justa. Whitacre hace uso frecuente delo que se conoce como las armonías de cuartas, quintas y segundas, y también es conocido por su uso de progresiones de acordes no convencionales. Su uso del ritmo a menudo implica diversos metros que pueden ser mixtos, compuestos, y que de hecho sugieren gran complejidad. Sus obras incluyen frecuentes cambios de metro y patrones rítmicos inusuales” (Whitacre, 2009).

Uno de sus proyectos más sorprendentes es la creación de un coro virtual, en donde se funden arte y tecnología. El proceso se desenvuelve todo “on line”;

comenzó en mayo del 2009, como un simple experimento en los medios de comunicación social (una fan del compositor grabó su versión de sleep, y la publicó en youtube), después de ver esto, whitacre, instó a sus seguidores a comprar la grabación polifónica de sleep, a grabarse a sí mismos cantando junto con él, y cargar el resultado, con la ayuda de Scott Haines, editaron el video, y Whitacre quedó muy impresionado por el resultado, y decidió dar el siguiente paso, grabándose a sí mismo dirigiendo la obra Lux Aurumque, pidió a sus fans del coro virtual el cantar esto, y el resultado fue algo absolutamente novedoso y hermoso. Para interpretar la obra Lux Aurumque, reunió a 185 voces de 12 países, reunidas en 243 tracks (pista). Con mucha ambición, Eric emprende un segundo proyecto, en el que convoca a 900 voces a través del coro virtual, al que al final de cuentas responden 2052 participantes de 58 países. Esto muestra el poder del internet para conectar a personas de diversa razas, orígenes, clases sociales, habilidades, y crear algo hermoso sin precedentes.

2. EL PENSAMIENTO MUSICAL DE GUEVARA

2.1. Contextualización

A manera de introducción en este capítulo, se hará una breve reseña de su vida y además de una cronología.

Gerardo Guevara constituye uno de los más importantes representantes musicales ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX, su aporte ha marcado un antes y un después en la concurrencia entre lo académico y popular, dentro de la clase de los músicos nacionalistas y la vanguardia musical.

Gerardo Guevara nace un 23 de septiembre de 1930 en Quito. Parecería que el destino de su vida estaba marcado, su padre era el conserje en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, de ahí su cercanía al arte musical. Desde muy niño, escuchaba los constantes ensayos de los músicos que practicaban sus instrumentos en las aulas del conservatorio, como cuenta el mismo maestro, había desarrollado una gran capacidad de diferenciar los timbres de los diferentes instrumentos musicales, y también incluso con los diversos estilos de los compositores de la época, esto mucho antes de empezar su instrucción musical regular. Entre sus maestros se citan nombres importantísimos de la época, entre ellos: Ángel Jiménez, Ricardo Becerra, Luis H Salgado, Belisario Peña, Corsino Durán por quien tenía una gran admiración (Guerrero, 1996).

Alrededor de 1950, viajó a Guayaquil con motivo de un contrato que firmó con una orquesta llamada Blacio Jr. Continuó sus estudios en el conservatorio Antonio Neumane con el aquel entonces director del conservatorio el maestro húngaro Jorge Raiky, el cual era director de un destacado coro y en el cual Guevara había dado muestras de un talento singular como asistente del director. En esta época tuvo la oportunidad de presentar obras de carácter nacionalista y varios arreglos de música ecuatoriana, interpretados por el Cuarteto Barniol.

Sus primeras creaciones datan del año de 1948; dos años más tarde ganó un concurso de composición musical organizado por el Conservatorio de Quito con motivo de su cincuenta aniversario, y en el año de 1958 grabó todas sus creaciones de entonces para la Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. No obstante su punto de partida como compositor, considerado como tal por el mismo Guevara, es la creación de su ballet Yaguar Shungo, escrito para orquesta, coro y recitantes, obra basada en la Historia y Geografía del Ecuador. Esta obra sería una de las referencias importantes para que a través del Ministerio de Educación, la Unesco le concediera una beca de estudios a Francia.

En Francia estudia con Nadia Boulanger, verdadero ícono en la enseñanza musical.

2.2. Influencia Europea

Guevara estudió por un lapso de cinco años en París con Nadia Boulanger, ícono mundial de la docencia musical, quien imprimiría gran influencia en su sentido estético, como humano de ver las cosas. Además en su permanencia en la ciudad luz, tuvo contacto con las tendencias compositivas de vanguardia de la época, llegando incluso sus obras interpretadas por músicos de renombre, pero ni siquiera esto cambió su arraigo cultural.

En 1967 logra el título de Director de Orquesta en la Escuela Nacional de Música de París, y a año seguido recibió el diploma de musicología en el Instituto de Musicología de la Sorbona de París.

Pretender encasillar a Gerardo Guevara en algún tipo de corriente, a mi concepto es un error, en primer lugar porque afortunadamente, el compositor sigue aún entre nosotros, es decir, la fuente de creatividad, está presente y lúcida, y en plena generación de arte, y en segundo lugar, porque si bien a través de su obra ha querido rescatar o dotar de una identidad propia a la música ecuatoriana, respetando su génesis, sus raíces en cuanto al ritmo y a sus rasgos andinos, expresados en las escalas pentáfonas, ha sabido imprimirle nuevas sonoridades,

nuevos recursos, tomados de su formación en Europa; esto le ha valido para en algún momento ser catalogado por algunos investigadores y críticos como impresionista, expresionista, contemporáneo, etc. Lo cierto es que Guevara, es ciertamente un nexo entre las primeras tres generaciones de nacionalistas, y la actualidad, en él se sintetizan, se funden un nacionalismo en un proceso de más de cincuenta años (varios de sus maestros eran nacionalistas, y su entorno también) y la vanguardia europea de entonces en diversos procesos de renovación y ruptura, en este largo período, es donde se desarrolla el hombre, el creador, Gerardo Guevara.

2.3. Alcance y relaciones de la expresión musical con las clases sociales en América Latina

En primer lugar se tiene un elemento indígena, sobre el cual se establece todo el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos, que es el segundo elemento. Como tercer elemento se está el elemento europeo (además del hispánico), que se adiciona a raíz de la apertura de las nuevas nacionalidades a la inmigración. Es claro que estos tres elementos están presentes de una manera irregular a lo largo del continente.

2.3.1. El elemento indígena

Resulta muy difícil, establecer certeramente cómo era la música de América Latina en la era precolombina, pues al no existir una nomenclatura que perdurara y se fijara en una escritura, aquellas ideas musicales, aquellos sonidos, estaban condenados a desaparecer; sin embargo, gracias a disciplinas auxiliares como la arqueología, la historia, la antropología, el folklore, y la etnografía, es posible tener una idea de las expresiones musicales de los tiempos pasados, además tomando la ayuda importantísima que es la memoria de los hombres, y que aún hoy en día conservan sus tradiciones, si bien con matices y algunas modificaciones sincréticas, a través de la tradición oral.

Entre algunos estudios valiosos que se han realizado sobre la música aborigen y antigua de América Latina se tiene: en México “Instrumental Precortesiano” de Vicente Mendoza y Daniel Castañeda; en Guatemala “La música maya – quiché” de Jesús Castillo; en Nicaragua “La música indígena y colonial en Nicaragua” de Luis Abraham Delgadillo, en Perú de Andrés Sas “Ensayo sobre la música inca”, entre varios más.

Toda esta serie de trabajos realizados a través de todo el continente, confirman de manera general la síntesis de Curt Sachs en su libro *The History of musical instruments* (New York [c. 1940]), basado en fuentes arqueológicas y figuras de códices: “La actividad prehispánica –como el resto de actividades culturales- se organiza alrededor de dos centros: el imperio mexicano, que agrupa aztecas, mayas, mixtecas, etc., y el imperio incaico, que centrado en el Perú, extiende su influencia a las tierras situadas al norte y al sur de su territorio” (Devoto, 1977: 24).

En general se encuentra que la música del imperio mexicano, fue menos desarrollada que la del imperio del sur, esta música se enfocó en los instrumentos de percusión (idiófonos y membranófonos), con respecto a los instrumentos con posibilidades melódicas, aparecen muy escasos, y sus posibilidades se muestran más bien reducidas.

En contraparte, la música del imperio del sur alcanzó un nivel muy por encima que el de el imperio del norte, como testimonio de esto están la gran cantidad de instrumentos melódicos (flautas verticales, trompetas, flautas de pan), de las que se tiene evidencia.

En la actualidad se encuentra que una de “las características más importantes de la música indígena americana son las gamas defectivas anhemitónicas: los sistemas pentatónicos de la altiplanicie de América del sur, e inclusive formas más incompletas aún” (Devoto, 1977: 26). Como constatación de lo mencionado, Isabel Aretz, ha seguido los vestigios de un cancionero andino preincaico, basado en las

tres notas del acorde perfecto mayor, y vivo aún hoy en día en las melodías de baguala del norte de Argentina.

Es posible que el clima hubiera sido un factor determinante en la preservación de los hábitos musicales indígenas, pues en los centros urbanos donde se asentaron los españoles casi desaparecieron por completo estos hábitos, no así en las selvas vírgenes y sierras en donde el español, no se radicó definitivamente, la música precolombina siguió sus cauces naturales (Locatelli, 1977).

En diferentes regiones del continente americano, existen hasta la actualidad comunidades aborígenes muy ajenas a la influencia de la cultura occidental, y que conservan intacta o casi, su propia música. También hay otros grupos aborígenes que se muestran más abiertos a la comunicación, y su repertorio musical se encuentra en pleno proceso de aculturación. Por último están los que sacan provecho de un repertorio folklórico, muy lejano de las características de la música aborígen, y con muchos y reconocibles elementos de la música europea, incluso africana.

En resumen, lo positivo de este planteamiento, es la importancia del sustrato indígena, del que sus prácticas musicales alcanzaron gran desarrollo e importancia según los estudios arqueológicos y etnográficos en dos regiones medulares del continente, se hace referencia a los imperios mexicano y peruano, en donde como ya se dijo anteriormente, los siglos no han hecho desaparecer sus prácticas y expresiones musicales, sino más bien perviven matizadas y mestizadas, como muchos de los instrumentos que la expresan , en diversas demostraciones culturales y artísticas, de corte culto o popular, las que dotan a la expresión musical de América Latina de características propias e inconfundibles (Devoto, 1977).

2.3.2. La conquista y la colonización hispánica

Sobre un estrato indígena muy diverso en varios aspectos, se extendió además un estrato hispánico mucho más parejo, pero también diverso, ya por las diferencias regionales, así como de la clase de sus componentes (desde ladrones hasta virreyes), procedentes de los diferentes reinos de la península, y los diferentes períodos de llegada a América, también la importancia diversa de las regiones ocupadas.

En la estructuración social que pretendían tener los colonizadores, implantaron una forma de vida parecida a la que mantenían en las metrópolis, a este respecto, la iglesia católica, tuvo un papel importante en la conquista y colonización, y es aquí que la música, ya sea religiosa o profana, tomada como elemento de propaganda espiritual, desempeñó un papel de primer plano.

Como testimonio irrefutable de la gran influencia que tuvo la música española, están los archivos de las iglesias catedrales, en donde se aprecia el vertiginoso desarrollo de las nuevas capitales americanas, incluso parangonadas con las sedes en España (Devoto, 1977).

En nuestro país, aparece la figura importante de Diego Lobato, alumno de los franciscanos flamencos llegados a Quito en 1534, considerado uno de los mayores compositores del período colonial (Moreno, 1996).

Es innegable por supuesto, la huella importantísima que dejaron los músicos españoles y europeos en América Latina, por citar algunos: en el Perú, Roque Ceruti (1683 - 1760), músico nacido en Milán, de gran reconocimiento, y en la Argentina en Córdoba del Tucumán, que hospedó al gran compositor Domenico Zipoli (1688 - 1716).

Además de esta actividad, también están los archivos y crónicas acerca del desarrollo de la música profana, música de la que inclusive se conservan códigos, y manuscritos hechos en este período. En América Latina algo incluso más profundo

y duradero se establece: “la lengua”, sea esta castellana o portuguesa, y con ellas un acervo importante de refranes, colpas, narraciones, romances, etc.

Algo destacable que se suscita a lo largo de todo el continente, incluyendo los territorios hispanohablantes de los Estados Unidos, es el fenómeno de la canción tradicional infantil, que conserva una unidad asombrosa, esto testifica la extraordinaria compenetración que por un lado incorpora un cúmulo de formas y giros vernáculos hispánicos, y por otro, llega como en la altiplanicie del sur incluso hasta la traducción de viejas coplas españolas al quechua (Aretz, 1977).

2.3.3. Nacionalismo y Universalismo

Para acercarnos al estudio y comprensión de la música en América Latina, es necesario, considerar como puntos relevantes de contradicción, tanto las manifestaciones artísticas vernáculas, así como la cultura de origen europeo, transformada en oficial. Es de suponer, que en el período colonial, la tirantez entre el arte europeo exportado, y su antagonico, el arte autóctono, representado por los aborígenes, debió ser exiguo. Esto en una primera instancia, en la que la música neohispánica por ejemplo, es música hispánica traída al Nuevo Mundo, es decir, es indiferente si los creadores de esta música nacieron, vivieron o murieron en América. Sin embargo, esta situación no perdura, y conforme la historia avanza, la situación se invierte, y aparecen las naciones musicalmente más avanzadas, con esto, surge una nueva contradicción, un nuevo contexto dialéctico, en la que los compositores se ven confrontados con la tesis del nacionalismo y la antítesis del universalismo (Aretz, 1977).

Por la representatividad de su creación musical se distinguen tres países: Brasil, Cuba y México, estos tres países son los que brindan la más fuerte antítesis hacia la propuesta de la cultura europea. Punto a parte tiene Heitor Villalobos, compositor brasileño, quién consiguió la más impresionante síntesis de elementos opuestos en la música contemporánea.

Se puede observar que durante el lapso de aproximadamente un siglo, se da esta oposición entre, por un lado la aceptación sin discusión de las normas europeas, y por otro la búsqueda de una expresión propia, que resalte algunas de las características étnicas. Ésta es la línea de evolución de la música de dichos compositores. En este período que llevó casi medio siglo, se desarrolló el llamado: “nacionalismo musical”, el cual en su inicio se presentó incipiente, apareciendo solo en algunas óperas, en algunas piezas de salón, que tenían títulos curiosos, extravagantes, con algún atisbo del repertorio popular en sus ritmos o una que otra alusión melódica de dicho repertorio.

Al cabo de medio siglo, esta corriente, empezó su declive, en manos de los jóvenes compositores, quienes la miraban con cierta desconfianza, y además eran seguidores del “universalismo”.

Pero, antes de nada, se debe preguntar, ¿Qué es universalismo?, parafraseando al compositor argentino, Mariano Etkin, dicho universalismo era solo la expresión musical de un país europeo: Austria” con sus propuestas dodecafónicas, atonales, y serialistas de sus clásicos del siglo XX (Aretz, 1977: 54). Este punto de vista es compartido por Gilbert Chase, quién mantiene en su obra “Introducción a la música americana contemporánea”, que, los americanos cuando decimos universalismo, estamos pensando en europeísmo.

En la mencionada obra, Chase hace mención de las diversas opiniones de algunos de los compositores de distintas épocas.

En primer término está Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939), quién estaba dispuesto a lograr una producción claramente americana en su esencia, apartada del arte europeo, según él, esta música debía ser aceptada en todas partes por su verdadera significación, por su valor taxativo, como una contribución de América Latina al arte universal, más no por sus cualidades exóticas.

Otro compositor fue Carlos Chávez (1899 - 1978), quien se resiste a la enseñanza académica, que “hace creer que la música es solo Bach o Beethoven, así irán destruyendo en la juventud, toda fuerza nativa, aniquilando toda expresión de las cualidades naturales que son peculiares a esta raza y a este país” (Aretz, 1977: 54).

Cabe citar a Roque Cordero (1917 - 2008), quién adopta una posición que es aplaudida y acogida por muchos compositores latinoamericanos, y es que piensa que “el autor, sintiendo intensamente su tierra, creará una obra con fuerte raigambre nativa, pero con un mensaje espiritual que hable al universo, obteniendo así un arte nacional sin ser nacionalista en el sentido estrecho del vocablo” (Aretz, 1977: 55).

Rogério Duprat (1932 - 2006), por su parte, uno de los signatarios del manifiesto de los jóvenes compositores de Sao Paulo, publicado en la revista *Invenção*, aparta el asunto a otro terreno, considerando al “nacionalismo una posición político estratégico - tácita, nunca una ideología”. Según Duprat, la afirmación de una cultura nacional, “nada tiene que ver con el folklorismo, los ingenuos regionalismos, y los torpes balbuceos del arte nacionalista” (Aretz, 1977: 55).

Pero ya en años anteriores, compositores de otra generación, que habían formado el grupo *Música Viva*, su expresión no era del todo diferente, en su Manifiesto 1946, afirmaban que “*Música Viva*, admitiendo por un lado el nacionalismo substancial como estadio en la evolución artística de un pueblo, combate, por otro lado, el falso nacionalismo en la música, o sea, aquél que exalta las tendencias egocéntricas e individualistas que separan a los hombres, originando fuerzas antagónicas” (Aretz, 1977: 55).

Para culminar con este pequeñísimo acercamiento al problema de la música en América Latina, se hace necesario citar las palabras del compositor mexicano Luis Sandi (1905 - 1996), considerado representante autorizado de esa generación de mitad de siglo, para los que el nacionalismo era de una u otra forma una preponderante necesidad, tanto en el sentido estético, como en el ético, que en

1965, en el Primer Seminario Interamericano de Compositores realizado en la Universidad de Indiana, expresó afligido y un poco irritado, el abandono a esta corriente; dijo: “El latinoamericano, apenas empieza a entrever sus tesoros tradicionales musicales cuando se ve obligado a abandonarlos, para lanzarse a una aventura que le es extraña”, y concluye: “O sus compositores tienen fe en la evolución de los elementos tradicionales de la música, entre ellos la música tradicional del pueblo y se dejan llevar por su genio para crear su propio idioma musical, o renuncian a toda tradición y se lanzan a la vorágine mundial en busca de Nuestra Señora de Novedad” (Aretz, 1977: 57).

Con estos antecedentes, es factible comprender de alguna manera, la línea que ha impulsado a Gerardo Guevara en su labor creativa, tomando en cuenta su formación académica en la deslumbrante capital cosmopolita francesa, y su profundo arraigo con su terruño.

2.4. Ecuador

De vuelta al Ecuador, Guevara asume la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional y también constituye el coro de la Universidad Central del Ecuador. En otro aspecto, fue socio fundador, y primer presidente de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE), esto por el año de 1973.

Si bien, Guevara ha estado presente en muchas importantes actividades, tales como Director de la Sinfónica, fundador de coros y grupos instrumentales, ha sido rector del Conservatorio de Quito (1980-1988), entre muchas otras actividades relacionadas con la música, su más grande aporte es en lo compositivo y en su influencia en compositores más jóvenes. De hecho es considerado como el vínculo de los creadores nacionalistas anteriores y los compositores contemporáneos.

En 1991, publica el cancionero de música popular ecuatoriana, *Vamos a Cantar*, sufre un grave trastorno de salud que le inmovilizó parcialmente el lado izquierdo de su cuerpo. Hay que reconocer en la figura de Gerardo Guevara, un incansable

batallador en pos del desarrollo de la Música Ecuatoriana, tanto académica como popular, es el artífice de que se hayan gestado nuevos compositores, afianzaron ciertos planos de identidad musical, y consiguió que la tradición creadora ecuatoriana sea reconocida en lo internacional (Guerrero, 1996). En la actualidad, el Maestro Guevara sigue creando, hasta donde sus fuerzas dan, en su casa.

2.5. Conceptos estéticos

Hablando en lo estrictamente musical, se encuentra en la obra del Maestro, algunas pautas que nos acercarán a un concepto estético de su obra.

2.5.1. En relación al ritmo y la métrica

Al igual que Guevara, otros compositores, antes y después de él, han centrado su campo de acción creativo sobre algunos específicos patrones métricos y rítmicos, que se dieron a luz en la colonia y llegaron a un esquema definido en la época republicana; él mismo señala, por ejemplo, que los diferentes rasgueos de la guitarra, han influido de una manera determinante en la música ecuatoriana. A manera de ejemplo, en su "Sanjuanito de mi pueblo", establece el modelo del sanjuanito mestizo, es decir sobre un pie anapesto (dos breves y una larga), característica que aunque guarda cierta relación con el sanjuán quichua, las estructuras rítmicas de este son diferentes, así ellos utilizan ritmos heterométricos ($2/4 + 1/4$, u otros como $6/8 + 2/4$) (Mullo, 2000).

2.5.2. En relación a la pentafonía y armonización de los ritmos tradicionales

Por lo general en las obras de corte nacionalista, se encuentra que los compositores hacen uso de la pentafonía andina como base de la creación de sus melodías. Esto no es igual en lo referente a sus armonizaciones, es decir, las estructuras acórdicas no son resultantes de dichas escalas pentáfonas. Para este fin,

han tomado mano del sistema tonal funcional, de las armonías impresionistas, incluso del cromatismo y hasta del atonalismo.

2.5.3. En relación a la música contemporánea

A la música de Guevara se la ha clasificado también de contemporánea, quizás porque junto a otros compositores, han tratado de incluir la música indígena en la composición formal, además está el fenómeno de la crisis mundial que se vive, factor del que la música, desde luego, no puede estar apartada, esto resulta en que se tenga “actualmente una actitud postmoderna, propugna la transformación de la cosmovisión, cosmoaudición, y sensibilidad del público, a partir del discurso artístico. La música denominada contemporánea es la imagen visible de esta crisis, desde cuando se desmorona el sistema de pensamiento tonal – funcional, como único eje del desarrollo musical occidental” (Mullo, 2000: 26)

2.5.4. En relación a la discriminación de las culturas

Gerardo Guevara, trascendió las arcaicas posiciones que consideraban a la música indígena como “primitivas”, en relación a la música académica occidental, nada más falso desde todo punto de vista histórico. Gracias a su obra de denuncia y recuperación de la cultura indígena, se ha cambiado al menos en parte la visión unilineal y etnocentrista, planteando a través de una visión antropológica, que en nuestro país coexisten diversas culturas con su propia expresión musical, y su propio desarrollo histórico, y por ende no se puede pretender compararlas al margen de otros procesos que no sea su propia dinámica histórica, esto aunque definitivamente hubieran diversos grados de relaciones con otras culturas musicales (Mullo, 2000).

En este punto se hace necesario, comprender los problemas que se engloban alrededor del desarrollo de la música en nuestra patria, y para eso es fundamental tener una panorámica más amplia de las diferentes variables, como son la expresión musical y las clases sociales, aporte musical indígena y la música

folklórica, aporte europeo, nacionalismo y universalismo, situación del músico en la sociedad, etc. Para poder adentrarse en el problema, se tomará como contexto a Latinoamérica.

La música es un arte temporal, que existe sólo cuando es ejecutada, tanto en las salas de concierto, como en la lectura silenciosa de un músico, pero de una manera paradójica, reproduce el número de sus seguidores, y los convierte en elementos de un conjunto social. Es claro que no se entrará en un amplio estudio sociológico acerca de la música y la sociedad, pero se intentará un acercamiento al menos de una manera somera a la comprensión de este problema.

En el caso del músico - auditor solitario, inclusive en él, resalta la contradicción de su actividad solitaria, sobre un trasfondo social, porque lo que toque o cante, responderá en primera instancia a un hecho colectivo (Devoto, 1977).

Ya desde la antigüedad, las relaciones entre expresión musical y sociedad han llamado la atención de quienes desde un punto de vista u otro, se han interesado en la música. Mucho se ha tratado acerca del divorcio entre el creador y el público, hecho sentido desde los grandes maestros hasta el día de hoy, incluso agravado por asuntos ajenos al arte como por ejemplo la política; es el ejemplo de Mozart, a quién criticaban las “demasiadas notas” que aparecían en algunas de sus óperas, o el caso de Beethoven, quién enfrentó las críticas de sus contemporáneos, quienes no entendían el abandono del estilo galante.

Entre las preocupaciones de naturaleza social, aparecen por ejemplo, la clasificación habitual acerca de los géneros musicales: música religiosa ante música profana, música de salón frente a música de cámara, etc. Esto da a entender la existencia de grupos sociales, incluso se podría hablar de categorías sociales. El problema como se puede ver es extenso y general.

En América se ha tratado alguna vez este problema, aunque con resultados no tan satisfactorios, por ejemplo se han realizado estadísticas de cuántos compositores

tiene cada país, datos que al fin y al cabo no aportan lo deseado, ya que no se puede construir nada sobre ellos ni enseñan a donde ir.

Para intentar comprender al menos de una manera breve el alcance y las relaciones de la expresión musical con las clases sociales en América Latina, se debería considerar un método diferente, quizás dividiéndola por estratos, y también se debería tomar en consideración tres etapas, que si bien, no llegan a determinarla de una manera mecánica, al menos, condicionan la expresión musical latinoamericana.

2.6. El pensamiento sobre Guevara

Es evidente la gran influencia musical que Gerardo Guevara ha tenido sobre los músicos ecuatorianos, sean estos compositores, intérpretes e investigadores, por esta razón unida a la búsqueda de identidad del pueblo, se hace inminente antes que se pierdan los vestigios, llevar a cabo estudios de etnomusicología como bien ha sugerido el compositor en ocasiones. En la siguiente parte, se presentarán diversos puntos de vista acerca del compositor. Por un lado, un compositor, que mira la cosa estructural y de lenguaje de la obra, y por otro, el punto de vista de un intérprete. La investigación se la realizó en su totalidad en la ciudad de Quito.

2.6.1. Entrevista con el Compositor Marcelo Beltrán

El día jueves doce de enero del dos mil doce, se mantuvo una conversación con el compositor Marcelo Beltrán quien actualmente labora en el Departamento de Composición Musical y Arreglos del Centro Cultural Mama Cuchara, para él, resultó también interesante la propuesta de investigación, más aún cuando él mismo ha escrito artículos en relación a Guevara. En la charla, Beltrán manifestó que para él, uno de los aportes fundamentales de Guevara, fue el aprovechamiento de los géneros ecuatorianos para la elaboración de música académica. Piensa que Guevara es un depositario de la corriente nacionalista, heredero de dos generaciones: "(Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado,

Pedro Pablo Traversari y Salvador Bustamante Celi, algunos de ellos bajo el influjo del compositor italiano Domenico Brescia (Director del Conservatorio de Música de Quito entre 1903-1911), son los precursores del nacionalismo musical ecuatoriano. Luego vendrán sus continuadores: Luis Humberto Salgado, su hermano Gustavo, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz, entre otros que le precedieron" (Bueno, 2000).

Beltrán considera que el Maestro Guevara, ha conseguido tener un lenguaje propio en su composición musical, en lo que llama una feliz coincidencia entre la pentafonía andina y el impresionismo, por lo que manifiesta, que este resultado no es extraño, no es casual. Si se tuviera que encasillarla de alguna manera, sería "música modal que se sirve del impresionismo".

Además, Beltrán reconoce un gran influjo de Guevara, sobre todo en los compositores quiteños, más aún en los que pudieron tener contacto directo con él, esta persuasión, es sobre todo en lo que a concepto se refiere. Manifiesta también que en la actualidad conviven dos escuelas, por un lado la científica, tecnológica, y por otro la que observa el fenómeno social. Un aspecto que potencia su lenguaje (dice), es su bagaje cultural, su cosmovisión, las circunstancias de su infancia, la posibilidad de su formación, etc.

Finalmente, para el compositor Marcelo Beltrán, Guevara cometió un error histórico, el cual lo denomina como una ruptura, que según él, es cuando Guevara intenta mantener vigencia, pero explorando otro mundo sonoro, con su obra "Galería de pintores ecuatorianos siglo XX", sin éxito.

Como compositor, ha sugerido, que el análisis se lo realice, tomando en cuenta, la factura, la morfología, la tímbrica, la textura, sistema, entre otros factores.

2.6.2. Entrevista con el Guitarrista Leonid Kolessov

Un aporte importante, desde el punto de vista del intérprete, ha sido el del guitarrista Leonid Kolessov, para quién, la música de Guevara, tiene tendencias

minimalistas, por la factura de sus obras, y las características de su lenguaje. Para Kolessov, la obra de Guevara no representa un aporte de proyección, sobre todo, sostiene él, porque no ha trascendido verdaderamente a nivel internacional.

2.7. Guevara visto por Guevara

A continuación se transcribe los aspectos más relevantes de la serie de entrevistas aplicadas al maestro Gerardo Guevara. La primera entrevista con el maestro Gerardo Guevara, fue en su casa un once de abril del 2011, previa cita telefónica; invitó a pasar y a tomar asiento, como siempre con esa imagen amable y bondadosa. Después del saludo, se le expuso el proyecto, avivado, por la gran admiración que se le tiene, y por la preocupación, al ver la necesidad de los jóvenes, de reconocerse en su música. Manifestó que también a él le intranquilizaba esta situación, y por eso veía una posibilidad certera en esta propuesta.

Ya entrando en materia, se le preguntó, sobre las obras corales que él consideraba que eran sus íconos, dentro de su producción compositiva, a lo que respondió con gran sabiduría, que todas tenían un lugar en su historia, y representaron cada una de ellas, una necesidad temporal estética.

Entre las obras que se le vinieron a la cabeza, enunció por ejemplo: Atahualpa, Despedida, Invocación al hacedor. Entonces fue cuando se le propuso, que considerando las obras que él había mencionado, y las que se tenía en mente analizar, al final serían seleccionadas: Historia, Invocación al hacedor, Despedida, Danzante del Destino, y la muy conocida, Apamuy Shungo.

Estuvo de acuerdo, e inmediatamente, la conversación se centró en su obra, Historia. Muy humildemente, manifestó que no era una obra complicada, que eran una superposición de terceras menores en su mayoría, que quería discurrir en un

lenguaje sencillo, que evocara un ambiente bucólico, y que el texto era de su gran amigo el escritor y poeta Jorge Enrique Adoum.

Con respecto al pasillo (Despedida), dijo que era muy descriptivo y simple, que no había mayor explicación acerca de él, además de ser muy popular. Constaba de una introducción, que servía también como estribillo, una primera parte, estribillo, puente modulante, segunda parte en su paralelo mayor, y una parte tercera en donde vuelve al tono original, pero en su relativo mayor, y concluye con elementos de la primera parte.

Con respecto al Danzante del Destino, si hubo bastante para hablar, pues es una obra tan bella, que incluso Atahualpa Yupanki, la interpretó, con texto también de Jorge Enrique Adoum, la compuse en 1967 dijo el Maestro, el ritmo danzante, se halla en un compás binario compuesto de 6 por 8, su tempo pesado, constante y enérgico nos transporta al retozo de aquel bailarín con trajes llamativos que aparece en las festividades indígenas, al que también se lo conoce como danzante (Guerrero, 2010). Este ritmo arcaico (se presume precolombino), tiene en su estructura, un pie métrico trocaico (un sonido largo y otro corto), y se ha extendido a los repertorios mestizos, en esta pieza se denota la inclinación por la denuncia social que tenía el poeta, lo que le valió una nominación al premio Cervantes.

Continuando la charla, se tocó la obra Invocación al hacedor, poesía de Jorge Enrique Adoum sobre poesía tradicional quechua, dijo que era una composición, en donde la primera parte es una marcha, la segunda un yumbo, y la tercera tiene un carácter procesional; las tres partes claramente definidas por el cambio de tempo. Inician las voces masculinas acompañadas de un bombo, y exponen la primera y la segunda parte. En la tercera parte, aparecen las restantes voces del coro (las femeninas), y culmina la obra en una peroración.

Por último, se habló acerca del yumbo, Apamuy Shungo, quizás la pieza más difundida a nivel nacional. En relación a esta obra, comentó, que pertenecía al género popular ecuatoriano, y que cuando la escuchó por primera vez, le impactó

su fuerza, sobre todo expresada en el ritmo, que tiene un pie métrico de carácter yámbico (un sonido breve y otro largo). La obra está en quichua, uno de los lenguajes de los indígenas del Ecuador. A excepción de los tres primeros compases, que son a manera de introducción, el resto de la pieza, puede ser acompañada por un bombo, el carácter de la obra en general es guerrero, la traducción reza:

CASTELLANO

QUICHWA

Te doy mi corazón

Apamuy shungo

Gran Sol, tu traes vida y calor;

Jatun, Rupay can Apamuy cansay cunuy

Gran Sol, te adoramos con todo el corazón. *Jatun Rupay cuyaranchi tucuy shungo*

Sembraremos la tierra, cuidaremos tus hijos *Tarpurranchi allpa, ricu ranchi churi.*

Padre mío, Padre de todos.

Tayta yucapag, Tayta tucuy pag

Gran Sol

Jatun Rupay.

Con esta parte se dio por terminada la entrevista.

La segunda entrevista se realizó el jueves veintiséis de mayo del 2011 en su casa, empezó entre eso de la una y media de la tarde, esta vez la visita sería bastante más corta que la anterior, por cuestiones de tiempo. Empezó preguntando por el avance del trabajo, y según las respuestas dadas, procedió a proporcionar algunas posibles soluciones. Entre las dificultades, se manifestó, el tiempo, razón por la que tampoco fue posible aceptar el encargo del montaje coral de su “cantata por la paz” con el coro Mozarte.

En la conversación, se conversó de sus múltiples influencias, entre las que destacó, la influencia que había suscitado en él su maestra, la compositora y docente Nadia

Boulanger, para Gerardo Guevara, que la persuasión ejercida por su profesora, había sido más bien a nivel técnico compositivo que conceptual, poco después, terminó la cita.

2.7.1. Cronología

A continuación, una breve cronología, como los hechos más relevantes del compositor, tanto de su vida personal, como de su formación y proceso creativo.

| | |
|-------------|--|
| 1930 | Nació en la ciudad de Quito el 23 de septiembre. |
| 1950 | Primer premio en composición en el concurso promovido por el Conservatorio nacional de Música con motivo de su cincuentenario. |
| 1954 | Escribe el ballet <i>La Tunda</i> |
| 1956 - 1957 | Primeros premios en los concursos de obras corales promovidos por el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil. |
| 1957 | Concierto de música ecuatoriana ejecutado por el cuarteto de cuerdas dirigido por José Barniol, con arreglos y composiciones de Gerardo Guevara en el Salón Máximo de la Universidad de Guayaquil. |
| 1958 | Presenta en Guayaquil y Quito su ballet <i>Yaguar Shungo</i> para orquesta, coro y recitantes. Graba un disco para ifesa con sus composiciones. El crítico Francisco Alexander hacía el siguiente comentario de la producción discográfica: "Es preciso escuchar estas versiones para comprender cómo el talento, el arte y la originalidad pueden transformar una materia que nos han habituado a mirar como despreciable, en una cosa de positivo y permanente valor estético". |
| 1959 | Becado por la Unesco para estudiar en París con la Maestra Nadia Boulanger. |
| 1960 | Se ejecuta en Fontainebleau su <i>/Cuarteto de cuerdas</i> . |
| 1961 | Dirigió en Bath, Inglaterra durante el Festival su obra para quinteto |

| | |
|-------------|---|
| | de cuerdas, cuarteto vocal y clavecín, contando con Yehudi Menuhin y Nadia Boulanger entre los ejecutantes. |
| 1962 | Ingresa al Service de la Recherche de la Radio Télévision Française, luego de una prueba en la que escogieron a cinco de los treinta concursantes. |
| 1963 | Se estrenó en el Palacio de la Unesco, su obra <i>Geografía</i> , para barítono y piano junto con <i>Tierras</i> con poesía de Jorge Carrera Andrade, concluyendo con los <i>preludios</i> para piano. |
| 1963 - 1964 | Compuso la <i>Cantata de la paz</i> sobre poesía de Jorge Carrera Andrade y su <i>II Cuarteto de cuerdas</i> |
| 1965 | Primer premio en el concurso de obras corales promovido por el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, con <i>Atahualpa</i> sobre poesía de Alejandro Velasco Mejía, y un premio especial por <i>Indio</i> sobre poesía de Jorge Enrique Adoum |
| 1966 | El cuarteto Quatrocchi de la Radio Télévision Française, ejecuta su <i>II cuarteto de cuerdas</i> . Escribe <i>Suite Mínima</i> para guitarra sola. Se estrenó en Santiago de Compostela su obra <i>5 postales</i> |
| 1967 | Graba para los discos Riviera para la serie Riqueza del Folklore, un disco titulado <i>El Ecuador</i> en el que hace un recorrido histórico de nuestra música. En este año se gradúa de Director de Orquesta en la Escuela Normal de Música de París. |
| 1968 | Recibe el diploma de Musicología en el Instituto de Musicología de la Sorbona de París. |
| 1969 - 1971 | Participa y dirige muchas grabaciones tanto en París como en las provincias de Francia, especialmente música de jóvenes compositores. Escribe <i>Istmos</i> para orquesta de cámara. |

| | |
|------|--|
| | <i>Estudios para piano</i> , ejecución de Susana Frugoni en la audición en el Festival de Leipzig. |
| 1970 | Fueron estrenadas en Brasil por Eladio Pérez González sus <i>Cinco melodías</i> con poesía de Federico García Lorca. |
| 1971 | Viene al Ecuador invitado por la Sinfónica Nacional y dirige un concierto de música ecuatoriana en el que se incluyó su obra <i>Cuadernos de la tierra</i> , obra basada en la poesía de Jorge Enrique Adoum, para orquesta, coro y recitantes. |
| 1972 | Regresa definitivamente contratado por la Universidad Central del Ecuador, institución en la que funda y dirige el coro, con el que se ha presentado en los festivales organizados en Guayaquil, Quito, Piura, Lima y Medellín. También es encargado por el Ministerio de Educación de la reestructuración de la Orquesta Sinfónica Nacional y nombrado Director Titular hasta 1975. |
| 1973 | Se estrenó su <i>Suite Ecuador</i> , obra que obtuvo el segundo premio en un concurso organizado por el Municipio de la ciudad de Quito Funda la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE), y es nombrado su Presidente. |
| 1977 | Por primera vez en la historia coral del país, un coro ecuatoriano, el de la Universidad Central, bajo su dirección participa en un concurso internacional de coros realizado en Ibagué (Colombia), y gana un premio en música académica y otro en música folklórica entre 18 participantes de diversos países del mundo. Obtuvo el primer premio en el concurso de música académica "Sixto María Durán", organizado por el Municipio de la ciudad de Quito, con su obra sinfónica <i>Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos</i> . |

| | |
|------|---|
| 1978 | Primer premio en el concurso municipal "Sixto María Durán" por su obra <i>tres melodías</i> para soprano y orquesta, y el tercer puesto en el concurso de música popular, organizado por el Banco central del Ecuador, con su obra <i>Jahuay de Pacopamba</i> . |
| 1979 | Efectuó en calidad e pianista acompañante una serie de presentaciones en la Unión Soviética con la soprano Beatriz Parra y el barítono Galo Cárdenas. |
| 1980 | Es nombrado Director del Conservatorio Nacional de Quito, cargo que lo desempeña hasta 1988. |
| 1987 | Presenta su obra <i>Et in terra pax hominibus</i> en el I festival ecuatoriano de música contemporánea. |
| 1989 | Presenta en el II festival ecuatoriano de música contemporánea su obra <i>Istmos</i> . |
| 1990 | Presentación de su obra para orquesta <i>Historia</i> , realizada por encargo de la IBM, en el IV festival ecuatoriano de música contemporánea. |
| 1992 | En mayo, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador presentó una antología cronológica de sus obras en el festival Gerardo Guevara. En julio se presentó una selección cronológica de sus obras en el concierto de cámara festival Gerardo Guevara (Guerrero, 1996: 2 -5). |

PARTE SEGUNDA:

PROPUESTA

A continuación se detalla un análisis musical exhaustivo de cinco obras representativas del compositor, y una propuesta para el montaje de sus obras.

La selección de las obras se realizó tomando en cuenta situaciones como trascendencia en la vida del compositor, difusión, aporte a la cultura musical ecuatoriana, y alguna preferencia personal. En el análisis, se consideró factores como la factura, la morfología, textura, armonía, métrica, con el objeto de determinar coincidencias y contrastes en su estructura e interpretación.

1. CATÁLOGO COMPOSITIVO DE GERARDO GUEVARA

Para tener una idea más clara de la importancia y trascendencia de la obra coral de Gerardo Guevara, es necesario equipararla con su obra total, por esa razón a continuación se expondrá un catálogo general de su obra compositiva geeral, ordenado de manera cronológica, que aunque no alberga el cien por ciento de la producción de su obra, es un acercamiento muy valioso para consecución del fin propuesto. La fuente de información es una investigación elaborada por Pablo Guerrero.

1.1 Obras en general

Himno del censo (Himno) / Remigio Romero y Cordero, texto. Quito, 1948. Canto y Piano. 3´.

Inspiración. Quito, 1950. Piano. 6´.

La tunda (ballet) / Adalberto Ortiz, texto. Guayaquil, 1954. Piano y percusión. 10´.

Sanjuanito de mi pueblo (sanjuanito). Coro. 3´.

Guayaquil pórtico de oro (pasillo) / Pablo Hanníbal Vela, texto. Guayaquil, 1955. Coro. 3´.

El espantapájaros (pasillo). Guayaquil, 1955. Orquesta de cámara. 3´.

Despedida (pasillo). Guayaquil, 1957. Canto y piano. 3´.

18 arreglos de música popular ecuatoriana. Guayaquil, 1957. Cuarteto de cuerdas.

Yaguar Shungo (ballet) / Jorge Carrera 1958. Piano. 3´. Andrade, Jorge Adoum, Alejandro Velasco Mejía y otros, texto. Guayaquil, 1957 - 58. Orquesta, coro y recitantes. 45´.

Apamuy shungo (yumbo) / Melodía tradicional; Gerardo Guevara, texto. Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Albazo No. 1 (albazo). Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Danzante No. 1 (danzante). Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Yaraví (yaraví). Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Danzante No. 2 (danzante). Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Yumbo (yumbo). Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Mi sanjuanito (sanjuanito). Guayaquil, 1958. Piano. 3´.

Introducción y sanjuanito (sanjuanito). Guayaquil, 1959. Oboe y piano. 5´.

I cuarteto de cuerdas. Guayaquil, 1959. Cuarteto de cuerdas. 18´.

Geografía / Jorge Carrera Andrade, texto. París, 1960. Barítono y piano. 4´.

Tierras / Jorge Carrera Andrade, texto. París, 1960. Barítono y piano. 3.30´.

Tres melodías para barítono y piano / Jorge Carrera Andrade, texto. París. 1960 - 64.

Salve, salve Gran Señora (variaciones) / Melodía tradicional. París, 1961. Cuarteto de cuerdas. 6´.

El hombre planetario / Jorge Carrera Andrade, texto. París, 1962. Barítono y piano. 5´.

Tres preludios para piano. París, 1963. Piano. 5´. Recitativo, Albazo, Sanjuanito.

Cantata de la paz (cantata) / Jorge Carrera Andrade, texto. París, 1963 - 64. Barítono, orquesta y coro. 18´.

II Cuarteto de cuerdas. París, 1963 - 64. Cuarteto de cuerdas. 18'. Fuga, Sanjuanito, Perpetuo, Yumbo.

Atahualpa / Alejandro Velasco Mejía, texto. París, 1965. Coro. 6'30''.

Indio / Jorge Enrique Adoum, texto. París, 1965. Coro. 4'.

Cinco melodías / Federico García Lorca, texto. París, 1965 - 1968. Barítono y guitarra. 14'.

- *Si muero dejad el balcón abierto*
- *Tarde*
- *Cada canción*
- *Manantial*
- *Balada de la placeta*

Cinco postales. Santiago de Compostela (España), 1966. Flauta, viola y guitarra. 3'.

- *Quito*
- *Santiago de Compostela*
- *París*
- *Tokio*
- *New York*

Suite mínima (suite). París, 1966. Guitarra. 14'.

Wawaki / Texto tradicional quichua. París, 1967. Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista. 3'.

Se va con algo mío (pasillo) / Medardo Ángel Silva, texto. París, 1967. Instrumentación: ídem. 3'.

Danzante del destino (danzante) / Jorge Enrique Adoum, texto. París, 1967. Instrumentación: ídem. 3'.

Danzante de la ausencia (danzante) / Jorge Enrique Adoum, texto. París, 1967.
Instrumentación: ídem. 3.

Yaraví del desterrado (yaraví) Jorge Enrique Adoum, texto. París, 1967.
Instrumentación: ídem. 3´.

Tuyallay (sanjuanito) / Texto tradicional quichua. París, 1967. Pingullo, rondador,
arpa, bombo, dos guitarras y dos voces.

Ismos. París, 1970. Violín, viola, violoncello, oboe, clarinete y piano. 11´.

- *Impresionismo*
- *Expresionismo*
- *Puntillismo*
- *Neoclasicismo*
- *Realismo latinoamericano*
- *Concreto - abstracto*

Tres ejercicios para piano. París, 1970. Piano. 7´.

La casa del que dirán (ópera). Quito, 1971 - 19- (aún no ha sido concluida). Orquesta.

- *Obertura*
- *Aria de la loca*
- *Aria de Crispín*

Cuadernos de la tierra (cantata) / Jorge Enrique Adoum, texto. Quito, 1971.
Orquesta, coro y recitantes. 20´.

Suite Ecuador (suite). Quito 1972. Orquesta. 17´.

Cinco miniaturas. Quito, 1973. Flauta, corno, oboe, clarinete, fagot. 3.

- *Panecillo*
- *Pichincha*

- *La Compañía*
- *Avenida 24 de Mayo*
- *Quito Norte*

Quito arrabal del cielo (pasillo) / Jorge Reyes, texto. Quito, 1974. Coro. 3'. 1977.

Galería siglo XX de pintores ecuatorianos (suite). Quito 1975 - 1976. Orquesta. 16'.

Panecillo (sanjuanito) / Eloy Proaño, texto. Quito, 1977. Coro. 3'.

Solsticio de verano (sanjuanito). Quito, 1977. Piano. 3'.

Tres melodías para soprano y piano / Ana María Iza, texto. Quito, 1978. Soprano y Conjunto de Cámara.

Tríptico. Quito, 1978. Coro. 7'.

- *Avenida 24 de Mayo*
- *Avenida Amazonas*
- *Universidad Central*

Jahuay de Pacopamba. Quito, 1978. Coro. 3'.

Jatarichi (marcha indígena) / Anónimo, texto. Quito, 1978. Coro. 3'.

Himno a la Provincia de Pichincha (himno) / José Félix Silva, texto. Unión Soviética, 1979. Coro y banda. 4'.

Cantos escolares. Quito, 1980. Voces solas y acompañamiento de piano.

- *A mamá* / María Paulina Landázuri, texto
- *Ronda lunar*
- *Pajarito cantor* / Ramiro Jiménez, texto
- *Ronda de las vocales* / Gerardo Guevara, texto
- *Ronda de las vocales por la paz* / G. Guevara, texto

- *Agüita (yaraví)* / Piedad Gómez, texto
- *Cantemos (sanjuanito)* / Nixon García, texto
- *Poema a la profesora de primaria* (danzante)
- *Viene la maestra* (sanjuanito).

Jahuay / poesía tradicioal. Quito, 1981. Orquesta y cantante solista. 3´.

Combate poético / Jorge Carrera Andrade, texto. Quito, 1981. Barítono y piano. 5´.

Otoño (pasillo) / Jorge Carrera Andrade, texto. Quito, 1981. Barítono y piano. 3´.

La toronja y el limón (albazo) / Leonardo Páez, texto. Quito, 1981. Barítono y piano. 3´.

Canto a Bolívar (cantata) / Pablo Neruda. Quito, 1981. Barítono, coro y orquesta.

Fiesta (albazo). Quito, 1982. Piano. 3´.

Diálogos (tradicional – universal). Quito, 1982. Flauta y piano. 9´.

- *Adagio*
- *Tonada*
- *Yumbo*

Recitativo y danza. Quito, 1982. Guitarra. 4´.

Himno a la Universidad de Babahoyo (himno) / Othon Muñoz, texto. Quito, 1983. Coro y banda. 4´.

Juegos. Quito, 1983 – 84. Dos violines; dos violines y cello; tres violines.

Suite ecuatoriana. Quito, 1985. Flauta y piano. 9´.

- *Albazo*
- *Lento*
- *Sanjuanito*

Tres melodías para soprano y piano / Teresa León, texto. Soprano y piano.

- *Vuelve campesina*
- *El Chimborazo y la luna*
- *Aquí nosotros*

Piezas para piano. Quito, 1985 - 86. Piano.

- *Pasillo en la menor*
- *Pasillo en re menor*
- *El espantapájaros* (pasillo, 1955)
- *Danzante*
- *Sanjuán*
- *Aire típico*
- *Tonada* (compuesta en 1986)
- *Apamuy shungo* (yumbo, 1958)

Huayra shina / Espíritu Morocho, texto. Quito, 1987. Soprano, barít y orq. 4´.

- *Danzante*
- *Yumbo*

Et in Terra Paz Hominibus (cantata) / Jorge carrera Andrade (extractos de *Cuadernos de la tierra*), texto. Quito, 1987. Barítono y orquesta. 18´.

Historia. Quito, 1990. Orquesta.

- *Orígenes*
- *Encuentro*

De mestizo a mestizo. Quito, 1994. Orquesta.

- *Baile mestizo*
- *Ejercicio barroco*
- *Collages siglo XX*

Del maíz al trigo (tonada). Quito, 1993. Piano

1.3. Obras corales

A continuación se presenta el catálogo de la obra coral de Gerardo Guevara, tomando en cuenta su orden cronológico de composición, re edición, así como sus composiciones, y su aporte en arreglos corales:

Himno del censo (Himno) / Remigio Romero y Cordero, texto. Quito, 1948. Canto y Piano. 3´.

San Juanito de mi pueblo (sanjuanito). Coro. 3´. Posteriormente formó parte de *Yaguar Shungo*.

Guayaquil pórtico de oro (pasillo) / Pablo Haníbal Vela, texto. Guayaquil, 1955. Coro. 3´.

Despedida (pasillo). Guayaquil, 1957. Coro. 3´. Grabado en disco IFESA Lp-CME. Guayaquil, 1958

Apamuy Shungo (yumbo) / Melodía tradicional; Gerardo Guevara, texto. Guayaquil, 1958.

Danzante No 2 (danzante). Guayaquil, 1958. Coro

Salve, Salve Gran Señora (arreglo) / Melodía tradicional. París, 1961. Coro

Cantata de la paz (cantata) / Jorge carrera Andrade, texto. París, 1963 - 1964. Barítono, orquesta y coro. 18´.

Atahualpa / Alejandro Velasco Mejía, texto. París, 1965. Coro. 4´.

Wawaki / Texto tradicional quichua. París, 1967. Pingullo, Rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y contralto solista. 3´.

Se va con algo mío (pasillo) / Medardo Ángel Silva, texto. París, 1967.
Instrumentación: ídem. 3´.

Danzante del destino (danzante) / Jorge Enrique Adoum, texto. París, 1967.
Instrumentación: ídem. 3´.

Yaraví del desterrado (yaraví) / Jorge Enrique Adoum, texto. París, 1967.
Instrumentación: ídem. 3´.

Tuyallay (sanjuanito) / Texto tradicional quichua. París, 1967. Coro.

La casa del que dirán (ópera). Quito, 1971 - 19 - (aún no ha sido concluída).

Cuadernos de la tierra (cantata) / Jorge Enrique Adoum, texto. Quito, 1971.
Orquesta, coro y recitantes. 20´.

Quito arrabal del cielo (pasillo) / Jorge Reyes, texto. Quito, 1974. Coro. 3´.

Panecillo (sanuanito) / Eloy Proaño, texto. Quito, 1977. Coro. 3´.

Jahuay de Pacopamba. Quito, 1978. Coro. 3´.

Jatarichi (marcha indígena) / Anónimo, texto. Quito, 1978. Coro. 3´.

Himno a la Provincia de Pichincha (himno) / José Félix Silva, texto. Unión Soviética.
1970. Coro y banda. 4´.

La toronja y el limón (albazo) / Leonardo Páez, texto. Quito, 1981. Arr. Coro. 3´.

Canto a Bolívar (cantata) / Pablo Neeruda. Quito, 1981. Barítono, coro y orquesta.

Himno a la Universidad de Babahoyo (himno) / Othon Muñoz, texto. Quito, 1983.
Coro y banda. 4´.

El alma en los labios (pasillo) / Medardo Ángel Silva, texto. Francisco Paredes,
música. Quito, reed.2007. Arreglo coral.

Canta cuando me ausente (pasillo) / Marco Tulio Hidrobo. Quito, reed.2007. Arreglo coral.

Chola cuencana (pasacalle) / Rafael Carpio. Quito, reed.2007. Arreglo coral.

Confesión (pasillo) / Enrique Espín Yépez. Quito, reed.2007. Arreglo coral.

Danos agüita Señor (melodía) texto quichua. Anónimo. Quito, reed.2007. Arreglo coral,

Ojos azules (tonada) / música y texto, Rubén Uquillas. Quito, reed.2007. Arreglo coral,

Sueño de amor (canción) / . Leonardo Páez. Quito, reed. 2007. Arreglo coral

Calle de la ronda (tonada) / Leonardo Páez, texto. Quito, reed. 2007 Arreglo coral.

Danzante de la ausencia (danzante) / Jorge Enrique Adoum, texto. Quito, reed. 2007. Coro.

El indio / Jorge Enrique Adoum, texto. Quito, reed. 2007. Coro.

Historia / Jorge Enrique Adoum, texto. Quito, reed. 2007. Coro.

Invocación a Viracocha / Gerardo Guevara, texto. Quito, reed. 2007. Coro

Invocación al hacedor / Jorge Enrique Adoum, texto. Quito, reed. 2007. Coro

Madre / Gerardo Guevara, texto. Quito, reed. 2007. Coro

Mi sanjuanito (sanjuanito) / Gerardo Guevara, texto. Quito, reed. 2007. Coro

Panecillo (sanjuán) / Tnte. Crnel. Eloy Proaño, texto. Quito, reed. 2007. Coro

Pater Noster (sanjuán) / Gerardo Guevara, texto. Quito, reed. 2007. Coro

2. ANÁLISIS DE OBRAS CORALES

En esta etapa de la investigación, corresponde el análisis de cinco obras, las cuales son: Historia, Invocación al hacedor, el pasillo Despedida, el Danzante del destino, y el yumbo Apamuy Shungo. La selección obedece a dos razones, la primera, que son obras que en su momento, tuvieron gran trascendencia, y la segunda, por su popularidad y difusión, además de una porción de subjetivismo.

2.1. Historia

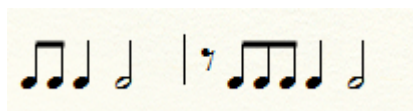
Género: Libre

Forma: Bipartita A, B.

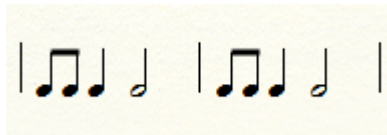
Textura: Homofónica, con una pequeña parte en donde se hace uso de la imitación. La composición tiene un tratamiento isorrítmico, y está realizada sobre características propias del lenguaje del compositor como acordes de 4tas y 5tas además de unísonos.

Características armónicas: Se encuentra como principal característica, la predominancia de enlaces de acordes menores, con esporádicos matices de acordes mayores. Es importante resaltar que en el primer clímax de la obra, presentado al final de A, aparece un acorde de La mayor, para luego a través de intervalos armónicos de 5tas y a manera de transición, dar paso a la parte B que en su mayoría, discurre por imitación no estricta en intervalos de 3ra. El acorde de La mayor, vuelve a aparecer esta vez al final de la obra en su segundo clímax.

Características rítmicas: Se puede apreciar claramente dos fórmulas rítmicas que predominan en la obra. La primera es por lo general presentada al comienzo de las frases, y es:

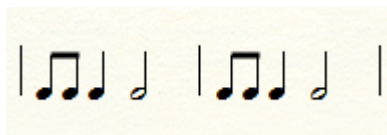


La segunda, se presenta por lo general al finalizar las frases, exponiendo un gesto musical que prepara un ritardando implícito, este es:

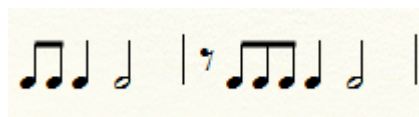


Métrica: La métrica no se rige exactamente a un pie métrico definido, sin embargo, se acerca al anapesto con variantes. Es decir: dos figuras breves y una larga. La obra no tiene compás explícito definido, pero de acuerdo al discurso del texto, en síntesis se puede decir que su métrica es binaria.

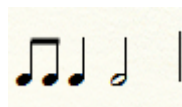
Matriz rítmica:



Células rítmicas predominantes:



Motivo:



Variantes:



Aspectos Formales: La obra consta de dos grandes partes. A, la primera de ellas, conformada por: Introducción, a, b, c, esta última delimitada por un reposo de la frase dado por una corona. A continuación aparece un pequeñísimo puente que da

paso a la segunda gran parte B que tiene las siguientes partes: una a que discurre con imitaciones entre las voces femeninas y masculinas, b en donde se vuelve a la escritura homófona y reposa sobre una corona que prepara una parte c que mantiene la homofonía y también presenta un a corona final de la frase. Para culminar en d, una frase que presenta un cambio de carácter y adiciona a la cuerda de los bajos y que se la podría considerar un resumen de la obra. Se podría decir que la forma de la obra tiene una tendencia estrófica.

La Introducción: Es esta corta sección, se presentan tres pequeñas frases, delimitadas por coronas ubicadas al final de las mismas. Con respecto a la armonía, son enlaces de acordes menores, que tienen su eje, por así decirlo, en el acorde de la menor, desde donde van discurriendo primero el acorde de Sib menor, luego Do menor, para aparecer finalmente el acorde de Re menor, y concluir la frase en su posición inicial sobre La menor.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in a single system. The lyrics are: "Alco-mien-zo, la Pa-tria fue-u-na gran pá-gi-na en blan-co:". The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. Each voice part has a melodic line with a final cadence marked by a fermata and a "3" indicating a triplet of notes leading to the final note. The lyrics are written below the staves, with some words underlined in the original image.

Las demás estrofas, mantienen esta manera de concluir las frases.

En la parte b de la primera gran parte A, hay una evidente acentuación en la articulación, hasta culminar la frase nuevamente en una corona. La segunda gran parte B comienza con un atisbo de imitación, que se ve truncado por el apareamiento de un tutti al unísono con acento en cada una de las corcheas. Concluye la obra con un cambio textual de carácter y como ya se dijo anteriormente, presentando el clímax de la obra sobre un acorde de La mayor.

Curso melódico: La melodía se presenta en general tejida por intervalos simples, en su mayoría de segundas menores y mayores, así como de terceras menores. El salto más grande es de una quinta justa. La dirección de la melodía es paralela en todas las voces, a excepción del comienzo de B, en donde hay un conato de imitación.

2.2. Invocación al hacedor

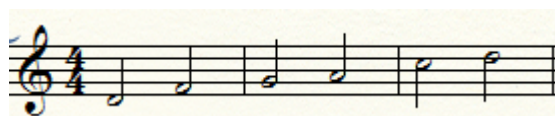
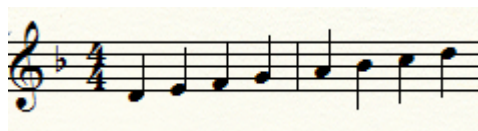
Género: Libre, Yumbo, Marcha indígena.

Forma: Bipartita, A, B, A´.

Textura: Homofónica, e imitativa.

Esta obra muestra con respecto a la escritura, un tratamiento homófono e imitativo. En lo referente al lenguaje, es claro la utilización de intervalos y acordes de 4tas y 5tas, inclusive en la imitación no estricta que se desarrolla en la primera parte, en algunos sectores el intervalo de imitación es de 5ta, alternando con el de 8va y 3ra.

Características armónicas: En la obra se mezclan dos lenguajes, uno modal que se representa en la utilización de la escala eólica sobre Re, y otro pentáfono sobre la misma tónica, y además valiéndose de estas escalas, se muestra un giro muy ecuatoriano, como lo es el enlace del sexto grado de la escala que resuelve sobre el quinto grado menor, esto se lo relaciona con la cadencia napolitana de la música académica. De lo que se desprende que la obra se desarrolla sobre dos centros tonales: Re y su dominante menor La.



En la parte final, A', como consecuencia de la entrada de las voces femeninas y de la naturaleza de las escalas, se producen acordes cuatríadas. Un acorde importantísimo se presenta en el compás 73, que se lo podría considerar como un eje en donde se resume la característica armónica del compositor.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Measure 73 is highlighted. The Soprano part shows a four-part chord with notes G4, A4, B4, and C5, labeled '5tas', '5tas', '4tas', and '4tas' respectively. The Alto and Tenor parts have rests. The Bass part has a note G2.

Características rítmicas: Las fórmulas rítmicas más definidas que aparecen en las diferentes partes a lo largo de toda la obra, son:

En A:

Rhythmic formula for section A: 2/4 time signature, four quarter notes.

En B:

Rhythmic formula for section B: 6/8 time signature, eighth notes.

En A' la fórmula vuelve a ser la de A.

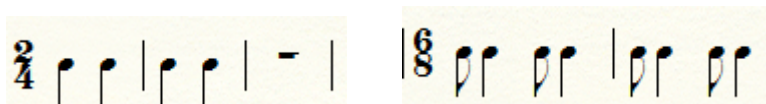
Métrica: En todas las secciones la métrica es binaria, tanto simple como compuesta. El pie métrico que determina las diferentes partes son: el espondeo que consta de dos figuras iguales y el yámbico que es una figura corta y una larga.

Aspectos Formales: La estructura de esta obra obedece a la forma A B A', en la que la primera se plantea básicamente como una parte introductoria, la B una expositiva, y la A' una conclusiva.

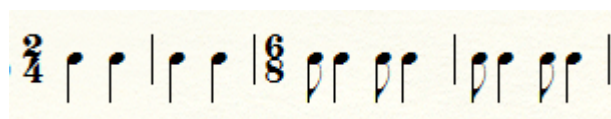
Introducción | A | Introducción | B | A'

La textura es homofónica en la introducción que consta de 4 compases, y armónicamente resume todo el discurso. La parte A consta de 29 compases, que, a su vez, está segmentado por frases de 4 compases, y presenta un discurso imitativo no estricto entre las voces masculinas en intervalo de 5tas.

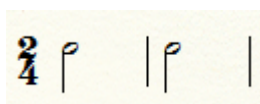
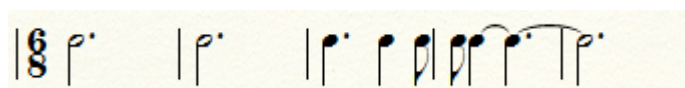
Matriz rítmica:



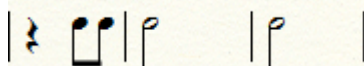
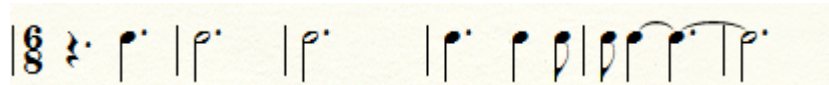
Células rítmicas predominantes:



Motivos:



Variantes:



Curso melódico: La melodía discurre sobre enlaces interválicos de 2das mayores, 3ras menores, 4tas justas y menos de 5tas justas, dando esto un carácter modal pentáfono. Por la recurrencia del intervalo de 3ra menor, la sonoridad del modo se circunscribe en un aire menor.

2.3. Despedida

Género: Pasillo

Forma: Tripartita, A, B, C.

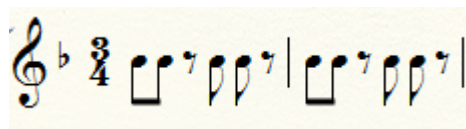
Textura: Homofónica en las voces femeninas y el tenor. El bajo mantiene en toda la obra un discurso contrapuntístico.

Composición musical realizada sobre la base del género mestizo pasillo, concebido bajo parámetros estructurales y armónicos, forjados por las tendencias musicales nacionalistas ecuatorianas.

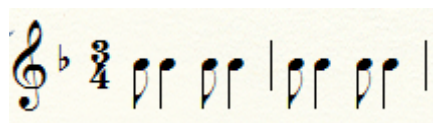
Características armónicas: La obra, se desarrolla en su totalidad sobre un lenguaje tonal - funcional. La introducción, consta de 4 compases con repetición y comienza sobre el cuarto grado de la tonalidad, pasando luego al tercer grado, aparece un quinto grado dominante, que se lo conoce como quinto del quinto, y resuelve sobre la dominante de la tonalidad es decir sobre el acorde de La mayor, y es solo en la repetición donde por fin resuelve sobre el acorde menor de tónica Re menor. Este no peculiar enlace acórdico en la introducción, hace de este pasillo una joya de nuestra música. En la parte expositora A comienza con el acorde de cuarto grado

de su relativo mayor, o sexto de la tonalidad original, le sigue un acorde de dominante alterado, y resuelve sobre el relativo mayor, para concluir la frase con un enlace de V - I de la tonalidad original, todo esto es parte de la semifrase a; la segunda semifrase b, también comienza sobre Si bemol mayor, pasa a Fa mayor, continúa con La mayor y resuelve en Re menor. Esta frase tiene repetición. Vuelve a presentar la introducción, esta vez como estribillo, con la variación que en la segunda casilla, la obra cambia de modo, hacia su paralelo mayor, Re mayor. Esta parte se la denomina B, que se compone de a + b, y que discurre sobre los grados tonales. A continuación en el compás 28 a manera de un corto puente sobre C, se prepara la llegada de la última parte, C, en la que se vuelve a través del acorde de Fa mayor a la tonalidad original, y es una frase cuadrada de 8 compases. A continuación enlaza la segunda semifrase de A, y para finalizar presenta una coda con la misma estructura de b' de A.

Características rítmicas: La matriz rítmica de esta obra es la del pasillo.



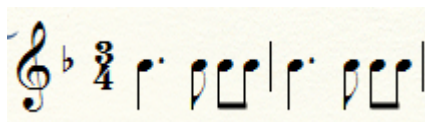
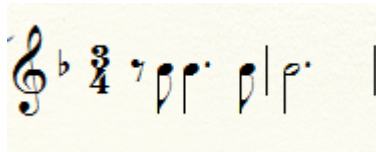
Métrica: el pie métrico característico es el yámbico.



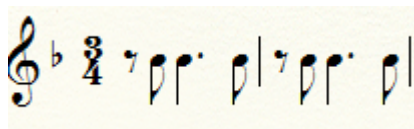
Aspectos Formales: La forma comprende tres secciones en las que se presentan primordialmente una parte introductoria, una expositiva, y una conclusiva.

Introducción | A | Estribillo | B | C | Estribillo final |

Células rítmicas predominantes:



Motivo:



Curso melódico: La melodía se desarrolla sobre enlaces interválicos de 2das, 3ras, 8vas, y giros a grado conjunto, en su mayoría sin alterar su carácter diatónico.

2.4. Danzante del destino

Género: Danzante

Forma: Es tripartita, A, B, C.

Textura: Homofónica en su mayor parte, se desenvuelve sobre ostinatos.

Composición musical realizada, sobre un tratamiento isorrítmico, y sobre características propias del lenguaje del compositor; una vez más se palpa la mixtura de lenguajes, por un lado los giros melódicos en base a una pentafonía anhemitónica, y por otro el diatonismo, así como el empleo de acordes e intervalos melódicos de 4tas y 5tas.

Características armónicas: En la introducción que consta de dos compases, se nota claramente el uso de la escala frigia sobre Do#. Es expuesta por las voces masculinas, en intervalos armónicos de 5tas paralelas, esto evoca un lamento, un

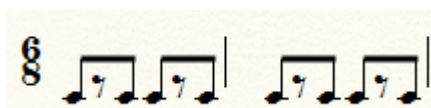
gemir. A continuación en el estribillo, que aparecerá con recurrencia y como elemento unificador, aparecen las voces femeninas realizando un dúo, se mantiene el enlace del primer grado con el segundo, pero al final de la frase adiciona un elemento que se lo puede llamar la rúbrica del compositor, su lenguaje propio, específicamente, el tenor realiza una melodía y al final de ésta, reposa sobre una nota que en relación con la tónica del acorde crea un intervalo de 4ta, si a esto se suma que la voz de la contralto está cantando un Sol#, se tiene este singular acorde de 4tas y de 5tas a la vez:



A continuación en la parte A, las voces femeninas presentan la melodía al unísono, y se comienza sobre el primer grado, Do# menor, se encadena con el sexto grado, La, con el séptimo, Si, y resuelven en Do# como una cadencia sobre escala natural.; pero estos acordes no se definen en el modo, porque las voces masculinas que sostienen la armonía, están realizando solamente los intervalos armónicos de quinta, mientras las voces femeninas exponen la melodía. En la segunda frase de A, aparece el tercer grado, Mi mayor, que se enlaza con el segundo que es Re mayor, y resuelve sobre el primero, a manera de una cadencia napolitana. Esta armonía se mantiene a lo largo de la parte A, cuando se llega a B, aparece un cambio, la armonía toma un giro hacia Sol# menor, es decir a su dominante menor, la melodía en arpeggio está a cargo del tenor , mientras las mujeres, responden a

dúo en intervallos armónicos de 4tas, el bajo continúa el ostinato, ahora sobre la nueva tónica; de la misma manera que en la primera estrofa, se enlaza con su segundo grado, La mayor con sexta, para regresar al tercer grado de la tonalidad original, Mi mayor, que se enlaza con el segundo y resuelve en el primero. Se presenta una vez más el estribillo sin ninguna alteración, y finaliza la obra.

Características rítmicas: La fórmula rítmica predominante en la obra es la del Danzante, además por supuesto sus variaciones:



Métrica: El pie métrico característico es trocaico, una larga y una breve.

Aspectos Formales: La obra está compuesta por dos grandes partes, una parte A que se compone de una a y b, una A', y una parte corta B que también se compone de una a y b, aun cuando ésta es una variación de la b ya expuesta en A. Consta además de un estribillo que actúa como un elemento recurrente y unificador, que precede a las diferentes partes.

Introducción | Estribillo | A | A' | Estribillo | B | Estribillo

Curso melódico: El tratamiento de la melodía, mantiene los parámetros característicos del compositor, es decir, los giros y enlaces melódicos de intervalos de 2das, 3ras, y 8vas, escalas a grado conjunto.

2.5. Apamuy Shungo

Género: Yumbo

Forma: La obra es bipartita A, B.

Textura: Homofónica en su gran parte

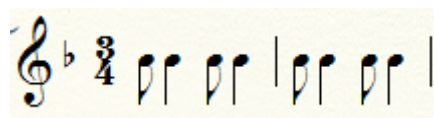
El tratamiento de la composición musical es isorrítmico, y sobre características propias del lenguaje del compositor como acordes paralelos de 4tas y 5tas, además queda en evidencia el sincretismo musical al mezclar la pentafonía anhemitónica con un lenguaje tonal funcional.

Características armónicas: Una vez más el lenguaje del compositor se hace presente, al mostrar encadenamientos sucesivos de acordes conformados por intervalos de 5tas, sobre todo en la introducción que consta de 4 compases. A continuación aparece el estribillo, parte importante de la obra, pues será el nexo entre las diferentes partes de ella. En este aparece como primera vez la tercera del acorde, estableciendo un centro tonal que es Re menor. La parte A, nace en un arpeggio sobre el acorde de séptima del primer grado, Re menor que se enlaza con el cuarto grado, Sol menor. Esta es la melodía y es la voz del tenor quien se encarga de presentarla, acompañado de un dúo realizado por la cuerda de la contralto, mientras las otras voces realizan el relleno armónico y rítmico.

A continuación, se presenta el estribillo como elemento unificador, y da paso a la parte B, en la que la armonía da un giro hacia el sexto grado, un acorde de Si bemol mayor se enlaza como tercero de Sol menor con un acorde de dominante sobre Re y resuelve en Sol menor, haciendo de esta una modulación pasajera al cuarto grado de la tonalidad original. Vuelve a presentarse el estribillo, y para finalizar, aparece

una coda, en la que se hace uso de la llamada cadencia napolitana con el acorde de Do menor en primera inversión, resolviendo sobre Re menor.

Características rítmicas: La fórmula rítmica que más se destaca en la obra, es la que corresponde al género de música nacional llamado yumbo.

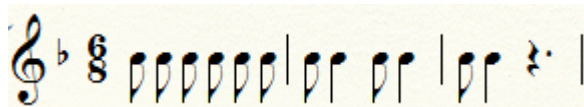
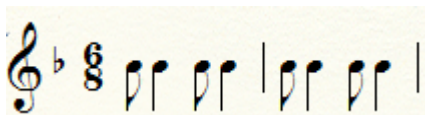


Métrica: binaria compuesta, y el pie métrico corresponde al yámbico, una breve y una larga.

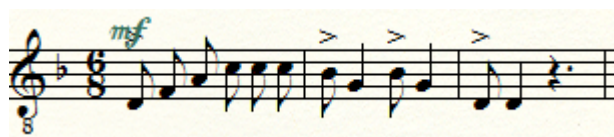
Aspectos Formales: La obra está compuesta por dos grandes partes, una parte A que se compone de una a y b, y una parte B que también se compone de una a y b. Consta además de un estribillo que actúa como un elemento recurrente y unificador, que precede a las diferentes partes.

Introducción | Estribillo | A | Estribillo | B | Estribillo | codeta

Células rítmicas predominantes:



Motivo:



Curso melódico: En esta obra en lo referente a la melodía, se mantiene los parámetros característicos de otras obras. Es decir, los giros y enlaces melódicos de intervalos de 2das, 3ras, y 8vas.

3. METODOLOGÍA DE ABORDAMIENTO

A continuación, se mostrará todos los ámbitos que deben conocerse, seguirse y cumplirse en la actividad coral, tanto desde el punto de vista del director de coro, como desde el punto de vista de los coreutas para alcanzar el objetivo deseado.

3.1. Técnica Vocal

Ahora corresponde tratar lamentablemente de una manera muy somera, este gran capítulo, ya que un estudio minucioso no sería posible por las limitaciones de tiempo, y espacio, además, porque no es el fin de este trabajo y existen innumerables libros y tratados, en donde investigar al detalle la técnica vocal.

La voz es el único instrumento musical connatural al hombre. Todo lo concerniente en esta materia, ha sido, es, y será siempre materia de discusión. Entre los cultores del canto es muy difícil hallar coincidencias ni siquiera en lo que a su extensión general se refiere. En realidad, son muchas las características, y éstas varían de una escuela a otra, y en la mayoría de las veces, se toma más en cuenta el carácter del personaje que se va a interpretar que la extensión vocal del cantante. Por ejemplo en Francia, esta manera de ver por decir algo es inalterable. Es importante no olvidar que casi ningún compositor ha considerado específicamente las voces en sus partituras, señalando únicamente su esencia: barítono, soprano, tenor, contralto, etc. Existe sin embargo una clasificación válida e indiscutible: la que divide a las voces según su género: femeninas y masculinas. Partiendo de este simple criterio, intentaremos ordenarlas (Ferrer, 2001).

De Perogrullo, los diferentes estilos o formas de cantar marcan tanto a los intérpretes como a sus dotes innatas. Es importante tener siempre presente este enunciado, así como el origen, la lengua materna y, sobre todo, el país donde un cantante aprende a usar su voz, es decir su entorno. Históricamente la primera escuela en importancia y también la más antigua es sin duda la italiana. Contando con un idioma de sonidos claros, abiertos, como es el italiano, sus profesores

siempre han dado la supremacía a la consecución de una línea vocal brillante y bien ligada, en la que la belleza del timbre y la potencia de la voz predominan sobre la comprensión de los textos. En España estas concepciones son muy similares. Por otro lado, Francia, con una lengua eminentemente nasal, por el contrario, cuida al máximo la expresión de las letras, a veces incluso en detrimento de una buena emisión. Es la escuela de los matices, de las medias tintas, haciendo una analogía con la pintura, casi acuarelísticas. Alemania, con un caso muy parecido al de Francia, tiene que condicionar su emisión, a un idioma gutural. ¿Hasta qué punto es necesario el no olvidar la lengua en que se canta? (Aguilar, 2000).

Prueba de ello es uno de los defectos más criticados en un cantante del centro de Europa, se hace referencia al entubamiento. En los alemanes es casi una característica natural de sus intérpretes, debido precisamente a su idioma y al uso de las cavidades de la garganta y de la cabeza, por el contrario, los italianos que, en su lugar, emplean las frontales del rostro o máscara, además de su luminosa lengua. La escuela inglesa se emparenta bastante con la alemana, aunque también ha incorporado diversos métodos galos o italianos.

Quizá sea la escuela norteamericana la que haya logrado la mejor síntesis de todas estas tres grandes concepciones, debido a todo el proceso histórico de migración que ha sufrido, haciendo realidad el lema de que su tierra es crisol de culturas diversas. Por otra parte las escuelas eslavas, tan ricas en el manejo y emisión de las voces graves, muestran una tendencia natural a no poseer voces agudas y a no saber controlar su emisión, casi todos desfigurados por un marcado trémolo, principalmente en las cuerdas de soprano y tenor. No se debe olvidar claro está, la huella que sobre estas características ejercen las diversas lenguas del este de Europa (Ferrer, 2001).

El canto es una forma de utilizar la voz humana, que exige un funcionamiento especial de los órganos de la fonación, en relación, por otra parte, con la sensibilidad auditiva y psicológica (Gallo et al., 1979).

“Así pues, se aprende a "cantar" imponiéndose una gimnasia vocal particular, controlando los músculos que intervienen en la producción de los sonidos, la respiración, etc. Ese aprendizaje puede hacerse espontáneamente, por imitación, en un medio social determinado (como es el caso del canto "popular" o "folklórico" y, de una manera más general, el de la etnomúsica vocal), o por una especie de adiestramiento, acústico o tónico, en una escuela de canto, según convenciones muy definidas, y diferentes según los lugares y las épocas. No se les enseña a cantar del mismo modo a un muecín, a un chantre de la iglesia romana y a una diva de la ópera de Milán” (Ferrer, 2001).

En su estructura, lo que se refiere a los órganos de la fonación, son iguales tanto en las voces masculinas, femeninas como las de en los niños, diferenciándose por sus dimensiones (cuerdas vocales más largas y más sólidas en el hombre que en la mujer y niño; diferente volumen de las cavidades de resonancia, etc.) La voz del hombre está una octava por debajo de la voz de la mujer y de los niños.

Para establecer la clasificación de la voz humana nos servimos de algunos tópicos importantes, así: se hace en función de los límites entre los que una voz se mueve sin dificultad (tesitura), de las calidades de timbre (registro de pecho, de cabeza) y cualidades más específicas, según el repertorio (voces líricas, dramáticas, etc.) (Parussel, 2011).

La actividad del canto se la puede realizar en forma solista, a dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto y coros. En el coro, el discurso musical puede ser al unísono cuando todas ellas (voces = partes) cantan la misma melodía, en el mismo tono, con las mismas notas, etc., de otro modo el canto puede ser homofónico (todas las voces quedan subordinadas a una voz principal) y polifónico (cada voz es independiente de las otras). Por último, el canto se lo puede hacer a capella, es decir, sin acompañamiento instrumental, o acompañado (por uno o varios instrumentos) (Aguilar, 2000).

Entrando en materia, se consideran como los cimientos de la técnica vocal, la correcta postura, la respiración, el apoyo diafragmático, la relajación, la impostación, la proyección, articulación, y por sobre todo esto, una actitud psicológica. Ninguno de estos pilares es independiente de los otros, es necesario considerar aún con todo esto, que la técnica vocal no hace cantantes y mucho menos artistas, solamente es una herramienta, la más importante que sirve como sustento al vehículo de expresión que es la voz.

A través de la técnica vocal, es posible desarrollar la voz con fines de expresión a individuos carentes de aptitudes vocales naturales, siempre que posean dos requisitos primordiales que son: inteligencia musical (oído y sensibilidad musical), y salud, con esto se entiende que el individuo posea una salud regularmente buena, es decir que no tenga problemas crónicos. Sería muy penoso pensar que se pierdan grandes talentos musicales y artísticos por no poseer las herramientas adecuadas de expresión, para este caso la voz, que una buena técnica les habría proporcionado (Canuyt, 1955).

3.1.1. La postura correcta

A menudo se descuida un aspecto importantísimo dentro de la enseñanza vocal, estamos hablando de la estructura corporal. Las dificultades del aprendizaje vocal, no solamente residen en la respiración y la emisión de la voz, sino en la postura y relajación del cuerpo que emite los sonidos.

Es recomendable desde un inicio, pensar en dos planos perpendiculares entre sí, formados en primera instancia por una línea imaginaria que atraviesa la corona de la cabeza y desciende por la columna vertebral hasta nuestro recto. El segundo plano será el que parte desde la barbilla, con una posición de la cabeza centrada. De esta manera se tiene los dos planos en posición perpendicular, lo que ayudará a tener una buena disposición de las costillas y también ayudará en la proyección.

Una imagen que ayuda bastante a la consecución del objetivo es en caso de los hombres pensarse más altos de los que son, muy gallardos, sintiéndose apoyados totalmente por la columna vertebral como un verdadero andamio, y levantando las costillas (como abriéndolas), con los hombros totalmente relajados; se debe sin embargo tener mucho cuidado de no envararse, es decir adquirir la actitud del físico - culturista, pues esto resultaría totalmente contraproducente a lo deseado (Ferrer, 2001).

En el caso de las mujeres, la imagen de las bailarinas de ballet, es en realidad un excelente parámetro de la posición que se debería adoptar, la proyección de una imagen totalmente delicada, ligera, hermosa, pero no por eso carente de fuerza y vigor.

“Las costillas flotantes, y de hecho todo el tórax, deben mantenerse abiertas, como si se tratase de un paraguas extendido, no cerrado y arrugado” (Ferrer, 2001: 36).

Es esta posición la que facilita el movimiento de la base de los pulmones en el acto respiratorio (condiciona correcta respiración abdominal), y el apoyo de la columna de aire. Es lo que llamamos una apostura de cantante.

La enseñanza del canto se basa principalmente en sensaciones e imágenes, de hecho es el instrumento más difícil de enseñar y de aprender, ya que el estudiante y el profesor deben llegar a una compenetración e interiorización muy grande, pues el instrumento no se ve, el maestro lo oye y el estudiante lo siente, de ahí la importancia de una buena relación entre ambos y de la absoluta necesidad de una guía idónea.

Debemos pretender llegar a sentirnos cantar más que el oírnos cantar.

3.1.2. La relajación: ejercicios

Como relajación se pueden advertir muchos conceptos, como un estado de conciencia, como una sensación, etc. Para este caso, en el canto se necesita de la

relajación tanto como la planta del agua, es absolutamente necesaria para poder cantar libremente sin presiones, y de una manera que produzca gozo.

Al igual que un instrumentista necesita de un calentamiento previo a la actividad, de un momento para afinar su instrumento, el cantante de igual forma debe condicionar su instrumento, el aparato vocal para la ejecución del canto. Dentro de esta preparación previa, está la relajación, que se la deberá provocar tanto en el cuerpo, como en todo el aparato vocal. Esta sensación no se debe confundir con flacidez, de hecho considero que la relajación en el canto es el equilibrio de las fuerzas y tensiones mínimas necesarias para realizar la acción sin fatiga, es decir se debe tender a conseguir lo que se conoce como: Tono Muscular. La relajación debe conducirnos a un estado de alegría, de paz, de disfrute del arte de la música a través del canto (Ferrer, 2001).

La sensación en el tracto vocal es de amplitud, de vacío, y se la puede lograr pensando en un bostezo reprimido, o como que nos quemáramos con algo en la boca, o un suspiro, o un sollozo de alegría, etc. Todo esto provoca un descenso de la laringe, y la elevación del velo del paladar, lo que a su vez crea más espacio y una sensación de relax.

Los ejercicios deben ser tomados como un todo, que contribuirá al desarrollo y comprensión de la técnica vocal. Se han realizado de forma progresiva.

A continuación se citan algunos ejercicios prácticos que ayudarán al desarrollo de la conciencia de la relajación a nivel del cuerpo:

a) A través de la respiración

Realizar una respiración profunda. Inhalar- Se Sostiene unos pocos segundos - Exhalar. Repetir unas 4 veces, sobre todo al comienzo, luego se puede incrementar hasta 10 veces con el fin de intentar reducir esa tensión de los primeros minutos. Es importante mencionar que la respiración lenta y profunda produce un estado de

relajación importante. Desciende el pulso cardíaco y por tanto baja la presión arterial.

b) Estiramiento de los brazos

Inhalar 2, 3, 4 al tiempo que se levanta los brazos sobre la cabeza.

Exhalar 2, 3, 4 mientras se baja los brazos a los costados del cuerpo.

(Repetir 2 veces)

c) Movimiento de la cabeza

Hacer una rotación lenta de la cabeza sobre los hombros

Hacia la derecha 4 veces.

Hacia la izquierda 4 veces.

Mantener una respiración rítmica y lenta mientras se realiza estas rutinas.

d) Cuello y extremidades superiores

Estirar ahora el cuello. La espalda debe estar recta.

Hacia la derecha y hacia la izquierda (posando las orejas sobre cada hombro, sin levantarlos) Repetirlo 2 veces.

Hacia delante (intentar tocar el pecho con el mentón y llevando ligeramente los hombros hacia atrás) Repetir 2 veces.

Hacia Atrás inclinando la cabeza como intentando ver el cielo (No inclinar el cuerpo hacia atrás, solo la cabeza) Repetir 2 veces.

e) Hombros

Rotar los hombros, cuidar siempre la posición de la espalda.

Hacia adelante 4 veces.

Hacia atrás 4 veces.

Hacia adelante 4 veces.

Hacia atrás 4 veces.

f) Estiramiento de todo el cuerpo

Estirarse hacia la derecha pasando el brazo izquierdo por sobre la cabeza. (4veces)

Estirarse hacia la izquierda pasando el brazo derecho por sobre la cabeza. (4veces)

Inclinarse hacia delante e intenta tocar el suelo

Inhalar... Exhalar... Inhalar... Exhalar.

g) Tensión y relajación súbita

Levantar los hombros y contraer los músculos y luego relajarlos. (4 veces)

h) El rostro

Estirar los músculos de la cara.

Para hacer esto, se debe comenzar con una posición relajada de la cara y luego levantar las cejas y bajar el maxilar inferior al máximo.

Mantener esa postura 2 o 3 segundos.

(Repetir 3 veces)

Mientras se masajea las mejillas y mandíbulas.

Inhalar...Exhalar... Inhalar... Exhalar...

Para terminar repetir el Paso 1.

3.1.3. La respiración y el apoyo del aire

Primero se debe decir que es una función fisiológica vital del ser humano, que consta de dos movimientos, el primero: la inspiración (entrada del aire en los pulmones), y segundo: la espiración (o salida del aire de los pulmones).

La inspiración debe ser realizada a través de la boca y de la nariz; es conocido que la mejor forma sobre todo fisiológicamente natural y sana de inspiración es la nasal, por todos los beneficios profilácticos y preventivos que tiene como por

ejemplo que las vellosidades son como un tamiz que atrapan polvo y cualquier cuerpo extraño que quisiera entrar al organismo a través de la nariz, también los huesillos que regulan la temperatura

El acto de la fonación se realiza precisamente en la espiración, y por ende la emisión vocal (Seidner, Wendler, 1982).

El músculo respiratorio por excelencia es el diafragma, que desempeña el papel de tabique que separa la cavidad torácica de la cavidad abdominal. Este músculo, el más grande y poderoso del cuerpo humano, no es un músculo voluntario, lo manejamos de manera indirecta a través de la musculatura abdominal, e intercostal (Ferrer, 2001).

En esto consiste de manera general el apoyo del aire, ó apoyo diafragmático, sin el cual es impensable llegar a tener una técnica sólida.

Ya un viejo adagio italiano reza que: *el que sabe respirar sabe cantar*, dando a entender la importancia que en el canto tiene la respiración. No se puede siquiera suponer que las grandes presiones que derivan de la emisión vocal, pudieran ser mantenidas por las frágiles musculaturas de la faringe ó laringe. Es necesario de músculos poderosos como el diafragma, los intercostales y los abdominales, para sustentar o apoyar esas presiones que aún son livianas comparadas con las de simples actos fisiológicos como la tos o el estornudo.

La posición corporal correcta para cantar mantiene la caja torácica en posición inspiratoria (elevada, aunque esté vacía de aire), es decir, el tórax se mantiene siempre expandido, dilatado, con los hombros hacia abajo y hacia atrás, y el cuello suelto y relajado.

Con una imagen como si se tuviera un globo a la altura de los codos que se expande en todos los sentidos, se hace un movimiento pequeño y rápido de dilatación de las costillas inferiores hacia los lados y de la zona anterior y superior

del abdomen hacia afuera y hacia abajo, el aire penetra pasiva y rápidamente por nariz y boca, llenando los pulmones, como absorbido por el diafragma.

En resumen es en la inspiración en donde se dilata la zona inferior del tórax y la anterior y superior del abdomen.

Ya en la emisión de la voz, es decir en la espiración, se debe seguir manteniendo el abdomen en dirección hacia afuera y hacia el periné, además de apuntar la voz hacia el punto más lejano a nosotros, cantar lejos, amplio, no fuerte, esto creará un reflejo natural que activará el apoyo del aire.

3.1.4. Apoyo del sonido: Impostación

Es importante tener en cuenta que además del apoyo que se necesita del aire, se necesita saber exactamente saber donde apoyar el sonido, y es exactamente aquí en donde sale a flote el concepto de la impostación de la voz, que no es otra cosa que la colocación de la voz, es decir el punto exacto donde poner el sonido para que se amplifique sin tropiezos y con el máximo de rendimiento (Regidor, 1981).

Al hacer una comparación entre las cuerdas vocales con una cuerda de guitarra, se puede imaginar que a la cuerda de la guitarra, se la extiende al máximo, ésta al ser pulsada, dará un sonido muy pequeño, elemental, ahora si se piensa en la laringe, ese pequeño sonido elemental, pequeño, es producido por nuestra laringe según la orden del cerebro, es decir, será más agudo o más grave, a mayor tensión y cercanía de las cuerdas, más agudo será el sonido, y viceversa. Sobra decir que la voz es producida por la mucosa que se encuentra en las cuerdas, que tras el paso del aire deviene en pequeñísimas micro explosiones a mucha velocidad, y esto forma un sonido elemental. Ahora bien si se recuerda a la cuerda de guitarra, si a esta se la traslada al instrumento y se le coloca entre las clavijas y demás, se observa que ese sonido es amplificado por acción de la caja acústica o de resonancia, muy bien de forma análoga, el sonido elemental producido por la laringe, viaja a través de la faringe, llega a la boca, y se amplifica, es decir la caja de

resonancia son todas las cavidades que se encuentran en la cabeza, senos frontales, senos paranasales, la nariz y principalmente la boca.

Pero bien, el mecanismo idóneo para lograr ese sonido bello, amplio y libre, exige algo más que lo explicado antes, es todo un sistema que entra en juego, desde el momento mismo en que se dispone a cantar, con una respiración profunda, con el apoyo del aire correcto (flexible), con la apertura laríngea a través de la relajación, y se coloca el sonido imaginariamente tras los incisivos superiores, y también en dirección del centro de la cabeza, allá al infinito...

Esto da como resultado un sonido lleno, brillante, proyectado, libre, y sobre todo controlable, se ha llegado al concepto tan difundido pero poco comprendido, de los maestros italianos, el *aperto ma coperto* (expresión de la escuela italiana de canto, que busca la impostación en una zona algo anterior al paladar).

Cuando no se realiza este procedimiento correctamente, o cuando uno de los factores no es óptimo, la emisión puede verse afectada, dando como resultado una voz entubada, mate: (obscurecida artificialmente), se produce cuando la sensación de bostezo es exagerada, y no va acompañada de una conciencia de proyección del sonido, el sonido es como velado, a veces con escape de aire. Se debe revisar la articulación.

Voz blanquecina: (color excesivamente claro) Se produce cuando el velo del paladar está caído, y la laringe subida, sonido forzado, tenso, duro.

Golpe de glotis: Ataque del sonido de manera brutal, muy peligroso, exagerado apoyo hiperbárico.

3.1.5. La articulación

Para realizar una correcta articulación, se debe prestar atención a todo lo que está a su alrededor, es decir, tener conciencia de que se utilizan partes móviles, como la boca, la lengua, los labios, es decir todo lo que se maneja en el lenguaje.

Hay aspectos generales que se debe tomar en cuenta, como que la boca debe abrirse siempre en sentido vertical, la lengua aplanada y apoyada en el suelo de la boca, y siempre la sensación de sonrisa.

Imaginar que todas las vocales en el interior de la boca son A, y para la ejecución de la E y la I, solo se necesita del movimiento de la lengua, no así para la O y la U, las que se producirán con la misma abertura mandibular, pero con una gran incidencia de los labios. Pronunciar bien, al mismo tiempo que se siente el espacio, ésta es la clave para que se pueda entender todo.

Los sonidos agudos se deben pensar con más velocidad, que los graves, así como en los graves se debe sentir que se habla más, aunque siempre conservando la sensación de espacio.

Con respecto al apoyo del aire, mientras más aguda sea la nota, la sensación del apoyo del aire será más descendida, éste debe ser siempre flexible, como cuando se llora.

3.1.6. Actitud Psicológica

El cantante debe asumir desde sus inicios, que el reto a vencer es grande, va a costar mucho, pero también debe saber que no es imposible, que con trabajo continuo, y una entrega total al arte, se camina lento pero seguro. El maestro deberá condicionar al estudiante, a tener una mente abierta, positiva, crítica, pero ante todo optimista, debe primero haber podido vencerse a sí mismo, a sus miedos y frustraciones, antes de poder enfrentar al monstruo que es el público, que no entiende ni tiene porque entender, las intimidades del artista, de esta manera podrá enfrentar la vida con otra perspectiva. Ahí está la magia del canto, que acoge, que redime (Ferrer, 2001).

A continuación se citará de una manera muy somera, sin entrar en detalles la clasificación de las voces.

3.1.7. Clasificación de las voces

a) Voces femeninas

Soprano: Corresponde a la voz más aguda.

Mezzosoprano: Voz más grave que la soprano, y más aguda que la contralto.

Contralto: Es la voz más grave de entre las mujeres.

b) Voces masculinas

Tenor: Es la voz más aguda

Barítono: Es más grave que la voz de tenor.

Bajo: Es la más grave de las voces varoniles.

3.1.8. Registro de las voces

La extensión total aproximada para el coro es:



Las extensiones aproximadas de las voces para el coro son:

Soprano: Del Do3 (do central) al La4:



Mezzosoprano: Del Si2 al Fa4



Contralto: Del La2 al Re4



Tenor: Del Do2 al La3



Barítono: Del La1 al Mi3



Bajo: Del Fa3 al Do3



La altura de la voz de los niños es similar a la de las mujeres, pero es menos rica en armónicos. En la terminología musical se denomina voz *blanca*, en contraposición al *color* de las voces de mujer y de hombre. La voz infantil es sumamente delicada y nunca se debe forzar ni en la práctica de ejercicios vocales, ni pretendiendo que los niños canten partituras no adaptadas a sus características, por esta razón los coros infantiles deben ser numerosos.

Su extensión es aproximadamente: Del La2 al Do4 (Gallo et al., 1979).



3.2. El ensayo

En los párrafos siguientes, se tratará en detalle, la manera de organizar y efectuar los ensayos, de tal manera que sean una herramienta efectiva en el proceso de aprendizaje del repertorio coral. Los aspectos que se expondrán, están organizados de una manera secuencial, tomando en cuenta los diferentes procesos en el montaje de obras.

3.2.1. Preparación del ensayo

Las formas de trabajar en los ensayos, los métodos de estudio de las obras pueden ser variadas, estos se determinan teniendo en cuenta la peculiaridad del repertorio, la individualidad artística del director, su calificación, y las condiciones de trabajo del coro, etc... Por lo que NO EXISTE un sistema único de trabajo de las obras.

Existen reglas que deberán ser observadas tanto por el director, como por los coreutas, en primer lugar, el director debe conocer la obra que se ensaya detectando todas las dificultades de la obra, y elaborando métodos para superarlas. Es recomendable poder plasmar en el piano la interpretación de una manera artística y expresiva, aunque esto, tampoco es una condición **sine non qua**, para el estudio de la obra, aún más hoy que se cuenta con tanta tecnología y posibilidad de escuchar en grabaciones.. Se debe conocer todos los detalles de las voces, armonías difíciles, entradas de cada una de las voces, observar con mucha atención el texto, etc.

Cuando se trabaja las obras corales con acompañamiento, es indispensable en primer lugar, estudiar la partitura vocal por un lado, y la del instrumento ó ensamble acompañante, por otro, uniéndolos luego.

El cantar las voces es el elemento fundamental en el estudio de la partitura coral. En la adquisición del oído musical, y en el plano interpretativo, el director debe estar seguro de las voces, de la entonación exacta, el ritmo correcto, se puede cantar con texto, ó realizar el solfeo, se debe alternar el canto en voz alta con el tarareo, se debe dominar los pasajes corales complicados, como los solísticos, las cadencias difíciles, secuencias armónicas, modulaciones, etc.

3.2.2. Ensayo parcial

El trabajo en el repertorio y en los programas, tiene que realizarse a largo plazo, el director cuenta con diferentes formas de ensayo, que tienen cada uno metas determinadas.

Ensayo con una cuerda: Este ensayo tiene como meta que los coreutas conozcan la conducción de la línea melódica que tiene que cantar antes del primer ensayo de conjunto, según la dificultad de las obras, pueden ser necesarios varios ensayos de éste tipo. Cuando este ensayo se hace bien, el director asegura condiciones para el ensayo de conjunto, la utilización de partituras en vez de particellas, es conveniente ya que los coreutas pueden seguir su parte, y la de las demás voces (Méndez, 2003).

Ensayo a dos cuerdas: Estos ensayos se pueden realizar para preparar el ensayo de conjunto, ó algo de este, estos ensayos sobre todo tienen que ver con la construcción de las técnica de la obra que se está trabajando, las posibilidades de unión de tal o cual cuerda las dará las propias características del coro, es decir: S+C, T+B, S+T, S+B, C+T, C+B.

Según las necesidades de la obra se realizarán ensayos con tres cuerdas.

3.2.3. Ensayo de conjunto

Ensayo de lectura: Este tiene como objetivo, que el coro tenga una primera relación musical y con el texto de la obra nueva, por lo que tiene el carácter de una introducción de la obra. Luego de la lectura del texto, el director puede realizar una interpretación al piano de la obra, ó si tiene un coro con buena lectura a primera vista, puede realizar un primer intento de sonar la canción, cantando todas las voces, a esto conoce como “lectura coral”.

Otra posibilidad es que un grupo de coreutas que se hayan estudiado la obra, se la canten al resto. Breves explicaciones del director sobre los autores y panorama social, y otros aspectos, complementan el ensayo de lectura (Méndez, 2003).

3.2.4. Ensayo de montaje

Este ensayo tiene como objetivo, presentar al coro la primera impresión sonora general de la obra. A pesar que las condiciones artísticas del director y sus coreutas son diferentes, existen algunas reglas metodológicas para el ensayo de montaje, que contribuye a lograr más rápido la meta planificada.

Distribuir correctamente el tiempo de ensayo, el montaje de la melodía y el resto de las voces se realizará en pequeños pasajes. En obras homófonas, se relacionan predominantemente, o totalmente, con la construcción de la melodía, y en obras de carácter polifónico el director deberá evidenciar la independencia de las voces.

El director ejemplifica con su voz, el coro lo imita. La repetición de los pasajes es condición esencial para que el coreuta se sienta seguro y entone correctamente su voz. Existen dos maneras:

1. Utilizando una sílaba neutral (du, ta, la, etc.) a continuación recitar el texto con el ritmo de cada voz, luego unir el texto más la música.

2. Unir inmediatamente texto y música. Es común que muchos coreutas aprenden la entonación de los intervalos, cuando los relaciona con palabras en vez de con sílabas.

La combinación de estas dos posibilidades es muy utilizada, y es muy recomendable.

Es muy importante que el director esté muy atento de no excluir por mucho tiempo a una voz mientras trabaja con otra, es menester planificar con anterioridad el orden de montaje.

El montaje de intervalos difíciles debe realizarse como un ejercicio fluido y continuo, repitiendo varias veces los intervalos difíciles de una voz, hasta que cada coreuta lo cante bien. Además se puede apelar a la creatividad del director, para que ya en los ejercicios de calentamiento se pueda resolver esta clase de dificultad.

La división de la obra en fragmentos para su montaje, no debe limitar la idea general sobre la obra, es necesario unir lo conocido, con la nueva frase, hay que trabajar en tiempo lento.

En resumen se podría decir que los coreutas consiguen en esta fase:

Comprender mejor los intervalos, el fraseo, la entonación limpia, puntos culminantes de la dinámica, etc. (Gallo et al., 1979).

3.2.5. Ensayo de perfeccionamiento

Este tipo de ensayo persigue el objetivo de que el coro comprenda el montaje de una obra y su interpretación, con todos los detalles, los conceptos exactos del director sobre: articulación, frase, ritmo, agógica, entonación y dinámica, son imprescindibles para la diferenciación musical en el ensayo de perfeccionamiento (sonido e Interpretación). La dirección del ensayo incluye los aspectos metodológicos que hasta ahora se ha explicado, después de los ensayos de montaje

el director tiene una impresión sonora de la obra, es decir se dedicará al estudio exacto de los detalles.

3.2.6. Ensayo General

Sirve para la preparación inmediata antes de una presentación en público del coro. Debe realizarse cantando todas las obras de principio a fin, es decir sin interrupciones (Gallo et al., 1979). Es el resultado de los que se efectuaron antes, y es muy importante para la psicología de los coreutas. Estos ensayos se los debe hacer como si fuera ¡ya! el concierto, las acciones del director deben irradiar tranquilidad, seguridad, su tono con el coro debe ser más agradable. El momento del ensayo general depende de las condiciones del local de ensayo, cada presentación debe estar absolutamente bien preparada.

Algunas recomendaciones:

- Posibilidad del coro para entrar y salir del escenario
- Gradas o tarimas
- Condiciones acústicas, colocación de micrófonos, monitores, etc.
- Iluminación
- Ventilación

4. MONTAJE DE OBRAS

Teniendo como objetivo el aprendizaje e interpretación de las obras propuestas de Guevara, con un nivel alto, se hace necesario, disponer, un método de estudio, donde se procure resolver las dificultades de los diversos elementos como los melódicos y rítmicos, carácter de la obra, y texto. Esto será los primeros elementos que el director de la agrupación deberá resolver.

Es determinante la comprensión de la obra que tenga el director, pues de esto se desprenderá el que esté consciente de las distintas herramientas metodológicas, motivacionales y psicológicas de las que se servirá para lograr su objetivo de enseñar la obra al grupo, y la manera en que quiere que se la interprete, de esta manera, el coreuta, verá con mayor claridad la idea interpretativa del compositor y del director, para lograr un resultado final satisfactorio

En cada una de las obras, el director debe organizar previamente, el material de la obra que será interpretada, observando cuidadosamente el carácter de la misma, su significado, la exégesis del texto y su relación con la música, la correcta pronunciación y articulación de cada una de las sílabas que componen el texto y el sentido poético del mismo, relacionado con la idea musical del compositor.

A continuación se expone algunos ejemplos que pueden adaptarse al trabajo diario de la agrupación coral, con la intención que los coreutas se familiaricen con las sonoridades de la obra. Ejemplo:

4.1. Apamuy Shungo

- a. Se vocalizará al coro con ejercicios que contengan quintas y cuartas, por el lapso de 20 minutos, con esto se logrará familiarizarlos con la sonoridad de la obra. Se puede hacer esto por ejemplo: que las voces graves, canten la nota inferior y las agudas la superior, ascendiendo por semitonos, en su registro medio agudo, y con vocales abiertas. Ejemplo:

- g. Procurar la memorización de toda la obra, para lograr una total atención en el gesto del director, bien por cambios en la velocidad, contrastes dinámicos, o en el carácter.

En el plano práctico, los participantes han sido los coreutas del coro del Conservatorio Mozarte, quienes trabajaron el repertorio, y se pudo sacar conclusiones positivas de cuan posible es acceder a esta música y disfrutarla. Se mostraron dispuestos a trabajar, experimentando con el método de vocalización por quintas sucesivas alternándose de forma cromática sobre diversos ritmos. Fue una experiencia importante. Por como los coreutas reaccionaron tanto en el plano técnico musical, como en el ámbito actitudinal, siempre entusiastas, y conmovidos al confrontar una realidad que no les es ajena.

CONCLUSIONES

Para concluir, es menester considerar la realidad que se está viviendo, ésta ha sido el incentivo para realizar el presente trabajo. En primer lugar, si se observa la percepción que tiene la sociedad ecuatoriana de su música, se encuentra que en realidad en el mejor de los casos, hay una vaga idea del tema, ó en un gran porcentaje de la población, un desconocimiento y degradación del mismo. Para la gran mayoría de habitantes de nuestro país, música nacional se reconoce como todo aquello que los medios de comunicación dan a conocer como tal. A este respecto se han abierto incluso debates sociológicos, de ¿qué es música ecuatoriana? En un mundo globalizado, teniendo evidentemente algunas variables como la tecnología, las redes sociales, y demás medios que en función del comercio etiquetan como música, cualquier manifestación sonora, que a modo personal de ver, tiene el riesgo de ser un híbrido con un uso utilitario y temporal de corto alcance, que perturbe aún más la noción de que es la música ecuatoriana.

La visión del presente trabajo, la concepción de música ecuatoriana, no obedece a algo tan primario como la situación geográfica, o a meros folklorismos, mucho menos a afanes lucrativos que aprovechan la ignorancia y pobreza cultural y educativa del pueblo; va más allá, es en esencia la expresión de una nación, que plasma en sonidos, sus paisajes, sus tradiciones, su historia, y sus anhelos, sin por esto dejar de lado la comunión con otras culturas, sino más bien tomando partido de ellas, para convertirla en una música más universal, que pueda ser conocida y degustada por todo el mundo. Es por esta razón, que se ha considerado al Maestro Gerardo Guevara, porque en él se ve la pujanza del artista que busca a través de su arte, levantar a su pueblo, hacerlo grande, arrebatando la esencia de su música y transformándola, haciendo de caudillo denunciando la injusticia en sus notas, en su prosa.

Lastimosamente, en la actualidad la institución que debería ser quien marque el progreso y desarrollo de la actividad musical, está atravesando un período de obscuridad. Basta entrar a los corredores y aulas del Conservatorio Superior

Nacional de Música de Quito, para saber que las cosas no marchan bien. Con honrosas excepciones, como lo es la Maestra cubana Magdalena Carbonell, directora del coro del conservatorio, quien se ha empeñado en impulsar la actividad coral en dicho centro y ha dado frutos certeros de su labor, por lo demás lo que se observa es una apatía que conmueve.

Estoy consiente las limitaciones de este pequeño esfuerzo, pero creo también que es un primer paso que aspiro motive y sea de utilidad a los futuros cantantes, directores de coro, y demás actores del arte coral del Ecuador.

RECOMENDACIONES

La actividad coral, que es la razón de este trabajo, se vería muy beneficiada, si como en otras latitudes incluso a nivel profesional, los coreutas podrían hacer a modo de pasantías, temporadas en distintos coros, si los directores tendrían la oportunidad de estar al frente de otras agrupaciones, compartiendo experiencias y trabajo, creo que esto estimularía al crecimiento, desarrollo y fortalecimiento de la actividad coral en la ciudad y en el país, consolidando a través de estas actividades de una vez por todas la Asociación Ecuatoriana de Canto Coral.

Otra acción que beneficiaría al desarrollo de la música coral en el Ecuador, sería el dar apoyo verdadero a las obras de los compositores actuales, a través de concursos, festivales, que aseguren la difusión de las mismas.

Además, es imperativo que se reforme la malla curricular que rige en la actualidad en los centros de educación a nivel básico y bachillerato, tomando en cuenta como prioridad, la educación vocal de los estudiantes, antes que el vano adiestramiento prematuro en un instrumento musical. Los beneficios individuales de la actividad coral, son bien conocidos por todos, se desarrolla sentimientos de solidaridad, disciplina, etc... pero un beneficio más importante por ser colectivo me parece que es la formación de una sociedad más sensible, más culta y que a través de la educación, consiga un mejor entorno para vivir.

En el ámbito profesional, también tendría consecuencias positivas, los músicos graduados de las universidades tendrían un lugar donde poner en práctica sus conocimientos, y acceder a un empleo, además de haber influido indirectamente en la formación de más público que aprecie el arte coral.

Documentos impresos

a) Enciclopedias y revistas

Beltrán, M. (1986). El nacionalismo musical. *Gaceta Musical*, 13, 4 -6. Ecuador

Beltrán, M. (1996). *Música Ecuatoriana en el siglo XX*", El Diablo Ocioso. Ecuador

Enciclopedia Salvat. (1983). *Los Grandes Compositores*. Vol1, Vol2, Vol3, Vol4, Vol5. España

Etkin, M. (2006). Acerca de la composición y su enseñanza. *Revista Científica "Arte e investigación"*, 1, 11 - 15. Argentina

Guerrero, P. (2004). Guevara, G. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, 1, 65 - 66. Ecuador.

Guerrero, P. (1992). La música. *Archivos de Arte y Literatura de la CCE*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana

Guerrero, P. (1996). *Músicos de andamio*. *La Música en el Ecuador*. Ecuador

Guevara, G. (1996). Significativa contribución a la música ecuatoriana. *Archivo Sonoro*, 4, 2 - 15. Ecuador: Conmusica

Rodas, A. (1987). La música contemporánea. *Opus No. 16*. Ecuador

Santos, C. (2003). La música coral en Quito. *Voces*, 1. Ecuador

Zarate, J. (2011). Componer el silencio. *Variaciones*, 1, 11 - 14. Ecuador

b) Libros

Aguilar, C. (2000). *El taller coral*.

Buenos Aires: Edición de autor

Albet, M. (1973). *La Música Contemporánea*.

Barcelona: Salvat

Aretz, I. (2004). *América Latina en su música*.

México: Siglo XXI

Beane, J. (2005). *La Integración del currículum*.

Madrid: Morata

Broto, J. (1978). *Conjunto Coral*.

Zaragoza: Espoz y Mina

Brouwer, L. (1970). *Síntesis de la Armonía Contemporánea*.

Cuba: ICR

Canuyt, G. (1955). *La voz*.

Buenos Aires: Hachette

Carretero, M. (1991). *Procesos de Enseñanza y Aprendizaje*.

Buenos Aires: Aique

Clemens, K. (1992). *Tratado de la forma musical*.

Barcelona: Labor

Costales, P y A. (1995). *Lo indígena y lo negro*.

Quito: IADAP

Díaz, A. (2004). *Didáctica y Currículum*.

México: Paidós

- Díaz, A. (2005). *El docente y los programas escolares*.
México: Pomares
- Ferrer, J. (2001). *Teoría y práctica del canto*.
Madrid: Herder
- Fischerman, D. (2005). *Escrito sobre música*.
Buenos Aires: Paidós
- Gallo, Graetzer, Russo. (1979). *El director de Coro*.
Buenos Aires: Ricordi
- Godoy, M. (2004). *Música de la Época Colonial*.
Quito: Nina
- Granda, W. (2004). *El Pasillo, identidad sonora*.
Quito: Conmusica
- Guerrero, P. (1996). *La Música en el Ecuador, panorámica de las artes musicales*.
Quito: Conmusica
- Halffter, C. (1985). *Música y Cultura*.
Zaragoza: Edelvives
- Jaraba, M. (1989). *Teoría y práctica del canto coral*.
Madrid: Istmo
- Lafrancesco, G. (2004). *Currículo y Plan de Estudios*.
Bogotá: Magisterio
- Mantilla, P. (1986). *Antecedentes del canto colectivo en el Ecuador*.
Quito: IADAP
- Maya, A. (1990). *El taller educativo*.
La Habana: Magisterio

- Méndez, J. (2003). *Dirección Coral, metodología y práctica*.
La Habana: Adagio
- Moreno, S. (1996). *La Música en el Ecuador*.
Quito: Porvenir
- Parussel, R. (1999). *Querido maestro, querido alumno*.
Buenos Aires: GCC
- Pontón J. (2010). *Yaku Mama La crianza del agua*.
Quito: Taller Azul
- Regidor, R. (1981). *Temas del canto*.
Madrid: Real Musical
- Rowell, L. (1983). *Filosofía de la Música*.
Buenos Aires: Gedisa
- Sacristán, G y Pérez, A. (1993). *Comprender y Transformar la Enseñanza*.
Madrid: Morata
- Santillán, A. (2003). *Quito desmaquillada por la música popular*.
Quito: El Kiño
- Santos, C. (1996). *Aprender Cantando*.
Quito: Conmusica
- Seidner, W. (1982). *La voz del cantante*.
Buenos Aires: Henschel
- Slonimsky, N. (1946). *La Música del Ecuador de hoy*.
Quito: CCE
- Strauss, J. (2000). *Post Tonal theory*.

New York: Prentice Hall

Troia, M. (2000). *Estudio crítico de siete obras sinfónico – corales*.

Caracas: USB

Vega de La, H. (1972). *Música artística latinoamericana*.

Washington: Boletín interamericano de la música

Documentos digitales

Armonía moderna. (2012). De Schönberg a la actualidad. En:

www.armoniamoderna.com

Barce, R. (1991). Postserialismo. En:

www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=10094&cat=musica

Bueno, J. (2011). *Música ecuatoriana*. En: [www.musicaecuatoriala.julio-](http://www.musicaecuatoriala.julio-bueno.com)

[bueno.com](http://www.musicaecuatoriala.julio-bueno.com)

Conmusica. (2010). Grandes temas de música ecuatoriana. En:

www.ecuadorconmusica.com

Denizot, G. (2012). Technical Checklist. En: www.operalab.org/archives/1680

Enciclopedia Wikipedia. (2011), *Ars Antigua y Ars Nova*. Ecuador. En:

www.wikipedia.com

Guerrero, P. (2010). *Músicos en andamio: el danzante de Gerardo Guevara cantado*

por Atahualpa Yupanqui. Quito. En: www.soymusicaecuador.blogspot.com

Negrete, E (2011). Mucho más que la voz. En: www.opusmusica.com

Whitacre, E. (2011). *Virtual choir*. Estados Unidos de América. En:

www.ericwhitacre.com.

ANEXOS

1. Partituras de referencia
 - Historia
 - Invocación al hacedor
 - Despedida
 - Danzante del destino
 - Apamuy Shungo

2. CD de audio

Historia

I

Poesía: Jorge Enrique Adoum
Música: Gerardo Guevara Viteri

♩ = 60 *en estilo recitativo*

Soprano
Contralto
Tenor

Al co-mien - zo, la Pa - tria fueu - na gran pá - gi - naen

Al co-mien - zo la Pa - tria fueu - na gran pá - gi - naen

Detailed description: This block contains the first three measures of the musical score. It features three vocal staves: Soprano, Contralto, and Tenor. The Soprano part has lyrics: "Al co-mien - zo, la Pa - tria fueu - na gran pá - gi - naen". The Contralto part has lyrics: "Al co-mien - zo, la Pa - tria fueu - na gran pá - gi - naen". The Tenor part has lyrics: "Al co-mien - zo la Pa - tria fueu - na gran pá - gi - naen". The music is in 7/8 time and includes triplets in measures 2 and 3.

blan - co: laa - re - na, el mar, la su - per - fi - cie,

blan - co: laa - re - na, el mar, la su - per - fi - cie,

Detailed description: This block contains measures 4 and 5 of the musical score. It features three vocal staves: Soprano, Contralto, and Tenor. The Soprano part has lyrics: "blan - co: laa - re - na, el mar, la su - per - fi - cie,". The Contralto part has lyrics: "blan - co: laa - re - na, el mar, la su - per - fi - cie,". The Tenor part has lyrics: "blan - co: laa - re - na, el mar, la su - per - fi - cie,". The music is in 7/8 time and includes a key signature change to one sharp (F#) in measure 5.

la som - bra ver - de, la tin - ta con que man - chó el in - vier no la sa - ba - na.

la som - bre ver - de, la tin - ta con que man - chó el in - vier - no la sa - ba - na.

Detailed description: This block contains measures 6 and 7 of the musical score. It features three vocal staves: Soprano, Contralto, and Tenor. The Soprano part has lyrics: "la som - bra ver - de, la tin - ta con que man - chó el in - vier no la sa - ba - na." The Contralto part has lyrics: "la som - bre ver - de, la tin - ta con que man - chó el in - vier - no la sa - ba - na." The Tenor part has lyrics: "la som - bre ver - de, la tin - ta con que man - chó el in - vier - no la sa - ba - na." The music is in 7/8 time.

Pe - ro - de pron - to, sin que na - da pu - die - ra de - te - ner - lo, hay un hom

pe ro de pron - to, sin que na - da pu - die - ra de - te - ner - lo, hay un hom

Rubato *rit.*

Detailed description: This block contains measures 8 and 9 of the musical score. It features three vocal staves: Soprano, Contralto, and Tenor. The Soprano part has lyrics: "Pe - ro - de pron - to, sin que na - da pu - die - ra de - te - ner - lo, hay un hom". The Contralto part has lyrics: "pe ro de pron - to, sin que na - da pu - die - ra de - te - ner - lo, hay un hom". The Tenor part has lyrics: "pe ro de pron - to, sin que na - da pu - die - ra de - te - ner - lo, hay un hom". The music is in 7/8 time and includes a *Rubato* and *rit.* marking in measure 9.

10 *dolce*

bre con-du-cién-do su fa-mi-lia por los már-ge-nes, en-tra, ca-

f *dolce*

bre con-du-cién-do su fa-mi-lia por los már-ge-nes en-tra ca-

12

e yes - ca - lahas - tael ren - glón e - qui - noc - cial bus - can - do vi - da.

e yes - ca - lahas - tael ren - glón e - qui - noc - cial bus can - do vi - da

14 *dolcemente*

Yo ven-go des-dea - llí

mp de - sa - yu - né con e - llos en - la pri -

mp

de - sa - yu - né con e - llos

17

me - ra ma - ña - na - de mi pue - blo. *Cons-tru - i - mos sem - brí - os*

mf *mp*

en - la ma - ña - na de mi pue - blo *Cons-tru - i - mos sem - brí - os*

20 *a tempo*

p *p*

con - trael ham - bre un rí - o de ce - re - al lle - va - mos a laha

con - trael ham - bre un rí - o de ce - re - al lle - va - mos a laha -

23 *rit tar dan do*

ri - na y su - pi - mos las le - yes del a - gua y de la lu - na

mf *f*

ri - na y su pi - mos las le - yes del a - gua y de la lu - na

Invocación al Hacedor

Poesía: Jorge E. Adoum
sobre poesía tradicional quechua

Música: Gerardo Guevara

Marcha ♩ = 46  ♩ = 80

Tenor

Vi ra co cha Vi ra co cha Los pue

Bass

Vi - ra - co - cha Vi - ra - co - cha

7

T

8

blos y las gen tes su je tos

B

los pue blos y las gen tes su

13

T

8

al su pre mo Sol es tán a sal vo yen paz.

B

je tos sus ser - vi - do - res tam - bien es tán a sal vo yen

20

T

8

En tiem po de vues tro hi jo a quien dis te ser de

B

paz. a sal vo de vues tro hi jo yen paz. dis te ser

27

T

8

In ca se ñor

27

B

de In ca de In ca se ñor

Invocación al Hacedor

2

34

T

8

Mien tras es té rei na ré los tiem

B

Mien - tras es - té rei - na-ré los tiem -

42

T

8

pos se an pros pe ra dos las

B

pos se-an pros-pe - ros dos las

50

T

8

cha cras y las gen tes yel ga na do va-yan pa -

B

cha-cras y las gen-tes yel ga - na - do pa-ra

56

S

A

T

8

ra siem - pre en au - men to

B

siem-pre en au - men - - to

63 *Andante Moderato* ♩ = 56

S
Y al In ca _____ quehi cis te ser _____ ten loen tu

A
Y al In - ca _____ quehi cis - te ser _____ ten - loen tu

T
Y al In ca _____ quehi cis te ser _____ ten loen tu

B
Y al In - ca _____ quehi cis - te ser _____ ten - loen tu

73

S
ma no _____ pa ra siem pre _____ Vi-ra - co - cha _____ Vi-ra - co - cha

A
ma - no _____ pa - ra siem - pre _____ Vi-ra - co - cha _____ Vi-ra - co - cha

T
ma no _____ pa ra siem pre _____ Vi-ra - co - cha _____ Vi-ra - co - cha

B
ma - no _____ pa - ra siem - pre _____ Vi-ra - co - cha _____ Vi-ra - co - cha

DESPEDIDA

(Pasillo)

Letra y música: Gerardo Guevara

$\bullet = 100$

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

mp
LA LA LA LA LA LA LA RA LA RA LA RA
mp
LA LA LA LA LA LA LA RA LA RA LA RA
mp
LA LA LA LA LA LA LA RA LA RA LA RA
mp
LA LA LA LA LA LA LA RA LA

5 2

mp
LA A-DIOS A-MOR A-DIOS QUE-
mp
LA A-DIOS A-MOR A-DIOS QUE-
mp
LA A-DIOS A-MOR A-DIOS A-MOR A-DIOS QUE-
mp
LA LA RA LA LA A-DIOS A-MOR A-DIOS A-MOR A-DIOS QUE-

9

mp
RI-DA TE DE-JOES TA CAN-CION DE A-MOR YEN E-LLA-MI
mp
RI-DA TE DE-JOES TA CAN-CION DE A-MOR YEN E-LLA-MI
mp
RI-DA TE DE-JOES TA CAN-CION DE A-MOR YEN E-LLA-MI
mp
RI-I-DA QUE-RI-DA ES - TA CAN - CION CAN-CION DE A - MOR DE A-MOR

13

1 2 *mp*

VI - DA VI - DA LA LA LA LA

VI - DA VI - DA *mp* LA LA LA LA

VI - DA VI - DA *mp* LA LA LA LA LA LA

VI - DA MI VI-DA VI - DA MI VI-DA LA LA

17

1 2

LA LA LA RA LA RA LA RA LA MIS O JOS LLO-RA

LA LA LA RA LA RA LA RA LA RA LA MIS O - JOS LLO-RA-

LA LA LA RA LA RA LA RA LA RA LA LA MIS O - JOS

LA LA LA RA LA LA LA MIS O - JOS

21

RAN TUS-NE GROS O JOS MIS LA -BIOS SU FRI-

RAN TUS NE GROS O-JOS MIS LA -BIOS SU-FRI

LLO RA-RAN POR TUSNE - GROS O JOS O - JOS MIS LA -BIOS

LLO RA-RANMIS O-JOS POR TUSNE - GROS - O JOS TUS-NE-GROS O - JOS MIS LA -BIOS

25

RAN LAU-SEN-CIA DE TUS BE SOS Y SE-GUI-RE VI

RAN - LAU SEN CIA DE TUS BE-SOS Y SE-GUI-RE VI-

SU FRI-RAN LAU-SEN - CIA DE TUS BE-SOS

SU-FRI-RAN - LAU- SEN - CIA DE TUS BE-SOS TUS BE-E - SOS

29

VIEN - DO Y VI-VI-RE SO -ÑAN - DO Y SO-ÑA-REEN EL

VIEN - DO Y VI-VI RE SO -ÑAN - DO Y SO-ÑA REEN EL

VI-VIEN - DO POR TI Y VI-VI-RE SO -ÑAN - DO Y SO-ÑA REEN EL

Y VI-VI-RE SO - ÑAN - DO SO-ÑAN-DO Y SO-ÑA REEN EL

33

BE - SO QUE VUEL- VA AEN-CON TRAR - NOS TE DE JOES TA CAN-

BE - SO QUE VUEL- VA AEN-CON TRAR - NOS TE DE-JOES - TA CAN-

BE - SO - QUE VUEL- VA AEN-CON - TRAR - NOS TE DE JOES TA CAN-

BE SO QUE VUEL- VA AEN-CON - TRA - NOS TE DE-JO ES TA CAN-

To Coda D.S. al Coda

37

1 2

CION DEA-MOR YEN E - LLA MI VI - DA VI - DA

CION DEA-MOR YEN E - LLA MI VI - DA VI - DA

CION DEA-MOR YEN E - LLA MI VI - DA VI - DA

CION *CAN-CION DEA - MOR* *A - MOR* *VI - DA MI VI-DA* *VI - DA MI VI-DA*

⊕ Coda

41 *ritenuto*

TE DE -JOES TACAN - CIONDEA - MOR YEN E - LLA MI VI-DA HUM

TE DE -JOES -TACAN - CIONDEA - MOR YEN E - LLA MI VI-DA HUM

TE DE -JOESTACAN - CIONDEA - MOR YEN E - LLA MI VI-DA HUM

ES - TACAN - CION *CANCIONDEA - MOR* *MI I VI-DAM* *VI-DA*

Danzante del Destino

Poesía: Jorge E. Adoum

Música y versión coral: Gerardo Guevara

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

$\text{♩} = 100$

B.C.

B.C.

B.C.

B.C.

5

1

2

Pre-

Pre-

Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

9

gun - tan de don - de soy y no

gun - tan de don - de soy y no

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

13

sé qué res-pon - der De

sé qué res-pon - der De

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

17

tan - to no te - ner na - da no ten - go de don - de ser De

tan - to no te - ner na - da no ten - go de don - de ser De

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum no ten - go

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

21

ser un dí -

ser un dí -

dum de don - de ser un dí -

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum un

25

ven - dré, ven - dré B.C.

ven - dré, ven - dré B.C.

8 - a ven - dréa que - mar to - doel tri - go

dí - a a que - mar dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

29

En ton - ces ha deha - ber

to - do el tri - go del do - lor En ton - ces ha deha - ber

8 del do - lor Dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

33

Pa - tria aho - rahay tie - rras del pa trón. En trón

Pa - tria aho - rahay tie - rras del pa trón. En trón

8 dum dum dum dum dum dum dum pa - trón. dum en - ton - trón Pa - tria ha deha

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

37

ber

B.C.

B.C.

B.C.

dum dum dum dum B.C. dum dum dum dum

41

1 2

De ba - jo del
in - dio in - dio que

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

45

De - ba - jo
el in - dio

de ba - jo
el in - dio

san - gre hay
tie - rraal fin

cam - po ver - de - mu - cha san - gre hay = en el sue - lo
ca - e sa - be cuan - ta tie - rraal fin le to - ca

dum dum dum dum De - ba - jo mu - cha san - gre hay en en sue - lo
cuan - ta tie - rraal fin le to - ca

49

san - gre hay tie - rraal fin yo no Pues re sa - bréa - don - de co - no - ceel - sa - voy pe - ro sé de don - de in - dios en la deo - tros

yo no Pues re sa - bréa - don - de - voy pe - ro sé de don - de in - dios en la deo - tros

dum

dum

53

1 2 To Coda D.S. al Coda Coda

ven - go ro - ca yo no pues re ven - go ro - ca Pre gun -

ven - go ro - ca yo no pues re ven - go ro - ca Pre gun -

ven - go ro - ca yo no pues re ven - go ro - ca Pre gun -

ven - go ro - ca yo no pues re ven - go ro - ca Pre gun -

dum - de don - de de o - tros ven - go - El dum dum dum dum

dum dum dum dum

57

- tan de don - de soy y no sé qué - tan de don - de soy y no sé qué

- tan de don - de soy y no sé qué - tan de don - de soy y no sé qué

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

61 *rall.... diminuendo*

res - pon - der

res - pon - der

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

al $\frac{3}{8}$

go *p* tun duntum tun dun tun duntum tun dun tun dun tun tun dun tun tum

go *p* tundun tumdumtum tumdum tumdumtum tumdum tumdumtumtumtum tum

go *p* tundum tumdum tumdum tumdum tumdum tumdum tumdumtumtum

tundumtum *p* tundum tumdum tumdum tumdum tumdum tumdum tumdumtumtum

mf Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi-chu-ri *mp* Tai-ta-yu-ca-pag

mf Al pa ta Tar puy chic Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag

mf Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag

mf tun dum-tun dum - tun al pa ta - Tu cuy-chu ri cum tun dum *mp* Tai ta yu-ca - pag tun dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dun tum tun dun tun dun tum tun dun

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dun tum dum tum tum dum tum dum tum dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tum dum tum dum tum dum

tai-ta-tu-cui-pag tun dum *p* pag tun dum tun dum tun dum tun dum

mf
 tun dun tun tun dun tun tum
 Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi
mf
 tun dum tum dum tum dum tum
 Al pa ta Tar puy chic Tu cuy-chu ri
mf
 tum dum tum dum tum dum tum dum
 Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri
mf
 tun dum tun dum tun dum tun dum
 tun dum-tun dum - tun al pa ta - Tu cuy-chu ri

mp
 chu-ri
 Tai-ta yu-ca-pag
 tai-ta-tu-cui-pag
mp
 chu-ri
 Tai ta yu-ca-pag
 tai-ta-tu-cui-pag
mp
 chu-ri
 Tai ta yu-ca-pag
 tai-ta-tu-cui-pag
 cum tun dum
 Tai ta yu-ca-pag tun dum
 tai-ta-tu-cui-pag tun dum
 pac tun dum

p
 tunduntum tundun
 tunduntum tundun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
p
 tundum
 tundum tundum
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun
 tunduntuntunduntun

f > *mf* > *f* >

tun dum tun dum tun dum tun dum *mf* > *tun dum tun dum* *f* >

Ha - tum *Ru - pay*

f > *f* >

Ha tum *Ru pay*

f > *mf* > *f* >

tun dum tun dum tun dum tun dum *mf* > *tun dum tun dum* *f* >

Ha tum *Ru pay*

f > *f* >

Ha tum *Ru pay*