

**MUSICALIZACIÓN Y ARREGLO PARA CORO DE CÁMARA A CUATRO
VOCES, DE TRES POEMAS CON TEMÁTICA ECOLÓGICA DE AUTORES
LATINOAMERICANOS, UTILIZANDO COMO MEDIO DE COMPOSICIÓN
ARMONÍAS CONTEMPORÁNEAS Y DEL SIGLO XX**

WILBER ARMANDO ANAYA MARTÍNEZ

Cód. 2052209

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2015

**MUSICALIZACIÓN Y ARREGLO PARA CORO DE CÁMARA A CUATRO
VOCES, DE TRES POEMAS CON TEMÁTICA ECOLÓGICA DE AUTORES
LATINOAMERICANOS, UTILIZANDO COMO MEDIO DE COMPOSICIÓN
ARMONÍAS CONTEMPORÁNEAS Y DEL SIGLO XX**

WILBER ARMANDO ANAYA MARTÍNEZ

Cód. 2052209

**Trabajo realizado para optar por el título de
LICENCIADO EN MÚSICA**

Directora:

DAYRA YURLEY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Maestra en Música

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2015

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por acompañarme en todos los momentos de mi vida, a mis amigos por su incondicional apoyo y compañía, a la coral universitaria UIS por llevarme a crecer como músico y como persona, además de permitirme conocer una parte del mundo, algo que me otorgó saberes e invaluable experiencias, también expreso un especial agradecimiento a la coral Gustavo Gómez Ardila por su apoyo y el aporte que recibí como director.

A mis docentes solo puedo darles las gracias por su infinita dedicación, especialmente al maestro Jairo Calderón, por regalarme tantas enseñanzas, y a mi directora de proyecto Dayra Yurley González Rodríguez por su especial guía y paciencia.

A todos aquellos que no menciono pero que sin ellos este trabajo no sería posible, muchas gracias.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. FUNDAMENTACIÓN	14
1. 1 JUSTIFICACIÓN.....	14
1.2 OBJETIVOS.....	15
1.2.1 Objetivo General	15
1.2.2 Objetivos Específicos.....	15
1.3 ASPECTOS METODOLÓGICOS	15
1.3.1 Fase 1	16
1.3.2 Fase 2	17
1.3.3 Fase 3.....	17
2. MARCO CONCEPTUAL	19
2.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	19
2.2 MARCO REFERENCIAL.....	20
2.3 MARCO TEÓRICO	21
2.4 LA MÚSICA CORAL	24
2.4.1 El coro mixto	25
2.4.2 Clasificación de las voces	26
2.4.3 Rango de las voces	27
2.4.4 Recursos compositivos para la escritura coral.....	27
2.5 TÉCNICAS DEL SIGLO XX UTILIZADAS PARA LA MUSICALIZACIÓN DE LOS TEXTOS	28
2.5.1 Serialismo	28
2.5.2 Modos de Transposición Limitada	29
2.5.3 Modelos Escalares Étnicos	30

2.5.4 Recursos Adicionales	31
2.6 ENFOQUE ECOLÓGICO.....	32
2.7 BIOGRAFÍA DE AUTORES	33
2.7.1 Raúl Gómez Jattin	33
2.7.2 Oliverio Girondo	34
2.7.3 Jorge Gaitán Durán.....	35
3. MUSICALIZACIÓN DE LOS POEMAS	37
3.1 ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	37
3.1.1 Análisis He vivido a la orilla de un río	37
3.1.2 Análisis HAZAÑA	39
3.1.3 Análisis CANÍCULA	43
4. CONCLUSIONES	47
5. RECOMENDACIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	50
ANEXOS.....	52

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Aspectos Metodológicos	16
Tabla 2. Clasificación de las Voces	27
Tabla 3. Tabla de Análisis He vivido a la orilla de un río.....	37
Tabla 4. Análisis Hazaña	40
Tabla 5. Análisis Canícula.....	44

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1. Fragmento de Nacht, A. Schoenberg	22
Ilustración 2. Compases Finales de Nacht	22
Ilustración 3. Inicio de Éjszaka, G. Lígeti	23
Ilustración 4. Fragmento de Éjszaka.....	24
Ilustración 5. Rango de las Voces	27
Ilustración 6. Movimiento de las Voces	27
Ilustración 7. Modos de Transposición Limitada.....	30
Ilustración 8. Rango He vivido a la orilla de un río.....	37
Ilustración 9. IV Modo de Transposición Limitada	38
Ilustración 10. Rango Hazaña.....	40
Ilustración 11. Matriz Dodecafónica Para Hazaña	41
Ilustración 12. Con Ira - P0 Repartido en las voces.....	41
Ilustración 13. Versiones de P0 Utilizadas.....	42
Ilustración 14. Rango Canícula.....	43
Ilustración 15. Escala Flamenca b2	44
Ilustración 16. Escala Pelog.....	44
Ilustración 17. Compás 2 Canícula - Escala Pelog	45
Ilustración 18. Compases 18 a 20 Canícula - Escala Flamenca b2.....	45

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A: He vivido a la orilla de un río	52
Anexo B: Hazaña	59
Anexo C: Canícula	63

RESUMEN

MUSICALIZACIÓN Y ARREGLO PARA CORO DE CÁMARA A CUATRO VOCES, DE TRES POEMAS CON TEMÁTICA ECOLÓGICA DE AUTORES LATINOAMERICANOS, UTILIZANDO COMO MEDIO DE COMPOSICIÓN ARMONÍAS CONTEMPORÁNEAS Y DEL SIGLO XX*

Autor:

Wilber Armando Anaya Martínez**

Palabras Clave: Música, Composición, Coro, Vocal, Siglo XX, Ecología.

Descripción

Este proyecto de grado propone musicalizar tres poemas con enfoque ecológico, utilizando técnicas de composición contemporáneas y del siglo XX. Los poemas escogidos provienen de la obra de tres reconocidos escritores latinoamericanos y se titulan: "He vivido a la orilla de un río..." (de Raúl Gómez Jattin), "Hazaña" (de Oliverio Gironde) y "Canícula" (de Jorge Gaitán).

Es importante considerar que la musicalización de textos poéticos ha sido explorada por diferentes compositores como Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, entre otros, generalmente para coro y en algunas ocasiones para cantantes solistas con acompañamiento instrumental; en el caso particular de este trabajo, los poemas fueron seleccionados por su temática, la ecología, y la posibilidad de generar conciencia frente al cuidado del medio ambiente a través de la música. La perspectiva ecológica surge por la actual preocupación que ha suscitado la progresiva contaminación, generada por el ser humano y de la cual es víctima todo el planeta.

Las técnicas de composición utilizadas son el serialismo, el dodecafonismo, los modos de transposición limitada y los modelos de escalas étnicas, dichas técnicas corresponden a diferentes momentos del siglo XX y son mezcladas con elementos compositivos de periodos anteriores. Debido a los diferentes cambios musicales que tuvieron lugar durante el siglo XX, este proyecto incluye análisis de forma, armonía y melodía de cada una de las obras a interpretar, con el fin de otorgar al lector una herramienta para lograr un mejor entendimiento de las mismas.

* Proyecto de grado

**Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes - Música. Directora: Maestra Dayra Yurley Rodríguez González.

ABSTRACT

MUSIC COMPOSITION AND ARRANGEMENT FOR CHAMBER CHOIR FOR FOUR VOICES, OF THREE POEMS WITH ECOLOGICAL THEMES OF LATIN AMERICAN AUTHORS, USING AS A MEANS OF COMPOSITION CONTEMPORARY HARMONIES AND 20TH CENTURY*

Author:

Wilber Armando Anaya Martínez**

Keywords: Music, Composition, Choir, Vocal, 20th Century, Ecology.

Description

This degree project aims to put music into three poems with ecological approach, using contemporary and twentieth century compositional techniques. Selected poems come from the pen of three distinguished Latin American writers and are entitled: "He vivido a la orilla de un río..." (from Raúl Gómez Jattin), "Hazaña" (from Oliverio Gironde) and "Canícula" (from Jorge Gaitán).

It is important to consider that the music of poetic texts has been explored by different composers as Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, among others, usually for choir and occasionally for solo singers with instrumental accompaniment; in the particular case of this work, the poems were selected by its theme, ecology, and the possibility of raising awareness to the care for the environment through music. The ecological perspective arises from the current concern that has given rise to progressive pollution, caused by human beings and of which the globe is a victim.

Composition techniques used are serialism and dodecaphony, modes of limited transposition scales ethnic models, these techniques correspond to different moments of the 20th century and are mixed with compositional elements of earlier periods. Due to different musical changes that took place during the 20th century, this project includes analysis of form, harmony and melody of each of the works to interpret, in order to give the reader a tool to achieve a better understanding of them.

* Graduation Project to

** Human Science Faculty. Arts - Music School. Director: Teacher Dayra Yurley Rodríguez González.

INTRODUCCIÓN

Una de las problemáticas que estremece a gran parte de la humanidad es el cuidado ecológico y la educación que debemos dar a las nuevas generaciones para que el planeta tenga un futuro mejor. Con esto, el interés de muchas personas de diferentes disciplinas ha crecido, inclinando su trabajo al cuidado de la naturaleza.

De la misma manera, en la música se han logrado incorporar algunos elementos que sirven para crear conciencia acerca del cuidado de nuestro planeta, construyendo así instrumentos con material reciclado, y llegando a tener agrupaciones orquestales que solo ejecutan la música en dichos instrumentos, como es el caso de La Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura, en Paraguay; entre muchas otras que podemos encontrar en algunos medios. Teniendo en cuenta esto, el presente trabajo de grado se refiere al tema de la ecología a través de la musicalización de tres poemas con dicha temática, pertenecientes a escritores latinoamericanos, utilizando técnicas de composición contemporáneas y armonías del siglo XX.

Este proyecto está pensado en varias etapas, donde se abordó y se buscó el material necesario para la investigación de los temas específicos expuestos en él, tales como la contaminación ambiental, la ecología, la armonía del siglo XX, y la musicalización de poemas. Del mismo modo, se hicieron análisis de obras contemporáneas de música coral que tuvieran características semejantes a las deseadas en el proyecto.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN

La finalidad de este proyecto es la creación de un material musical que enriquezca el repertorio de nuestras agrupaciones corales, buscando relacionar la música contemporánea con textos poéticos, generando así un material técnico para el abordaje de la musicalización de dichos textos y creando arreglos para coros a cuatro voces. Se prefirió que los autores (escritores, poetas) fueran latinoamericanos por el acercamiento cultural que se tiene con la región, y de esta manera, despertar el interés por la música y la literatura de nuestra región.

El trabajo sobre la musicalización de poemas fue una de las inquietudes que más incentivó la realización de este proyecto, dado que la información en la región acerca de musicalizar poemas o escritos es poca, y además no hay métodos o libros que hagan referencia al tema, por lo cual fue necesario recurrir a personas que se dedicaran a la composición y que pudieran brindar información que facilitara la tarea, y con ello tener un mejor acercamiento a la elaboración de material musical para grupos vocales.

De la mano con lo anterior se incluye como finalidad que la temática propuesta por los poemas promuevan el cuidado de nuestro entorno natural, teniendo en cuenta que la música es un arte que puede ser empleado como herramienta de divulgación masiva y así llegar a diferentes esferas sociales, pretendiendo así dejar una enseñanza.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General

Realizar la musicalización y arreglo a cuatro voces de tres poemas con temática ecológica para coro de cámara, utilizando armonías del siglo XX con estructuras y métodos de composición contemporáneos, para difundir a través de la música coral el mensaje de la importancia del cuidado ecológico en el planeta.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Presentar pautas para la musicalización de poemas que sirvan como una guía para aquellos compositores y arreglistas que quieran incursionar en la composición coral basada en textos poéticos.
- Utilizar la armonía contemporánea en arreglos vocales para mostrar diferentes herramientas de texturas sonoras aplicadas al repertorio coral.
- Implementar técnicas compositivas del siglo XX en textos poéticos, que permitan nuevos ejercicios de composición y arreglos para la música coral.
- Realizar un recital de grado con los tres arreglos corales para divulgar en la comunidad asistente el trabajo musical hecho y un mensaje de cuidado al medio ambiente.

1.3 ASPECTOS METODOLÓGICOS

A continuación se hace mención de los procesos que fueron llevados a cabo para la elaboración de este proyecto de grado, de igual manera, la distribución del tiempo destinado y empleado para su creación, desarrollo y finalización.

El trabajo se dividió en tres fases, la primera fase comprendió la elección y musicalización de los poemas, en la fase dos se implementó el montaje de las obras y la elaboración de esta monografía, finalmente en la fase tres se realizó la sustentación de este proyecto.

Tabla 1. Aspectos Metodológicos

MES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Elección de poemas												
Musicalización de textos												
Montaje de las obras												
Elaboración de la monografía												
Sustentación												

1.3.1 Fase 1

Elección de poemas

Durante los meses uno y dos de la realización de este proyecto grado se hizo la selección de los poemas, teniendo en cuenta las características necesarias como lo fueron pertenecer a autores latinoamericanos y el enfoque ecológico de los textos. Para el primer poema, se buscó que el contenido reflejara la belleza de la naturaleza y los recursos que nos brinda, en el segundo poema el énfasis textual fue hacia la destrucción del medio ambiente y cómo abusa el ser humano del mismo, para finalmente en el tercer poema mostrar el renacer de la naturaleza y el llamado a reflexionar sobre la importancia del medio ambiente y su cuidado.

Musicalización de textos

El proceso de la musicalización de los textos se llevó a cabo entre los meses tres y ocho, mediante el uso de técnicas compositivas del siglo XX, buscando así sonoridades particulares para cada uno de los textos, y teniendo en cuenta elementos como: forma, carácter, duración, ritmo, efectos (onomatopeya, gritos,

entre otros), material melódico, herramientas de textura, registros, tipos de escritura y conceptualización de las técnicas, herramientas que posteriormente se emplearon para la creación de las obras.

1.3.2 Fase 2

Montaje de las obras

Los meses nueve, diez y once fueron dedicados al montaje de las obras. Dicho montaje se trabajó con la ayuda del coro mixto Gustavo Gómez Ardila, al que se le hizo una preparación previa utilizando ejercicios de técnica vocal y eurias basados en las escalas y los ritmos que se utilizaron en la musicalización de los poemas. Con esto, y una vez familiarizado el coro con las sonoridades atonales, se comenzó con el proceso de aprendizaje de las partituras dividiendo el montaje por cuerdas (soprano, contralto, tenor, bajo), cada una hizo el estudio de su línea de forma individual; sucedido esto, y después de que cada cuerda tuvo su parte bien aprendida, se hizo el ensamble de las voces, haciendo énfasis en el acoplamiento y los puntos de importancia tales como el carácter, el tempo, las entradas y las dinámicas establecidas en las partituras.

Elaboración de la monografía

La creación de esta monografía se inició en el mes cinco de este proceso, para esto se efectuó la selección del material bibliográfico que apoya la realización del mismo. Dicho trabajo, contiene su material teórico comprendido por objetivos, metodologías de montaje, material compositivo, análisis de las obras, así como también el desarrollo de fundamentos que otorgaron solidez teórica a este proyecto.

1.3.3 Fase 3

Sustentación

En el mes 12 se llevó a cabo la sustentación de este proyecto de grado por medio de una puesta en escena de las obras por parte del coro y la explicación teórica

del proyecto, donde se mostró parte de lo aprendido durante el proceso de formación académica y musical en la universidad industrial de Santander.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Se realizó una búsqueda en los diferentes bancos de datos virtuales de bibliotecas universitarias, tales como la Universidad Industrial de Santander, la Universidad Nacional, y la Universidad Pontificia Javeriana; ante la carencia de material al cual recurrir para tener referentes de investigación que tuviesen relación con este proyecto, se decidió consultar aquellos proyectos que tuvieran referencias a la música coral, de los cuales se seleccionaron dos trabajos, que por su contenido aportaron una guía significativa en materia del proceso coral. Estos proyectos fueron:

Implementación e interpretación de repertorio coral, aplicado al desarrollo de un coro femenino, por Silvia Bibiana Ortega Ruiz para optar el título de Licenciada en Música. 2006, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander.

Este proyecto explica la estructura y la pedagogía vocal empleada durante los ensayos, y cómo a través de la utilización de cánones y ejercicios propuestos por la autora se preparó al coro para el canto a dos y tres voces. El trabajo ofreció a los interesados en la formación de coros, repertorio de música popular, universal y canciones con ritmos colombianos.

La importancia de este proyecto de grado, se reflejó en la labor que se llevó a cabo para el montaje de las tres obras, ante un coro compuesto en su mayoría por personas que no tenían mayores conocimientos musicales.

Adaptación de canciones latinoamericanas para coro juvenil con acompañamiento instrumental, por Lina Kattiana Bautista Cáceres, para optar al título de Licenciada en Música. 2014, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander.

La autora propone una serie de adaptaciones de obras pertenecientes al folklore latinoamericano para coro de voces mixtas, y a su vez busca el desarrollo de espacios didácticos para el fomento de músicas latinoamericanas en ámbitos escolares.

El manejo de las adaptaciones realizado por la autora, a nivel coral, fue de importancia para el desarrollo de este proyecto, sopesando la diferencia de estilos musicales y técnicas compositivas empleadas, el uso del coro y el proceso de montaje de las obras elegidas por la autora, funciona como referente a la hora de abarcar materiales musicales ajenos a los integrantes del coro.

2.2 MARCO REFERENCIAL

Durante los siglos XIV y XV, la música italiana gozaba de una gran diversidad de géneros musicales, entre esos estaban la frottola, la canzonetta y la villanella, todas estas conformadas a cuatro voces. En dichas composiciones, generalmente la voz superior interpretaba la línea melódica y las voces restantes acompañaban su interpretación, con esto, y valiéndose de la técnica polifónica de estas canciones populares, surgió el madrigal, el cual solía tener una estructura de dos o tres estrofas y un estribillo, armonizados a dos y tres voces, y que posteriormente evolucionaría hacia el madrigal canónico, desarrollado por compositores como Jacopo da Bologna, Giovanni Da Cascia y Francesco Landini. Se puede describir el madrigal como una composición musical polifónica sobre textos poéticos muy refinados, y que es creada para ser interpretada a nivel vocal.

La importancia del madrigal y su evolución permitió la aparición de la ópera, llegando así a una de las formas más grandes de musicalización de textos en la época, teniendo ejemplares como: *Orfeo* de Claudio Monteverdi con texto de Alessandro Striggio, *Dido y Aeneas* de Henry Purcell con texto del poeta inglés Nahum Tate, *La Bohème* de Giacomo Puccini y texto en italiano de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, y *El Anillo de los Nibelungos* con música y texto de Richard Wagner, entre otros.¹ En el siglo XX, compositores reconocidos como Arnold Schoenberg, György Ligeti, Olivier Messiaen, entre otros, implementaron dentro de sus trabajos la musicalización de poemas y textos, aplicando nuevas técnicas compositivas y dándole otros sentidos sonoros y una nueva evolución a este género.²

2.3 MARCO TEÓRICO

Para este proyecto se tienen dos referentes de musicalización de textos con utilización de técnicas compositivas del siglo XX, estos referentes son: “Pierrot Lunaire” con texto del poeta belga Albert Giraud y música de Arnold Schenberg, y “Éjszaka” (Night) con texto del poeta húngaro Sándor Weöres y música de György Ligeti.

En Pierrot Lunaire, perteneciente a la colección de veintiún poemas musicalizados por Schoenberg, encontramos Nacht, el octavo movimiento; en este fragmento, el autor hace uso de la técnica dodecafónica de manera descendente en la voz recitada, al igual que en los instrumentos acompañantes, también hace uso del diatonismo, con diferencias de alturas, aumentación y duplicación de motivos rítmicos y melódicos.

¹ El Madrigal. (2007). Disponible en línea. Recuperado el 1 de Julio de 2015 de [http://www. Hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/renacimiento/madrigal/](http://www.Hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/renacimiento/madrigal/)

² Ibíd.

Como segundo referente se tomó la obra *Éjszaka* (Night), en ella, Ligeti hace uso de parafonía y heterofonía en el movimiento de las voces, con tratamientos armónicos de terceras mayores y menores; a medida que la obra avanza hacia el punto climático, se crea un pequeño closter en el coro, y adicionalmente se entrecruzan los ritmos de cada voz, generando una polifonía entre las voces.

Entre los compases unos, dos, catorce y quince, se puede observar la aparición de las voces haciendo referencia al canon, el motivo lo plantea el tenor en el compás doce, luego el bajo lo replica en el compás trece, dando paso a la aparición del motivo en el compás catorce a cargo de la soprano y luego en el compás quince lo realiza el contralto.

Ilustración 3. Inicio de *Éjszaka*, G. Ligeti

I Éjszaka · Night · Nacht
 Weöres Sándor nyomán
*after a poem by Sándor Weöres*¹⁾
 nach einem Gedicht von Sándor Weöres²⁾

György Ligeti
(Budapest 1955)

Andante con moto (♩ = 108)

Sopran

Alt

Tenor

Bass

³⁾ Ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg, tö - vis,
 Thor - ny huge jun - gles, mi - ste-ry thor - ny huge, fo - rests,
 Wäl - der voll Sta - cheln, dor - ni - ge Wild-nis, Wäl - der und

³⁾ Ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg tö - vis,
 Thor - ny-huge jun - gles, mi - ste-ry fo - rests,
 Wäl - der voll Sta - cheln, dor - ni - ge Wild-nis,

Fuente: score de la partitura de G. Ligeti

Ilustración 4. Fragmento de Éjszaka

12 *pp*

Ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg tö - vis,
 Thor - ny huge jun-gles, mi - ste-ry fo - rests,
 Wäl - der voll Sta-cheln, dor - ni-ge Wild-nis,

pp
 Ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg
 Thor - ny huge jun-gles, mi - ste-ry
 Wäl - der voll Sta-chel, dor - ni-ge

ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg, ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg
 mi - ste-ry fo - rests, thor - ny huge, thor - ny huge jun-gles, mi - ste-ry
 Wäl - der voll Sta-cheln, Wäl - der und Wäl - der voll Sta - cheln, dor - ni-ge

ren - ge-teg, ren - ge-teg tö - vis, ren - ge-teg ren - ge-teg tö - vis,
 wil - der-ness, mi - ste-ry fo - rests, thor - ny huge, thor - ny huge jun-gles,
 Wäl - der und Wäl - der voll Sta-cheln, Wäl - der und Wäl - der voll Sta-cheln,

Fuente: score de la partitura de G. Ligetty

2.4 LA MÚSICA CORAL

La música coral nació como una expresión colectiva que se desarrollaba en el momento en que un grupo de personas decidían unirse para hacer interpretaciones de cantos al unísono, dichas agrupaciones no poseían un nombre que los identificara, ya que la palabra coro aparece después y proviene del latín *chorus*, y del griego *xopóc* (*xhoros*) haciendo referencia “a un conjunto de personas que bailaban y cantaban en un lugar cercado”.³ La música coral toma forma y auge en la antigua Grecia, estos conjuntos de personas generalmente cantaban música de estructura monódica que normalmente se interpretaban en el teatro, dichos grupos estaban conformados por hombres, mujeres y niños aunque siempre no fue así, ya que en muchas civilizaciones solo se le permitía cantar a los hombres.

³ <http://etimologias.dechile.net/?coro>

En la edad media se empiezan a crear en las iglesias agrupaciones vocales para acompañar las liturgias, estas estuvieron integradas de acuerdo a la procedencia del monasterio (coros femeninos o coros masculinos). A nivel histórico, a finales de la edad media la iglesia católica hizo grandes aportes tales como el canto litúrgico y el desarrollo de la polifonía, permitiendo a las agrupaciones interpretar varias líneas melódicas al tiempo y cantar a dos, tres y hasta cuatro voces; luego, en los siglos XIV y XV surge un periodo conocido como el Ars nova (arte nuevo), en el que los niños pasaron a ser parte importante constituyendo las voces blancas o agudas de las agrupaciones de conformación solo masculina; en el siglo XVI estas agrupaciones tendieron a ampliar la cantidad de sus integrantes y se dividieron las voces según su tesitura, llamándolas Cantus, Altus, Tenor y Bassus, estos nombres se mantuvieron hasta los periodos Barroco y Clásico, donde posteriormente se les conoció de forma diferente (Soprano, Contralto, Tenor y Bajo). En estos periodos, las agrupaciones corales cada vez más fueron aumentando su número de coristas llegando al día de hoy a una revolución en el mundo coral con la megalomanía, originando agrupaciones hasta de más de ochocientos cantantes.

2.4.1 El coro mixto

En el mundo de las agrupaciones corales hay varias clasificaciones, dentro de estas se escogió el formato de coro mixto, el cual se encuentra conformado por voces de diferente naturaleza, es decir, voces femeninas (voces blancas) y voces masculinas (voces oscuras o graves), estas voces interpretan una obra musical al mismo tiempo. El coro mixto está conformado dos formas:

- 1) Coro de voces mixtas a cuatro voces: conformado por sopranos, contraltos, tenores y bajos. Esta formación es la más utilizada habitualmente.
- 2) Coro de voces mixtas a seis voces: conformado por sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos.

2.4.2 Clasificación de las voces

La voz humana está denominada como un instrumento de viento que genera el sonido por medio del aire que pasa a través de las cuerdas vocales, y consta de una división que las clasifica por su timbre, tesitura y extensión. Teniendo en cuenta dichos aspectos, encontramos las voces blancas que es la forma como se denomina a las voces de las mujeres y los niños, y las voces oscuras o graves con las que se denomina a la voz de los hombres; dentro de estas dos clasificaciones existen divisiones de acuerdo con el registro de la voz:

- 1) Voces blancas: soprano, mezzosoprano, y contralto.⁴
 - La soprano es la voz más aguda de las voces blancas teniendo una extensión vocal desde el Do₄ hasta el La₆.
 - La mezzosoprano es la voz intermedia de las voces blancas teniendo una extensión vocal desde el La₃ hasta el Fa₅.
 - La contralto es la voz más grave de las voces blancas teniendo una extensión vocal desde el Fa₃ hasta el Re₅.

- 2) Voces oscuras o graves: tenor, barítono y bajo (se escriben una octava debajo de las voces blancas).
 - El tenor es la voz más aguda de las voces oscuras teniendo una extensión vocal desde el Si₂ hasta el Sol₄.
 - El barítono es la voz intermedia de las voces oscuras teniendo una extensión vocal desde el Sol₂ hasta el Mi₄.
 - El bajo es la voz más grave de las voces oscuras teniendo una extensión vocal desde el Mi₂ hasta el Do₄.

La clasificación de las voces según los aspectos anteriormente mencionados, es la siguiente:

⁴ <http://www.monografias.com/trabajos55/clasificacion-voces/clasificacion-voces2.shtml>

Tabla 2. Clasificación de las Voces

Voz Femenina	Tesitura	Voz Masculina
Soprano	Aguda	Tenor
Mezzosoprano	Media	Barítono
Contralto o Alto	Grave	Bajo

2.4.3 Rango de las voces

El rango utilizado dentro de los coros mixtos es el siguiente:

Ilustración 5. Rango de las Voces



Fuente: <http://www.monografias.com/trabajos55/clasificacion-voces/clasificacion-voces2.shtml>

2.4.4 Recursos compositivos para la escritura coral

Para el tratamiento de las voces se tienen cuatro posibilidades de movimiento:

- Movimiento contrario: las voces se mueven en direcciones opuestas.
- Movimiento directo: las voces se mueven en la misma dirección.
- Movimiento oblicuo: una voz se queda quieta mientras la otra se mueve en cualquier dirección.
- Movimiento Paralelo: las voces se mueven en la misma dirección y mantienen la misma distancia.

Ilustración 6. Movimiento de las Voces



2.5 TÉCNICAS DEL SIGLO XX UTILIZADAS PARA LA MUSICALIZACIÓN DE LOS TEXTOS

2.5.1 Serialismo

Técnica de composición que tiene como base el Dodecafonismo de Arnold Schönberg que sugiere una composición basada en la escala cromática ascendente y descendente, el serialismo a diferencia del dodecafonismo propone la creación de una serie o consecución de notas dentro de una misma octava, sin respetar el orden ascendente o descendente de la escala cromática, dicha serie no discrimina la altura de las notas, el ritmo, los acentos o las dinámicas.

Como regla general del serialismo la primera nota de la serie no puede sonar nuevamente hasta que la última nota de la misma haya sonado, es decir, si la serie inicia con la nota F (fa) y termina con la nota Db (re bemol), la nota F no podrá volver a sonar hasta que el Db no sea tocado, a la serie creada por el compositor se le llama P0 (Serie Principal), y las opciones que tiene esta serie son: R (Retrogrado) siendo esta la forma retrograda de P0, I (Invertido), esta versión hace referencia a la inversión interválica de P0, Ri (Retrogrado-invertido), es decir, la versión retrograda de I, cada una con doce posibilidades de sucesión de sonidos. El serialismo es diferente del serialismo integral, ya que en el serialismo integral se realizan series no solo del orden de aparición de las notas sino también de los acentos, las duraciones rítmicas y las alturas de las notas⁵.

Anton Webern propuso que todo el desarrollo de una obra proviniera de las transformaciones posibles de una serie de sonidos original, es así como surge el Serialismo Integral. Sus representantes fueron Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, entre otros, quienes crearon y delimitaron el sustento teórico para esta nueva forma de componer de origen matemático; Pierre Boulez, sumó las características rítmicas, dinámicas y de ataque a las posibles

⁵ Brindle, R. S. (1986). Music Composition. Oxford University Press.

herramientas que podían ser serializadas, y con esto se formó la estructura fundamental del serialismo.⁶

2.5.2 Modos de Transposición Limitada

Técnica creada por Olivier Messiaen, que está basada en el actual sistema cromático, un sistema temperado de doce sonidos. Estos modos están formados por varios grupos simétricos de notas, en los cuales, la última nota de cada grupo siempre es común con la primera del siguiente grupo, al final de cierto número de transposiciones cromáticas que varía con cada modo, dejan de ser transportables, por ende, después del número máximo de trasposiciones de cada modo se empezará a repetir a sí mismo. En total son siete modos de transposición limitada, los tres primeros modos con cuatro trasposiciones posibles para cada uno y los cuatro modos siguientes se pueden transponer seis veces cada uno⁷.

⁶ Rúaiz, A. F. (2012). Serialismo. Disponible en línea. Recuperado el 10 de Febrero de 2014 de <http://www.slideboom.com/presentations/464196/SERIALISMO-INTEGRAL>

⁷ Messiaen, O. (n.d.). The Technique of my Musical language. Paris: Editions Musicales.

Ilustración 7. Modos de Transposición Limitada

Ilustración 7 muestra siete modos de transposición limitada, cada uno en una línea de música con una clave de sol y una escala de octavas. Los modos son:

- Modo I: C, D, E, F#, G, A, B, C
- Modo II: C, Bb, Ab, G#, F#, E, D, C
- Modo III: C, Bb, Ab, G#, F#, E, D, C
- Modo IV: C, Bb, Ab, G, F#, E, D, C
- Modo V: C, Bb, Ab, G, F#, E, D, C
- Modo VI: C, D, E, F, G, A, B, C
- Modo VII: C, Bb, Ab, G, F#, E, D, C

Fuente: Autor.

2.5.3 Modelos Escalares Étnicos

Las escalas étnicas corresponden a sonoridades que caracterizan la música de diferentes culturas y son tomadas por diferentes compositores como herramientas en su quehacer musical; por ejemplo, las escalas de la isla de Bali en Indonesia fueron usadas por el compositor húngaro Béla Bartók, la música del Gamelán de

la Isla de Jade influenció el lenguaje compositivo de Claude Debussy, así mismo, el raga hindú contribuyó al trabajo compositivo de Olivier Messiaen.

2.5.4 Recursos Adicionales

Onomatopeyas: una onomatopeya es la representación lingüística que se origina a partir de la imitación de un sonido. En términos sencillos, la onomatopeya es toda aquella imitación de un sonido, ya sea natural o artificial, que el ser humano pueda producir a través de su voz. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), se define como la *“imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo”*.⁸

Parafonía: Esta textura es una manera de llamar al movimiento paralelo de las voces en un tema musical, es empleada en bloques orquestales para generar masa sonora y espacialización del sonido; en términos generales, es una *textura que se caracteriza por la conducción paralela de las voces*⁹.

Imitación: la escritura imitativa era utilizada en la mayoría de las composiciones polifónicas del Renacimiento y el Barroco, la cual consistía en la imitación de un determinado tema o motivo musical, que se repite de forma sucesiva en diversas voces de una obra polifónica, dicha imitación enriquecía el canto monódico de la época dándole diversidad a las voces, existen cuatro formas de imitación:

- Imitación por espejo: El ritmo se mantiene y todos los intervalos se invierten en espejo diatónico, cromático o armónico.
- Imitación por aumentación: las duraciones rítmicas se duplican, es decir, si es una negra, por aumentación se hace una blanca.
- Imitación por disminución: las duraciones rítmicas se disminuyen, es decir, si es una blanca ahora se hace una negra.

⁸ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [En línea] Recuperado el 16 de marzo de 2014 .Madrid, España.

⁹ Graetzer, G. (1980). La Música Contemporánea. Ricordi.

- Imitación retrógrada: las alturas se imitan en orden inverso a las que están establecidas y de igual forma el ritmo.

Polifonía: la polifonía es una textura característica de la música de finales de la Edad Media y del Renacimiento, en la que suenan simultáneamente varias voces melódicas, que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, de importancia similar y ritmos diversos.

Heterofonía: elaboración que requiere como mínimo dos voces, y en la cual se superpone a una melodía básica a otra que es una variante de la misma¹⁰.

2.6 ENFOQUE ECOLÓGICO

El enfoque de este trabajo tiene como referente la ecología, palabra que viene de los vocablos griegos, “oikos” y “logos” que significan casa y ciencia respectivamente. Ernst Haeckel es considerado el padre de la ecología y fue el responsable de acuñar dicho término, y a su vez la definió como “*el estudio del ambiente natural y de las relaciones entre organismos y sus alrededores*”¹¹; es en los años sesenta donde surgieron las primeras personas que crearon conciencia sobre el cuidado ecológico, y paralelo a esto empiezan a surgir en escena varios discursos artísticos que tienen como objetivo el cuidado de la naturaleza.

En este sentido, el ambiente físico, semántico y cultural también ha influido directamente en la manera de comprender qué somos y qué relación tenemos con el lugar que habitamos. Basados en esta noción, los artistas llevaron a la creación el arte ecológico y re-direccionaron sus motivaciones hacia una nueva reacción contemporánea en contra de la amenaza y la destrucción del medio ambiente,

¹⁰ Op. Cit. Pag. 28

¹¹ Reyes, L. M. (2007). Historia de la Ecología. Guatemala. Disponible en línea, Recuperado el 20 de Febrero de 2015 de <http://www.uv.mx/personal/tcarmona/files/2010/08/Milian-2007.pdf>

incorporando en sus trabajos, materiales reciclables para crear sus obras, fomentando la idea del reciclaje.

Según Reyes, *“La contaminación del planeta es algo que atañe a todos y cada uno de los seres humanos, está en nuestras manos, enmendar los errores que se han venido cometiendo en busca del progreso de la civilización.”*¹²

2.7 BIOGRAFÍA DE AUTORES

2.7.1 Raúl Gómez Jattin

Nació en Cartagena de Indias el 31 de mayo de 1945, hijo de Joaquín Pablo Gómez Reynero y Lola Jattin, pasó su infancia en Cereté y vivió en ciudades como Cereté, Montería y Cartagena, a los 19 años regresó a Cereté en donde fue profesor de bachillerato de las materias de Geografía e Historia. A los 21 años se trasladó a Bogotá donde comenzó a estudiar derecho en la Universidad Externado de Colombia. Allí, aparte de sus estudios de derecho, se dedicó al teatro, participando como actor en varios montajes y haciendo adaptaciones de obras literarias que se dieron a conocer principalmente en la revista literaria Puesto de Combate. Posteriormente regresó a Cereté luego de vivir por ocho años en la ciudad de Bogotá y sin haber terminado sus estudios de derecho, ya en Cereté vivió deambulando en las calles, pasó varias temporadas en clínicas psiquiátricas y se dedicó a escribir poesía.¹³

En 1989 vuelve a Cartagena donde vive con algunos amigos, aunque al final de sus días permaneció en las calles y parque, es en esta ciudad donde pasa otras temporadas en clínicas psiquiátricas y es detenido en varias oportunidades.

¹² Reyes, L. M. (2007). Historia de la Ecología. Guatemala. Disponible en línea, Recuperado el 20 de Febrero de 2015 de <http://www.uv.mx/personal/tcarmona/files/2010/08/Milian-2007.pdf>

¹³ Biografía de Gómez J. Raúl, disponible en internet, Recuperado el 8 de octubre de 2014 de <https://raulgomezjattin.wordpress.com/de-raul/>

Durante uno de sus ingresos en el Hospital San Pablo de Cartagena escribió un libro de poemas y muere el 22 de mayo de 1997 en Cartagena.¹⁴

2.7.2 Oliverio Girondo

(Buenos Aires, 1881 - 1967). Hijo de Juan Girondo y Josefa Uriburu, es el menor de cinco hermanos de una familia adinerada, poeta argentino que revolucionó la estética de su país a través de una obra que incorporó las principales corrientes vanguardistas. Fue la figura central de la renovación literaria de los años veinte y treinta, y uno de los jóvenes miembros de la vanguardia poética argentina junto a Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón; aunque se graduó como abogado, sus inquietudes artísticas y literarias lo desviaron de esa profesión.¹⁵

En 1924, junto a Evar Méndez y otros escritores y artistas funda el periódico *Martín Fierro*, con el objeto de crear un ambiente propicio para el desarrollo de las nuevas corrientes artísticas en el Río de la Plata, más adelante en 1926 realizó una gira intercontinental llevando la representación de las revistas *Martín Fierro*, *Proa*, *Valoraciones*, *Noticias Literarias e Inicial*, para establecer relación entre los movimientos innovadores de habla hispánica, finalmente en 1927, tras la polémica con *La Gaceta Literaria* sobre el meridiano intelectual de Hispanoamérica disuelven este periódico, el 15 de noviembre de 1927 es publicado su último número.¹⁶

En sus libros *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros* (1933) demostró su maestría en el manejo de la metáfora y la confianza absoluta, además, poseyó una destreza singular en el manejo de la ironía con su actitud de irreverencia moral y estética, su sentido del humor y su

¹⁴ Biografía de Gómez J. Raúl, disponible en internet, Recuperado el 8 de octubre de 2014 de <https://raulgomezjattin.wordpress.com/de-raul/>

¹⁵ Biografía de Oliverio Girondo, disponible en internet, Recuperado el 8 de octubre de 2014 de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/girondo.htm>

¹⁶ *Ibidem*

óptica desquiciadora del lugar común. En 1961 fue atropellado por un automóvil que lo dejó inválido.¹⁷

2.7.3 Jorge Gaitán Durán

(Pamplona Norte de Santander, 1925 - Antillas Francesas, 1962). Hijo del ingeniero Emilio Gaitán Martín y de la ilustre santandereana Delina Durán Durán, Poeta, crítico literario, ensayista y pensador alma del movimiento intelectual de Mito. En la secundaria se manifestaron sus inquietudes por la literatura y el teatro. En 1941 viajó a Bogotá para realizar sus estudios universitarios. Allí se inscribió en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional, pero al año siguiente, pasó a la Pontificia Universidad Javeriana para estudiar Derecho, carrera que terminó en 1947, cuando ya había publicado sus dos primeros libros de poemas *Insistencia en la tristeza* (1946) y *Presencia del hombre* (1947). Fue un viajero incansable, visitando países como España, China, Rusia, Francia, entre otros, en sus viajes creó un diario con prosa poética en la que abarca sus dos periodos de viajes, entre 1950 a 1953 y de 1959 a 1960, años en los que visitó Inglaterra, España y brevemente Brasil. En 1952 viajó por Rusia y China donde criticó fuertemente el trato inhumano del régimen soviético y dio con según él, el modelo casi idóneo de revolución popular en China.¹⁸

En 1961 publicó *Si mañana despierto*, en las Ediciones Mito, poemario en el que incluyó un fragmento de su diario, en ese mismo año escribió el libreto de la ópera *Los hampones*, que se presentó en octubre con música de Luis Antonio Escobar y escenografía de David Manzur.

Se convirtió en socio fundador de la Editorial Antares y dictó clases en la Universidad Nacional, esas dos actividades presuponen el tipo de "empresa" que

¹⁷ Biografía de Oliverio Gironde, disponible en internet, Recuperado el 8 de octubre de 2014 de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/girondo.htm>

¹⁸ Duque T. Oscar, Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores, disponible en internet, Recuperado el 8 de octubre de 2014 de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gaitrica.htm>

quería crear: una revista de cultura. En 1956 regresó a Europa y dejó a Valencia Goelkel encargado de la revista.

Según Duque, *“La obra de Gaitán Durán es compleja, abarca diversos géneros y no siempre resulta lograda en cada título, por eso la mejor manera de abordarlo como escritor es bajo la insignia del intelectual. Fue un político intelectual, un crítico intelectual, un editor intelectual e, incluso, y sobre todo, un poeta intelectual”*.¹⁹

¹⁹ Duque T. Oscar, Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores, disponible en internet, Recuperado el 8 de octubre de 2014 de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gaitrica.htm>

3. MUSICALIZACIÓN DE LOS POEMAS

Para este proyecto, hacer audibles las letras de los poemas con este mensaje de reflexión sobre la contaminación del planeta, es una forma de impulsar tanto la obra de poetas latinoamericanos, como también el acercamiento a estéticas contemporáneas de la música en un ambiente coral. Aportar tres obras al repertorio coral con herramientas de composición contemporánea es solo un pequeño grano de arena en pro de generar consciencia ecológica tanto a los coristas como al público en general.

3.1 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

3.1.1 Análisis He vivido a la orilla de un río

- Título: He vivido a la orilla de un río
- Autor: Raúl Gómez Jattin
- Forma: Ternaria | A ||: B :|| C |
- Rango:

Ilustración 8. Rango He vivido a la orilla de un río



Estructura:

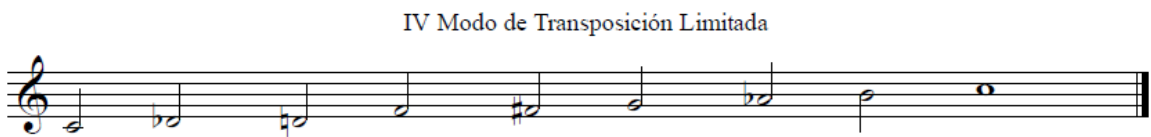
Tabla 3. Tabla de Análisis He vivido a la orilla de un río

Forma	TERNARIA		
Compases	62		
Sección	A	B	C
Compases	23	18	21
Compás	1 a 23	24 a 41	42 a 62

Técnica compositiva:

La melodía de este poema está basada en la tercera transposición del cuarto modo de transposición limitada de Oliver Messiaen, se pensó en la técnica creada por este compositor debido a la influencia que tuvo la naturaleza en su composición, más exactamente por el uso del canto de las aves como material melódico en algunas de sus obras.

Ilustración 9. IV Modo de Transposición Limitada



Melodía:

Enmarcada en un compás de 6/8. Inicia haciendo una paráfrasis con material del primer verso del poema, y más adelante, en el compás cinco, comienza el solo del tenor. En el compás diez, surgen las demás voces haciendo movimientos paralelos en sus diferentes intervenciones.

A partir del compás veinte se crea un juego de reforzamiento de las semifrases que hacen la soprano y la contralto, a cargo del tenor y el bajo. Del compás veinticuatro al compás veintinueve, el bajo hace una onomatopeya imitando el sonido del bajo eléctrico, efecto que retomarán la soprano y la contralto en el compás treinta y tres. A continuación, inicia un *tutti* con movimiento paralelo hasta el compás cuarenta que es la primera casilla de la repetición. En dicho compás, la melodía pasa a la quinta transposición del cuarto modo de transposición limitada; luego, en el compás cuarenta y dos, hay una pequeña heterofonía entre la soprano, la contralto y el bajo; y en el compás cuarenta y cuatro (en el último tiempo), el tenor apoya la melodía de la soprano. Desde el compás cuarenta y siete hasta el compás cincuenta y uno, la melodía pasa al bajo y la contralto,

mientras la soprano y el tenor hacen la onomatopeya anteriormente mencionada. En el compás cincuenta y dos, el bajo hace la melodía acompañado por la soprano y la contralto, y finalmente, en el compás cincuenta y ocho aparece un nuevo *tutti* en movimiento paralelo, dando pie al final del poema.

Texto:

He vivido a la orilla de un río
Grande pero doméstico (como mi madre)
He navegado en las nubes
Que refleja en verano y me he ahogado
Tantas veces imaginariamente en él
Y he contado sus curvas
Y he perdido la cuenta

Mi río parece un muchacho adolescente
Parece también una serpiente benigna
Parece una cinta suave en la cantina del pueblo.
El verano es de arena y casimbas
Y de vegetaciones verdes como esmeralda
Y de rumoreantes ramilletes de colores
Y de niños mojándose los pies
En sus aguas detenidas
Quiera la naturaleza mantenerte muchacho.

3.1.2 Análisis HAZAÑA

- Título: Hazaña
- Autor: Oliverio Gironde
- Forma: Libre por secciones
- Rango:

Ilustración 10. Rango Hazaña



Estructura:

Tabla 4. Análisis Hazaña

Forma	Libre por Secciones		
Sección	Con Ira – Desgarrado	Lamento	Impotente

Técnica Compositiva:

Para la musicalización de este poema se empleó la técnica del serialismo ya que este poema busca reflejar el caos en el cual el hombre tiene al ecosistema, dicho caos es similar a el caos sonoro que suelen presentar algunas de las obras escritas por compositores como Pierre Boulez, basadas en la técnica del serialismo.

Para crear una matriz dodecafónica se deben tener en cuenta sus cuatro posibilidades, es decir, la serie original (P0), su inversión (I), su retrogradación (R) y su inversión retrogradada (RI). Al tener planteada la serie original P0, se deben hallar sus otras cuatro versiones. Para la serie invertida (I) se toma la serie interválica de P0 y se invierte ubicando las notas verticalmente, es decir, si hay una segunda menor ascendente en P0, se hará una segunda menor descendente en I; la forma R son las notas de P0 tomadas de derecha a izquierda y finalmente la versión RI serán las notas de I tomadas de abajo hacia arriba.

Ilustración 11. Matriz Dodecafónica Para Hazaña

	I ₀	I ₁₀	I ₃	I ₉	I ₄	I ₇	I ₅	I ₈	I ₁	I ₁₁	I ₆	I ₂	
P ₀	F	D#	G#	D	A	C	A#	C#	F#	E	B	G	R ₀
P ₂	G	F	A#	E	B	D	C	D#	G#	F#	C#	A	R ₂
P ₉	D	C	F	B	F#	A	G	A#	D#	C#	G#	E	R ₉
P ₃	G#	F#	B	F	C	D#	C#	E	A	G	D	A#	R ₃
P ₈	C#	B	E	A#	F	G#	F#	A	D	C	G	D#	R ₈
P ₅	A#	G#	C#	G	D	F	D#	F#	B	A	E	C	R ₅
P ₇	C	A#	D#	A	E	G	F	G#	C#	B	F#	D	R ₇
P ₄	A	G	C	F#	C#	E	D	F	A#	G#	D#	B	R ₄
P ₁₁	E	D	G	C#	G#	B	A	C	F	D#	A#	F#	R ₁₁
P ₁	F#	E	A	D#	A#	C#	B	D	G	F	C	G#	R ₁
P ₆	B	A	D	G#	D#	F#	E	G	C	A#	F	C#	R ₆
P ₁₀	D#	C#	F#	C	G	A#	G#	B	E	D	A	F	R ₁₀
	RI ₀	RI ₁₀	RI ₃	RI ₉	RI ₄	RI ₇	RI ₅	RI ₈	RI ₁	RI ₁₁	RI ₆	RI ₂	

Melodía:

La musicalización y creación de la melodía de este poema no está enmarcada bajo ningún parámetro de compás, se utiliza la serie P0: F - D# - G# - D - A - C - A# - C# - F# - E - B - G, así como sus versiones R7 - I8 - Ri3.

Ilustración 12. Con Ira - P0 Repartido en las voces.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "To do en el ai re en el a gua en la". The score is circled in blue. Dynamics include *f* and *mf*. The melody is based on the dodecaphonic series P0: F - D# - G# - D - A - C - A# - C# - F# - E - B - G.

El planteamiento serial que se hace obedece a la secuencia de aparición P0 – R7 – I8 – Ri3, donde se repite este ciclo serial luego de la aparición de la última nota de Ri3. En la sección que se titula *Desgarrado*, la soprano y la contralto deben gritar lo más alto posible como lo indica la partitura; las alteraciones rítmicas que presenta esta musicalización son: tresillos de blancas, de negras y de corcheas.

La sección de *Lamento* se caracteriza por la apertura del unísono, donde la soprano hace I8, la contralto P0, el tenor Ri3 y el bajo R7 respectivamente, esto genera una heterofonía que da como resultado sonoro una textura polifónica.

Ilustración 13. Versiones de P0 Utilizadas

A musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) with lyrics in Spanish. The score shows a sequence of notes with lyrics: "A i re a gu a ti e rra a i re", "Los to ros trans for ma dos en su mi sas po le as", "A gu a ti e rra a i re a gu a", and "Ti e rra a i re a gu a ti e rra". The score includes dynamic markings like "p" and "P".

■ I8 - ■ P0 - ■ Ri3 - ■ R7

En la sección *Impotente* se usa la imitación en cada una de las voces, iniciando con la soprano y terminando con el bajo, los movimientos melódicos son paralelos en la mayoría de los *tuttis* que se presentan.

Texto:

Todo, todo,
En el aire,
En el agua,
En la tierra
Desarraigado y ácido,
Descompuesto,
Perdido.
El agua hecha caballo antes que nube y lluvia.
Los toros transformados en sumisas poleas.
Porque mirad
Sin musgo,
Mi corazón de yesca,
Que hicimos,
Que hemos hecho
Con nuestras pobres manos,
Con nuestros esqueletos de invierno y de verano.

3.1.3 Análisis CANÍCULA

- Título: Canícula
- Autor: Jorge Gaitán Durán
- Forma: Binaria ||: A :||: PUENTE :|| B ||
- Rango:

Ilustración 14. Rango Canícula



Estructura:

Tabla 5. Análisis Canícula

Forma	BINARIA		
Compases	28		
Sección	A	PUENTE	B
Compases	13	4	11
Compás	1 a 13	14 a 17	18 a 28

Técnica Compositiva:

Para la musicalización de este texto se tomaron dos escalas étnicas debido a que son las culturas aborígenes y las culturas orientales las que siempre han respetado la tierra y este poema trata de la esperanza que tiene el ecosistema de salir adelante, las escalas que se tomaron fueron: Escala Flamenca $b2^{20}$ (C – Db – Eb – E – F – G – Ab – Bb - C), (España) y la escala Pelog²¹ (C-Db – Eb – G – Ab - C), (Bali), utilizadas en simultaneidad.

Ilustración 15. Escala Flamenca b2

Escala Flamenca b2

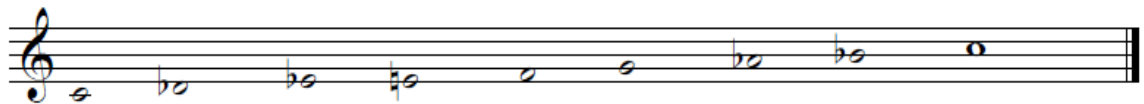
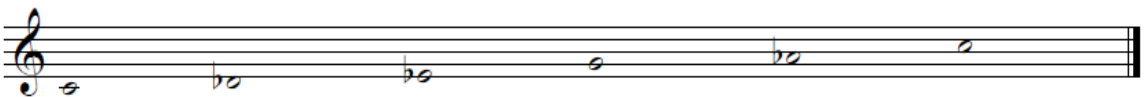


Ilustración 16. Escala Pelog

Escala Pelog



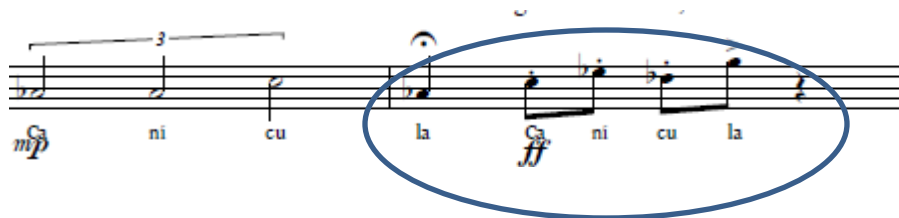
²⁰ D'Andrea, F., & Zanchi, A. (1991). Enciclopedia Comparata Delle Scale e Degliacordi. Carisch.

²¹ Ibid.,p. 19

Melodía:

La melodía de este poema está enmarcada en un compás de 4/4 y tiene movimientos contrarios, oblicuos y paralelos, así como la combinación de los mismos. Se basa en dos escalas étnicas, la escala Flamenca b2 y la escala Pelog. Inicia con la escala pelog hasta el compás catorce, donde todas las voces hacen onomatopeyas con ritmos y entonaciones diferentes, creando de esta manera tensión, para dar paso al desenlace de la misma en la sección B, en el compás dieciocho.

Ilustración 17. Compás 2 Canícula - Escala Pelog



La sección B está en un compás de 3/4 y se basa en la escala Flamenca b2, en este punto, los movimientos de las voces se efectúan de manera oblicua y paralela. En el compás veintiséis, comienza el final del poema con un movimiento oblicuo entre la soprano y el bajo, además de los movimientos contrarios entre el tenor y la soprano.

Ilustración 18. Compases 18 a 20 Canícula - Escala Flamenca b2



Texto:

El sol abrasa toda vida.
No mueve el viento un árbol.
Fuera del tiempo está el fasto del día.
La canícula absorbe
Las horas, los colores,
El silencio.
De repente óyese una gota de agua,
Y otra, Y otra más en la tarde.
Es la música.

4. CONCLUSIONES

Al realizar la musicalización y arreglo a cuatro voces de tres poemas con temática ecológica para coro de cámara, utilizando armonías del siglo XX con estructuras y métodos de composición contemporáneos, para difundir a través de la música coral el mensaje de la importancia del cuidado ecológico en el planeta, se permitió conocer y profundizar nuevas técnicas para la elaboración de arreglos musicales con sonoridades que no son usualmente trabajadas en nuestra cultura, y con esto darle reconocimiento e importancia a tres poetas latinoamericanos que incluyeron dentro de su vida y trabajo el cuidado de la naturaleza.

Se concluye, que al encontrar poca documentación sobre la musicalización de textos y poemas con armonías contemporáneas y del siglo XX en la región, fue una gran experiencia haber enfocado el trabajo de grado hacia el conocimiento de dichas técnicas.

Así mismo y con la ayuda de estas, se pudieron establecer algunas pautas que ayudarán a los amantes de la composición a experimentar con técnicas como son el serialismo, los modos de transposición limitada y algunos modelos escalares étnicos, utilizando nuevas sonoridades en sus futuras piezas musicales.

Se determinó que Implementar técnicas compositivas del siglo XX en textos poéticos, que permitan nuevos ejercicios de composición y arreglos para la música coral, genera y amplía el conocimiento a otros niveles no tan conocidos de la música, permitiendo adquirir nuevas herramientas que aportan y facilitan la creatividad y el quehacer del compositor, dándole así, la capacidad de abordar temas complejos como son las técnicas de composición contemporáneas y del siglo XX.

De la misma manera, se estableció que hay diversas dificultades en el aprendizaje de piezas que utilizan técnicas contemporáneas y del siglo XX para los cantantes o agrupaciones corales que no tienen dentro de su repertorio obras musicales, o ejercicios de técnica vocal que manejen melodías y armonías con recursos de carácter atonal, se identificó en el montaje de las piezas el conflicto que generó memorizarlas y acoplarlas, haciendo indispensable un trabajo preparativo para dicho montaje.

5. RECOMENDACIONES

Debido a que la elaboración de este proyecto tenía como uno de sus objetivos crear pautas para la musicalización de poemas para coros, se recomienda que las escuelas o instituciones musicales le den un poco más de importancia al estudio de las técnicas compositivas y así abrir un espacio a la investigación y a la creación; también, se invita a los estudiantes o personas que trabajan con la música, a que profundicen y se interesen por investigar y estudiar otras técnicas de composición utilizadas en el siglo XX, ya que en este trabajo de grado solo se hizo énfasis en tres de sus técnicas, y con esto y aún más importante, se recomienda que permanezcan enterados de las nuevas expresiones que día a día emergen de nuevos artistas, permitiéndose a sí mismos escuchar nuevas tendencias.

Dado que la música contemporánea y del siglo XX tiene parámetros muy distintos a los elaborados por la música popular de nuestra cultura, o la música que comúnmente se comercializa, nuestro cerebro y oído no está acostumbrado a nuevas sonoridades, y la falta de costumbre hace difícil la tarea de memorizar y acoplar piezas que poseen una estructura atonal, es por esta razón que se recomienda a las agrupaciones musicales que incluyan dentro de su repertorio interpretaciones de piezas que posean dichas técnicas, con el fin de adecuar sus sentidos a nuevas posibilidades musicales, también, se aconseja que dentro de su estudio técnico incluyan ejercicios que faciliten dicha memorización y acoplamiento musical.

BIBLIOGRAFÍA

Brindle, R. S. Musical Compistion. Bristol, Inglaterra: Oxford University Press. 1986

D'Andrea, F., & Zanchi, A. Encilopedia Comparata Delle Scale e Degliacordi. Milán, Italia: Carisch.1991.

Dallin, L. Techniques of Twentieth Century Composition (Vol. 3). Iowa, Estados Unidos de America: WM. C. BROWN COMPANY PUBLISHERS. 1974

Duque, O. T. (n.d.). Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores. Bogotá: Círculo de Lectores.

El Madrigal. Retrieved from *hágase la música*: Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/renacimiento/madrigal/>

Fernández, M. C. Clasificación de las voces. Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en Retrieved from <https://mcarmenfer.wordpress.com/2010/02/19/clasificacion-de-las-voces-4/>. 2010 pág. 2 19

Graetzer, G. La Música Contemporanea. Buenos Aires, Argentina: Ricordi. 1980

Hernández, C. El Reciclaje desde el campo del arte: experiencias al límite. Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en: Retrieved from http://www.ecoportal.net/Temas_Especiales/Basura-Residuos/el_reciclaje_desde_el_campo_del_arte_experiencias_al_limite. 2009

Khün, C. Tratado de la Forma Musical. Barcelona, España: Idea Books. 1992

Mayores, A. E. (n.d.). La Música Vocal. Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en: Retrieved from http://www.um.es/sabio/docs-cmsweb/aulademayores/tema_4._la_mu&_769_sica_vocal.pdf

Messiaen, O. The Technique of my Musical language. Paris, Francia: Editions Musicales. 1956.

Reyes, L. M. Historia de la Ecología. Guatemala. 2007

Rúiz, A. F. Serialismo. Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en: Retrieved from <http://www.slideboom.com/presentations/464196/SERIALISMO-INTEGRAL.2012>

Schöenberg, A. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid, España: Real Musical. 2001

Stein, H.. El arte de cantar: su dimensión cultural. Revista Musical Chilena. 2000

vidas, B. y. Biografías y Vidas. Retrieved Octubre 8, 2014, from Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/girondo.htm>. - 2004 - 2015

Wordpress. Wordpress. Consultado el marzo 12 de 2015. Disponible en: Retrieved Octubre 8, 2014, from <https://raulgomezjattin.wordpress.com/de-raul/> 1995

Zeledón, I. R. Historia de la Ópera desde sus orígenes hasta los Musicales. Filomúsica. 2008

ANEXOS

Anexo A: He vivido a la orilla de un río

Score **HE VIVIDO A LA ORILLA DE UN RÍO**

Letra: Raúl Gómez Jattin
Colombia 1945-1997

Con Fuerza ♩ = 65

The score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The music is in 6/8 time and begins with a tempo of 65 beats per minute. The lyrics are: "Rí o rí o rí o rí o rí o rí o", "Vi vi do he vi vi do he vi vi do", and "He vi vi do a la o ri lla de un rí o gran de pe ro do". Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). There are accents (>) over many notes. A first ending bracket is shown above the Soprano staff.

* En los primeros cinco compases hacer el ritmo con las palmas, igualmente el crescendo.
Tum Dum: Entener como sonido de Bajo Eléctrico.

10

S
mp més ti co co no mi ma dre__ *mf* he na ve ga do las nu bes__

A
mp més ti co co no mi ma dre__ *mp* que re fle ja en

T
 més ti co__ *mp* que re fle ja en

B
mp co no mi ma dre__

15

S
pp tan tas ve__ ces *mf* i ma gi na ria__ men te, en el

A
pp ve ra no tan tas ve__ ces *mf* i ma gi na ria__ men te, en el

T
pp ve ra no tan taas ve__ ces *mf* i ma gi na ria__ men te, en el

B
mf me he aho ga do tan tas ve__ ces__

20

S *f* y he con ta do y he per di do

A *f* sus cur vas per di do *f* la cuen ta

T *mp* con ta do per di do

B *mp* con ta do y he per di do

24

S

A

T

B *mp* Tum dum dum tu dum tu dum tu dum tu dum tum dum dum dum

* Tum Dum: Entender como sonido de Bajo de Eléctrico.

29

S *mf* Mi río pa re ce, un ma cha cho__ a do les cen__ te *mp* tu dum tu dum

A *mf* Mi río pa re ce, un ma cha cho__ a do les cen__ te *mp* tu dum tu dum

T *mf* Pa re ce tam bién

B dum tu dum tu dum

34

S tu dum tu dum be nig na Pa re ce, u na cin ta

A tu dum tu dum be nig na Pa re ce, u na cin ta

T u na u na ser pien te be nig na Pa re ce, u na cin ta

B tu dum u na ser pien te be nig na Pa re ce, u na cin ta

38

1. 2.

S
sua ve__ en la can ti__ na del pue blo__ pue blo__ *f*

A
sua ve__ en la can ti__ na del pue blo__ pue blo__

T
sua ve__ en la can ti__ na del pue blo__ pue blo__

B
sua ve__ en la can ti__ na del pue blo__ pue blo__

42

S
__ ve ra no, es de a re__ na y ca sim__ bas y __ de __ ve ge ta cio nes ver des

A
p
a gu__ a tu dum tu dum tu dum du

T
f
y __ de __ ve ge ta cio nes ver des

B
p
a gu__ a tu dum tu dum tu dum du

47

S *mf* tu dum tu dum tu dum tu dum a gu a de co lo

A *f* co mo es me ral da *mf* y de ru mo rean tes ra mi le tes

T *p* tu dum tu dum tu dum tu dum a gu a *mf* de co lo

B *f* co mo es me ral da *p* gu a

52

S *p* res *mf* a gu a de te

A *p* a gu a *mf* a gu a de te

T *mp* sus a gu a

B *f* y de ni flos mo jan do se los *mp* en sus

37

Soprano: *f* ni — das *mf* que ra la na tu ra le za — *p* man te ner — te *f* mu cha *ff* cho

Alto: *f* ni — das *mf* que ra la na tu ra le za — *p* man te ner — te *f* mu cha *ff* cho

Tenor: ni — das *mf* que ra la na tu ra le za — *p* man te ner — te *f* mu cha *ff* cho

Bass: *mf* que ra la na tu ra le za — *p* man te ner — te *f* mu cha *ff* cho

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is numbered 37 at the top left. Each voice part has a staff with a treble clef (except for the Bass part which has a bass clef). The lyrics are written below the staves. Dynamic markings are placed above the notes: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The lyrics are: "ni — das que ra la na tu ra le za — man te ner — te mu cha cho". The Soprano and Alto parts have a fermata over the final note of the phrase "cho".

Anexo B: Hazaña

Score

HAZAÑA

Con Ira ♩ - 90

Letra: Oliverio Girondo

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Con Ira' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The lyrics are in Spanish. The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line, which includes a 'Desgarrado' (ragged) section. The lyrics for the first system are: 'To do en el ai re en el a gua en la tie rra'. The lyrics for the second system are: 'De sa rrai ga do A per di do' for Soprano and Alto; 'y á ci do des com pues to per di do' for Tenor and Bass. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. The 'Desgarrado' section is marked with a double bar line and a fermata over the first note.

◊ = Gritar lo más alto posible.

Lamento $\text{♩} = 60$

18

S *mf* El a gua he cha ca ba llo an tes que nu be y lu via

A *mf* y lu via

T *mf* ca ba llo *p* y lu via

B *mf* El a gua he cha an tes que nu be y lu via

22

S *p* A i re a gua a ti e rra a i re

A Los to ros trans for ma dos en su mi sas po le as

T A gu a ti e rra a i re a gu a

B *p* Ti e rra a i re a gu a ti e rra

2

Lamento $\text{♩} = 60$

18

S *mf* El a gua he cha ca ba llo an tes que nu be y llu via

A *mf* y llu via

T *mf* ca ba llo *p* y llu via

B *mf* El a gua he cha an tes que nu be y llu via

22

S *p* A i re a gu a ti e rra a i re

A Los to ros trans for ma dos en su mi zas po le as

T A gu a ti e rra a i re a gu a

B *p* Ti e rra a i re a gu a ti e rra

Anexo C: Canícula

Score

CANÍCULA

Jorge Gaitán Durán, Colombia 1924-1962

The musical score is for the song "Canícula" by Jorge Gaitán Durán. It is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The lyrics are in Spanish. The first system shows the vocal entries for the words "ni cu la Ca ni cu la". The Soprano part begins with a triplet of eighth notes. The Alto, Tenor, and Bass parts follow with similar rhythmic patterns. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo). The second system continues the vocal lines with lyrics: "El sol a bra za to da vi da" (Soprano and Tenor), "No mu ve, el vien to un ár bol" (Alto and Bass), and "Fue ra del tiem" (Tenor). Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A repeat sign is present at the beginning of the second system.

Soprano
mp ni cu la *Ca* ni cu la *ff*

Alto
mp ni cu la *Ca* ni cu la *ff*

Tenor
mp ni cu la *Ca* ni cu la *ff*

Bass
mp ni cu la *Ca* ni cu la *ff*

S
mf El sol a bra za to da vi da *p* sol un

A
mf No mu ve, el vien to un ár bol

T
mf El sol a bra za to da vi da *mf* Fue ra del tiem

B
mf No mu ve, el vien to un ár bol un *p*

*Una Soprano debe recitar con fuerza el texto de los compases 3 a 5

7

S ar bol La ca ni cu la ab sor be los

A ca ni cu la las ho ras

T po es ta, el faus to del di a los

B ar bol La ca ni cu la ab sor be las ho ras

mf

ca
p

mf

mf

11

S co lo res el ai len cio

A co lo res el ai len cio

T co lo res el ai len cio

B co lo res el ai len cio

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

* Recitado: El Sol Abraza Toda Vida.

14

S *mp* takata takata takata takata takata takata takata takata ta ta

A *mp* ti ki kiti ki ki ti ki kiti ki kiti ti ki kiti ki kiti ti kinkiyi

T *mp* tum tukutu tum tukutu tum tukutu tum tukutu tum tukutu tum tukutu tum fukututum

B *mp* ta ka ta ta ka tam ta ka ta ta ka tam ta ka ta ta ka tam ta ka ta ta ka tam

18

S *mf* De rre pen te ó ya se u na go ta de a gua

A *p* Yi en to *mf* o tra

T *mf* De rre pen te ó ya se u na go ta de a gua

B *p* Go ta *mf* o tra

*Una Soprano debe Recitar fuerte el texto de los Compases tres, cuatro y cinco.

22 Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, measures 22-25. The lyrics are "o tra más en la tar de". The Soprano part begins with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes. The Alto part has a rest in measure 22 and then enters in measure 23. The Tenor part also begins with a forte (*f*) dynamic and eighth notes. The Bass part has a rest in measure 22 and then enters in measure 23. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 25.

26 Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, measures 26-29. The lyrics are "Eo mú ai ca.". The Soprano part begins with a forte (*f*) dynamic and a long note. The Alto part begins with a forte (*f*) dynamic and eighth notes. The Tenor part begins with a forte (*f*) dynamic and eighth notes. The Bass part begins with a forte (*f*) dynamic and eighth notes. A double bar line is at the end of measure 29.