

## RESUMEN

La Composición Coral a través del texto poético, se trata de una ideología ligada a creencias preconcebidas acercándose al momento social en que se vive. Es un sentimiento expresado e interpretado en forma colectiva, proyectado en una manifestación artística que trascienda al superar la tónica predominante de las adaptaciones musicales poéticas. Una obra coral que permita resaltar los aspectos más expresivos de la poesía “Rostro de Vos” de Mario Benedetti, a partir de una composición coral a seis voces mixtas fusionando el texto del poema de una idea visual y nostálgica del poeta con la voz; un juego dialéctico entre la “Voz” como elemento expresivo y el “Vos” de una persona presente en su recuerdo.

## ÍNDICE

Preliminares.....	2
Índice.....	4
Introducción.....	6
<b>CAPÍTULO I</b>	
Antecedentes e influencias Estilísticas de la obra “Rostro de Vos”.....	7
1.1 La Música Coral.....	7
1.2 La Creación de los Coros.....	7
1.3 Poesía Lírica y Coral.....	8
1.4 Términos Técnicos de las Voces.....	9
1.5 Términos Técnicos para la Composición Coral.....	11
1.6 Mario Benedetti.....	14
1.6.1 Estudio Descriptivo desde la Parte Social.....	15
1.6.2 Elementos Expresivos del Poema y su Contenido (figura literaria).....	16
1.6.3. Dualidad entre “Rostro de Vos” y la Voz como Medio de Expresión.....	17
1.7. Corales de Beatriz Corona.....	18
1.7.1 Otros Compositores Corales Latinoamericanos.....	19
1.8 La Tonalidad.....	19
<b>CAPITULO II</b>	
Aporte del Compositor.....	21
2.1 Repertorio Coralístico con Perspectiva Armónica Ampliada.....	21
2.2 Composición Coral Original en un Estilo Fusionado.....	23
<b>CAPITULO III</b>	
Análisis Teórico Musical de la Obra “Rostro de Vos”.....	24
3.1 Formato.....	24
3.2 Tratamiento del Texto .....	24
3.3 Estructuración Formal.....	25
3.4 Tratamiento Vertical de las Voces.....	31
3.4.1 Texturas.....	31
3.4.2 Resolución de Acordes.....	32
3.4.3 Acordes Utilizados en la Obra.....	32
3.5 Tratamiento Horizontal de las Voces.....	33
3.5.1 Movimientos Utilizados en la Obra.....	34
Conclusiones y Recomendaciones.....	35
Bibliografía.....	36
Anexos.....	37



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN CORAL A PARTIR DE UN FRAGMENTO DEL POEMA

"ROSTRO DE VOS"

DE MARIO BENEDETTI

Tesina Previa a la Obtención del título  
De Licenciado en Composición Musical

**AUTOR:** *LUIS EDUARDO CARRIÓN ARÉVALO*

**DIRECTOR:** *Lcdo. DIEGO UYANA*

CUENCA – ECUADOR

2012



## **DEDICATORIA**

*A mi esposa y a mis hijos por su infinito cariño y comprensión en todo el transcurso de mi formación.*



## AGRADECIMIENTO

*A todos mis maestros de la facultad de Artes Wilmer Jumbo, Ximena Peñaherrera, Mercedes Crespo, Jorge Oviedo, Rubén Terterian, Janeth Alvarado, Tadashi Maeda, Diana Viteri, que desinteresadamente compartieron sus valiosos conocimientos para crecer como profesional y como persona, A mi Tutor y amigo Diego Uyana por guiarme en el desarrollo de este trabajo, A todos mis amigos y compañeros en la música que compartieron conmigo esos inolvidables momentos de estudios. A ese ser espiritual que a pesar de todo nunca me abandona.*



## Índice

	Página
<b>Preliminares</b> .....	2
<b>Índice</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	6
 <b>CAPÍTULO I</b>	
 <b>Antecedentes e influencias Estilísticas de la obra</b>	
<b>“Rostro de Vos”</b> .....	7
1.1 La Música Coral.....	7
1.2 La Creación de los Coros.....	7
1.3 Poesía Lírica y Coral.....	8
1.4 Términos Técnicos de las Voces.....	9
1.5 Términos Técnicos para la Composición Coral.....	11
1.6 Mario Benedetti.....	14
1.6.1 Estudio Descriptivo desde la Parte Social.....	15
1.6.2 Elementos Expresivos del Poema y su Contenido (figura literaria).....	16
1.6.3. Dualidad entre “Rostro de Vos” y la Voz como Medio de Expresión....	17
1.7. Corales de Beatriz Corona.....	18
1.7.1 Otros Compositores Corales Latinoamericanos.....	19
1.8 La Tonalidad.....	19



## CAPITULO II

	Página
<b>Aporte del Compositor.....</b>	<b>21</b>
2.1 Repertorio Coralístico con Perspectiva Armónica Ampliada.....	21
2.2 Composición Coral Original en un Estilo Fusionado.....	23

## CAPITULO III

<b>Análisis Teórico Musical de la Obra “Rostro de Vos”.....</b>	<b>24</b>
3.1 Formato.....	24
3.2 Tratamiento del Texto .....	24
3.3 Estructuración Formal.....	25
3.4 Tratamiento Vertical de las Voces.....	31
3.4.1 Texturas.....	31
3.4.2 Resolución de Acordes.....	32
3.4.3 Acordes Utilizados en la Obra.....	32
3.5 Tratamiento Horizontal de las Voces.....	33
3.5.1 Movimientos Utilizados en la Obra.....	34
<b>Conclusiones y Recomendaciones.....</b>	<b>35</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>36</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>37</b>



## INTRODUCCIÓN

“Cuando tiene uno un gran dolor, la forma de trascenderlo es escribiendo”<sup>1</sup>. Comienzo citando a Mario Benedetti ya que para mí la sobresaliente forma de interiorizarlo es a través de la música, en base a la reconstrucción de un concepto que fusiona las artes entre sí. Dicho concepto me ha llevado a un espacio de creación al recontextualizar la idea social de poesía triste en un sonido contrapuntístico de voces mixtas, creando así una obra coral que permita resaltar los aspectos más expresivos del texto poético a través de un adecuado tratamiento de las voces.

---

<sup>1</sup> Revista Chasqui #85, “Así escribe Mario Benedetti: sus propias palabras” Textos tomados de una entrevista de prensa sostenida por el escritor y periodista uruguayo, 2004

## CAPÍTULO I

### ANTECEDENTES E INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS DE LA OBRA “ROSTRO DE VOS”

#### 1.1 LA MÚSICA CORAL.

Los coros florecen en Grecia, donde eran utilizados para adorar a sus dioses, de igual manera, los Indus contaban historias por medio del canto y adoraban al Dios Bahaman por este medio. En el antiguo Egipto la música era considerada como la jerarquía inmediata al Faraón, “el cantante principal era considerado con rango de parientes de Rey”<sup>2</sup>. En Mesopotamia adoraban a los astros y a su Dios *Ea* protector de la música representado por el sonido de un gran tambor. En la China antigua la música la relacionaban, con “El orden del universo y podía afectar la armonía del mundo”<sup>3</sup>, se le atribuía a los sonidos poderes mágicos, ya que esta música era capaz de afectar la vida humana positiva o negativamente. A diferencia de otras civilizaciones que solo permitían cantar a los hombres, en Mesopotamia organizaban coros de mujeres, que recibían a sus hombres con cantos estilo antifonal en forma de alabanza.

#### 1.2 LA CREACIÓN DE LOS COROS

“El coro es un ejercicio colectivo que históricamente nace en el momento en el que un grupo de personas se ponen a cantar juntas bajo unas mismas directrices marcadas por ellas mismos o por la personalidad de un director”<sup>4</sup>. Surgió en la antigua Grecia como expresión musical y teatral colectiva, proviene de la palabra griega ronda y eran formaciones de hombres, mujeres, mixtos o de hombres y niños.

En la edad media se forman coros en las iglesias y monasterios para acompañar a la liturgia donde respondía y cantaba todo el pueblo, también se inventa una notación musical que incluso hoy se utiliza en el repertorio Coral.

---

<sup>2</sup> WINKINPEDIA enciclopedia libre, Recuperada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Coro>

<sup>3</sup> WINKINPEDIA enciclopedia libre, Recuperada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Coro>

<sup>4</sup> SILVA ELECTO, “30 Canciones populares cubanas”, Editora Musical de Cuba, La Habana Cuba, 1995, Pg. 30.



A principios del siglo X, aparece la polifonía que permite el desarrollo de las agrupaciones vocales. Se canta en principio a dos voces y más tarde a tres y cuatro voces, aunque no en forma de coro sino de solistas tríos y cuartetos. En los siglos XIV y X, los niños pasan a formar parte de los coros, constituyendo las voces agudas de las obras polifónicas. En el siglo XVI aumenta el número de integrantes y se nombran las voces según su testitura “*cantus, altus, tenor y bassus*”<sup>5</sup>

En los siglos XVII y XVIII, en los periodos Barrocos y Clasicismo, los coros siguen aumentando el número de integrantes y las voces que designan su tesitura son nombradas con los términos actuales.

### 1.3 POESÍA LÍRICA Y CORAL

La Poesía Lírica Coral es la actividad artística que expresa la belleza literaria en forma colectiva, interpretada por un conjunto de voces en el que se alterna la participación de coros y solistas acompañadas por un instrumento. Tanto el contenido como la forma métrica de los poemas son muy variados al expresar de esta manera la poesía, teniendo como principales referentes a los griegos Píndaro y Baquílides.

Es importante tener en cuenta que la “Melodía coral es más restringida que la melodía “solo”, tanto por la extensión como por la movilidad”.<sup>6</sup>

En la actualidad, y desde hace muchos años, la poesía coral ha perdido todo su valor ritual percibida por un cambio desde que los griegos se enfrentaban en competencias poéticas.

---

<sup>5</sup> ORBERG Hans H., “*Lingva latina per se illvstrata*”, Recuperada de [http:// www.culturaclasica.com](http://www.culturaclasica.com)

<sup>6</sup> POPOL-VUH “Sonidos milenarios” Petro Ecuador, Quito Ecuador, pg.88

## 1.4 TÉRMINOS TÉCNICOS DE LAS VOCES

Algunos términos técnicos de las voces mixtas hacen referencia a la clasificación de las voces en jóvenes o adultos de ambos sexos. Las voces se dividen en agudas y graves, denominándose Sopranos y Contraltos para las voces femeninas; Tenores y Bajos para las voces masculinas, existiendo además voces intermedias llamadas Mezzo – Soprano y Barítono.

El timbre y testitura es de suma importancia para la clasificación vocal, por lo que me permito citar algunas características de cada voz.

### Soprano

Estas voces tienen una marcada tendencia hacia el agudo, es decir que puedan alcanzar fácilmente las notas altas, El color vocal o timbre es claro. En el registro grave presenta dificultades para cantar por debajo del *do3*.

En ocasiones encontramos voces cuya testitura y tendencia marcada hacia el agudo nos hacen afirmar que son sopranos, pero poseen un sonido vocal redondo y oscuro. También hay voces con un buen registro agudo y típico timbre de soprano pero que cantan sonidos graves (*mi3*). Éstas voces se las clasifica como sopranos II o Mezzo – Sopranos.

Las testituras siguientes no constituyen esquemas rígidos o inviolables. Si algún cantante no alcanza estos sonidos expuestos es porque ninguna voz humana es igual a otra.



C4

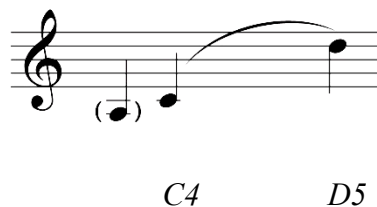
G5

**Gráfico # 1**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

## Contralto

Esta voz posee una testutira que tiende hacia el grave. Su timbre es relativamente redondo y oscuro, en el registro agudo comienza a presentar dificultades a partir del *do4*. En ciertos casos existen voces con testitura de contralto pero con una testitura tan amplia que le permite alcanzar sin esfuerzo los sonidos agudos de una soprano. También voces con testitura de contralto pero con un color claro e inconsistente para esta cuerda, por lo que se recomienda ubicarlas en la contralto I y para la contralto II irán solo aquellas voces que puedan alcanzar los sonidos graves sin esfuerzo y relajados. Es muy difícil encontrar en cantantes jóvenes verdaderas voces de contraltos.

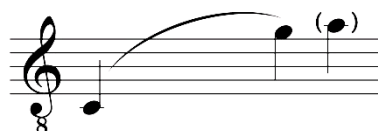


**Gráfico # 2**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

## Tenor

Esta voz suena clara con tendencia hacia el agudo. Los sonidos como el *sol3* y *la3* lo cantan sin gran esfuerzo. En ciertos casos encontramos voces jóvenes con el timbre “atenorado”, es decir que se encuentran en el cambio de voz o “mutación”, estas voces suelen ser propicias para tenores, pues su situación puede ser pasajera y al concluir el cambio se estabilizará mejor en la cuerda. En la práctica se hace difícil encontrar verdaderas voces de tenor, por lo que si es necesario el barítono que alcanza notas como un *mi3* y *fa 3*, o como *lab3* y *la3* utilizando el falcete pueda acompañar al tenor si es que no provoca una contracción con sonido de garganta.



C3

G4

**Gráfico # 3**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

## Bajo

Se caracterizan por su marcado timbre oscuro y una testitura hasta un *fa* o *mi* grave. (En bajos profundos hasta un *re* o *reb*). A partir del do3 comienzan a tener dificultades con el ataque del sonido y el cambio de registro.



F2

C4

**Gráfico # 4**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

## 1.5 TERMINOS TECNICOS PARA LA COMPOSICIÓN CORAL

Como procedimiento importante para la realización de una composición coral tratamos de mantener consonancias entre nota y nota (melodía) de tal modo que puedan ser ejecutables fácilmente; ya que si hablamos de disonancias éstas quedarán expuestas en la unión de varias melodías que vistas horizontalmente se funden en una sola trama llamada armonía.

Para la composición coral existen varios recursos que facilitan la cohesión de la melodía como bordaduras, notas de paso, apoyaduras, anticipaciones, retardos, escapatorias abandonadas y alcanzadas por salto, etc. con el fin de ser sencillamente cantables y fáciles de memorizar. De la misma forma podemos decir que al componer una melodía ésta sea realizada a grado conjunto y con intervalos que sean fáciles de ejecutar con la voz humana como intervalos de segunda, tercera, quinta y octava ascendentes y descendentes.

Existen diversos criterios de varios compositores de música coral acerca de cómo empezar una composición, todos coinciden en la exposición de una melodía muy cantable y fácil de recordar. Entre otras sugerencias esta una buena fluidez de resolución en cada una de las melodías ya que esto conlleva a un mejor encadenamiento y un fácil control sobre armonía interesante e impredecible. Defienden también que para el desarrollo de una composición coral se parta de que la fonética y prosodia del texto a ser utilizado concuerde con los parámetros de tiempos de acuerdo al compás en la melodía. Comparto todos los criterios mencionados anteriormente; no obstante, el desarrollo de cualquier composición no se basa en primero desarrollar la idea melódica ni el texto, sino que todo vaya de la mano el rato de la creación, ya sea una idea melódica con o sin letra o un tipo de armonía que se adapte en el momento más inesperado, esto conlleva a estar siempre dispuesto a cualquier cambio ya sea rítmico, melódico o armónico para que la obra sea más enriquecida sin olvidar ningún detalle.

Existen ciertos términos técnicos de movimiento de las voces para el desarrollo de composiciones no solo corales sino en general tales como:

### **Movimiento Directo**

No hay una distancia definida de intervalos pero ambas voces se mueven en la misma dirección.

**Gráfico # 5**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

**Movimiento Contrario**

Las voces se mueven en dirección contraria una con otra.

**Gráfico # 6**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

**Movimiento Oblicuo**

Mientras una voz se mueve otra se mantiene o repite la misma nota.

**Gráfico # 7**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

**Movimiento Paralelo**

Este movimiento requiere que las voces se muevan a una distancia fija con respecto a su intervállica.



**Gráfico # 8**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

En cuanto a la elección del texto se tomará en cuenta el objetivo de la ceremonia, los intereses de los integrantes del coro y el nivel cultural de auditorio, el análisis del contenido a través del mensaje que escribió el autor de la obra, etc. Sin embargo, el aspecto más importante es el acercarse al momento social que se vive.

## **1.6 MARIO BENEDETTI**

(Montevideo, 1920 – 2009)

Escritor Uruguayo, poeta, novelista, dramaturgo, cuentista y crítico. En su obra se pueden diferenciar dos periodos marcados por circunstancias sociales y políticas de Uruguay y Latinoamérica. En el primero desarrolló una literatura realista de escasa experimentación formal sobre la burocracia pública, la cual él mismo pertenecía, y el espíritu de pequeño-burgués que la anima. En el segundo periodo sus obras se hicieron eco de la angustia y la esperanza de varios sectores sociales por encontrar salidas socialistas a una américa latina subyugada por represiones militares. “Entre sus obras más destacadas están: “*El cumpleaños de Juan Ángel*” (1971), el cuento “*La muerte y otras sorpresas*” (1968), “*Primavera con una esquina rota*”, en la que trato el tema de su exilio, entre otras.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Biografías y Vida, 2004-12, Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/benedetti.htm>

### 1.6.1 Estudio Descriptivo Desde la Parte Social

Para entender la parte social de un poema es necesario pensar en lo que se escribe y lee, si pensamos que una situación nos es familiar la aceptamos como nuestra; por lo mismo la importancia de escoger un poema de un autor latinoamericano, o si se hubiera escogido un poema lejano a nuestra realidad no podríamos acercarnos a él como parte nuestra.

Una ideología es “un conjunto de ideas características de un grupo o clase social particular”<sup>8</sup>, que si bien es cierto éstas no son rígidas o cien por ciento iguales, tienen muchos puntos comunes lo que hacen que socialmente las aceptemos, la nostalgia, la ausencia, el extrañar son momentos comunes con los que nos identificamos, y al escucharlos y verbalizarlos, el sentimiento se convierte en un momento catártico.

“Las ideas y creencias son específicas de una época, lugar y grupo social particular”<sup>9</sup>, se trata de una ideología ligada a creencias preconcebidas que provoca la necesidad de manifestarse con palabras de otro sobre lo que se ha vivido. Un texto que hace visible nuestras ideologías permitiendo a quien lo escucha y lea apoderarse de ese sentimiento colectivo.

---

<sup>8</sup> EAGLETÓN Terry, La estética como ideología, Barcelona, Editorial Paidós 2006 Pg. 20

<sup>9</sup> EAGLETÓN Terry, La estética como ideología, Barcelona, Editorial Paidós 2006 Pg. 88



### 1.6.2 Elementos Expresivos del Poema y su Contenido (Figura Literaria).

Los escritos de Mario Benedetti están marcados por la represión, el amor, el exilio y el retorno a casa. Él escribe a la clase media, identificándose con ella y permitiendo que ésta se encuentre en sus poesías, sencillas y directas, es la obra de un hombre que se preocupó por encontrar un lenguaje sencillo que pudiera tocar a todo el que lo leyera, es uno de los literatos del continente de mayor alcance, sin dejar de ser crítico, su obra fue el producto de su época, del fervor revolucionario, comenta Juan Gustavo Cobo Borda crítico literario "Creo que es un poeta de gran formación, que puso la poesía al servicio de la utopía revolucionaria. Con eso ni ganó la revolución ni ganó la poesía"<sup>10</sup>, de hecho Benedetti está tan consciente de esto que dice: "no, puedo cambiar nada. Yo no recuerdo ninguna revolución que se haya ganado con un soneto"<sup>11</sup> narra la realidad, la mediocridad de la burguesía, critica la influencia que tenía la burocracia en la vida del país.

En sus obras incluye aspectos autobiográficos, datos anecdóticos, cosas de su vida, estas se las atribuye a los personajes, mas cada personaje tiene su propia vida, aparte de la de él mismo, los mezcla con su propia vida, no le atribuye sus características propias a un personaje, cuando los crea, estos tienen vida propia, tienen sus propias creencias. Benedetti vive la vida del personaje a través de los ojos de éste.

Hizo poemas de amor, porque conoció a mujeres estupendas, pero también se inspiró en amores falsos, porque se ha enamorado de mujeres que no conoce, de mujeres que ha visto solo una vez en la vida, de imágenes, prefería la poesía frente a los otros géneros "digo que soy un poeta que además escribe cuentos y novelas."<sup>12</sup>. Trabajó con casi todos los afectos de la condición humana: el amor, la muerte, el tiempo, la miseria, la injusticia, la soledad, la esperanza, lo hizo de una manera tan simple y directa que permitió que varias personas lo hicieran parte de su vida.

<sup>10</sup> Revista digital: Semana, 06-02-2008, Recuperado, <http://www.escriborte.com.ar/destacados/15/benedetti/noticias/1284/mario-benedetti:-el-silencio-del-poeta-.htm>

<sup>11</sup> Herrera Ernestina, edit. el Clarín.com,2000 Recuperado <http://edant.clarin.com/diario/especiales/benedetti/nota1.htm>

<sup>12</sup> Herrera Ernestina, edit. el Clarín.com,2000 Recuperado <http://edant.clarin.com/diario/especiales/benedetti/nota1.htm>

### 1.6.3 Dualidad entre “Rostro de vos” y la Voz como Medio de Expresión.

Si hay un instrumento que nos une a todos sería la voz, un instrumento musical que no ha inventado el ser humano, pero que todos poseemos; el más accesible, y por otro lado el más sutil y delicado, añade palabras a los sonidos que produce y sin lugar a dudas es el más emotivo y humano, porque es una parte del propio cuerpo la que genera el sonido. Es el instrumento más completo, por su belleza sonora y expresión, el sonido de este instrumento es producido por una “columna de aire que es empujada por el diafragma hacia la parte superior de la boca, pasando por la laringe y haciendo vibrar las cuerdas vocales que allí se sitúan”.<sup>13</sup>

Hay estados de ánimo difíciles de expresar, como la tristeza, depresión o melancolía, más la voz es capaz de expresar con una enorme sutileza y precisión todos los sentimientos y las emociones humanas, las intimidades del alma y transmitir las vivencias e inquietudes de comunidades y pueblos enteros. Al ser un instrumento tan accesible e inmediato, todos los pueblos han trascendido la esencia de su folclore y de sus tradiciones a través del canto.

Lo primero que percibimos en la gestación es la voz de la madre, y el último sentido que perdemos es el oído, es así que el primer y último contacto que tenemos como seres vivos es la voz, generada a través de las personas, de un “VOS” con rostros, que para el autor Mario Benedetti se presenta como una imagen visual nostálgica, sobre los recuerdos, olores, abrazos, sobre aquello que estuvo ahí, que fue visual, que perteneció a una persona, pero que ya no está, además utiliza el plural de rostro, porque él la ve de varias formas, una misma persona en diferentes momentos, todos igual de importantes, y de permanentes en su memoria.

<sup>13</sup> Morton Danae, “Cantar alimenta el alma y es útil al cuerpo”, 2009, <http://suite101.net/article/cantar-es-el-alimento-del-alma-a6937>

## 1.7 CORALES DE BEATRIZ CORONA

(La Habana, 22 de junio de 1962).

Se hace referencia a Beatriz Corona ya que es una de las compositoras más prolíferas de música coral no solo de Latinoamérica sino a nivel mundial. Sus obras y arreglos para voces en distintos formatos han traspasando el umbral de cuba, siendo su catálogo alrededor de 200 obras corales de diversos formatos como música orquestal, música de cámara, obras religiosas entre ellas 4 misas, música incidental para cine; “Amor vertical” y “Sabor latino”. Pianista, Directora de coros. Trabaja como Asesora de Música en la Presidencia Nacional de la organización de pioneros de cuba e imparte clases en la Escuela Nacional de Música. Sus composiciones corales se distinguen por su exquisita armonía tonal expandida con subdivisiones en cada cuerda (8 voces) y por su gran textura homofónica. Considero una gran referencia para todos los compositores que incursionan en obras corales a base de poesía, ya que gran parte de sus composiciones corales han sido musicalizaciones de textos poéticos de: José Martí, Miguel Barnet, Mario Benedetti, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Dulce María Loynay, entre otros.

Fragmento del Coral “Nanas Antiguas”, una musicalización del poema de Adolfo Martí.

*Nanas Antiguas*

Beatriz Corona (1988)  
Adolfo Martí

*Moderato*



S  
C  
T  
B

A la na - na ni - ña mí - a a la na - ni - ta que.es -

**Gráfico # 9**

Fuente: Composición “*Nanas Antiguas*” Beatriz Corona.

### 1.7.1 Otros Compositores Corales Latinoamericanos

Existen otros compositores latinoamericanos dentro del aspecto coral que son influyentes en mis obras como:

Ariel Ramírez, (Santa Fe, Argentina, 1921). Compositor y arreglista. Su obra coral instrumental “Misa Criolla”, se caracteriza por ser fiel a las raíces y valores culturales de su pueblo.

Luis Craff, (Lima, Perú 1941) Arreglista y compositor coral. Se caracteriza por sus arreglos sobre temas folclóricos peruanos y latinoamericanos.

Oscar Vargas Romero, (Guatemala) Compositor, Director coral y Arreglista de música popular ecuatoriana y latinoamericana. Muy reconocido en el Ecuador por dirigir el inolvidable Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Enrique Iturriaga, (Lima, Perú 1918) compositor de la obra “Cumbres” una de las más logradas obras corales escritas en el Perú. Obra compuesta sobre un tema homónimo de Sebastián Salazar, conjugándose el aporte de la técnica occidental con la música tradicional.

## 1.7 LA TONALIDAD.

La tonalidad es un estado musical en el que un fundamento tónico ejerce una cierta fuerza cohesiva y constructiva en dos direcciones: Vertical y Horizontal.

“Verticalmente, una nota se convierte en tónica mediante la adición de sus armónicos superiores concominantes formando un acorde, una armonía”.<sup>14</sup>

En el aspecto horizontal, la palabra tonal tiene su origen de modo similar, en relación de una nota con algunos de sus armónicos superiores. Si una nota (por ejemplo sol), progresa horizontalmente hacia otra nota (DO), la progresión aparece a nuestro oído como un paso muy preciso y definido hacia una resolución.

---

<sup>14</sup> RETI RUDOLPH, “*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*”. Madrid- España, Editorial Rialp, S.A., 1965. Pg. 55

El único paso realmente “natural” del fenómeno armónico que como tal produce el efecto de tonalidad es el paso V – I o recíprocamente I – V. Todas las demás progresiones representan la libre invención del compositor y no son en modo alguno determinantes de la tonalidad. La relación V – I no solo es el arquetipo, sino la única progresión que de hecho posee el más absoluto sentido tonal. En general, todas las armonías construidas sobre las notas de la escala diatónica constituyen series de armonías más afines a I que a cualquier otras; por consiguiente estas armonías derivadas de la escala diatónica son frecuentemente clasificadas como constitutivas del espacio tonal.

Existe asimismo otro recurso dentro del armazón de la serie armónica que pueden ser también introducidas en relaciones secundarias de dominante tónica y viceversa, sin descuidar la tonalidad de grupo si van seguidas de la resolución V- I. Por ejemplo, en I – III – VI – V – I, la progresión III – VI es en sí misma similar a la V – I. Aunque sean comprendidos como parte del conjunto, son simples acordes que mantienen simultáneamente su función como III y VI.

No solamente las notas de la escala diatónica, sino cualquiera de las doce notas cromáticas, pueden ser y son frecuentemente, usadas para encadenamientos armónicos similares, aunque en los viejos libros lo describan invariablemente como armonías “extrañas” o “modulaciones” exteriores a la tonalidad básica. Ciertamente a través de estas armonías, que Schenken y Schönberg llamabas dominantes o tónicas secundarias se alcanzó un considerable desarrollo en la ordenación y variedad armónica.

La evolución posterior, en el fondo consiste en que por este camino casi todas las armonías pueden ser gradualmente incluidas en la unidad tonal. Esto significa, que el esquema tonal trazado en los libros de texto tendía a desaparecer y transformarse en una ficción teórica.

## **CAPÍTULO II**

### **APORTE DEL COMPOSITOR**

#### **2.1 REPERTORIO CORALÍSTICO CON PERSPECTIVA ARMÓNICA AMPLIADA.**

Si bien es cierto que en Latinoamérica ya se han desarrollado composiciones corales sobre poesía, los trabajos en la ciudad de Cuenca son poco comunes.

Hasta antes de las últimas tres décadas no se habían producido obras corales originales que no se hallasen desligadas a las técnicas contemporáneas de composición y al mismo tiempo que reflejaran una visión particular de nuestra cultura.

Es esencial dar a conocer la posibilidad expresiva y versátil que posee el canto coral a través de una armonía expandida, fluida, interesante e impredecible, enfocada en una manifestación artística que trascienda al superar la tónica predominante de las adaptaciones musicales poéticas.

El realizar nuevas producciones desde la composición coral se vuelve necesario, ya que mediante el diálogo interpretativo de las voces se puede transmitir ese sentimiento colectivo que trascienda en un contexto social expresado en poesía.

Gráfico de la Obra “Rostro de Vos” en la que se puede observar el tratamiento de una armonía ampliada. (Visto verticalmente).

Acordes: Dm7(9)(11)/A C#7(9)(#11)/G# CMaj7(9)(13)/G



con - cu - rren sue - ños -

con - cu - rren co - mo sue - ños -

con - cu - rren co - mo sue - ños -

con cu - rren sue - ños -

con - cu - rren co - mo sue - ños -

con cu - rren co - mo sue - ños -

### Gráfico # 10

Fuente: Composición “Rostro de Vos” Luis Carrión.

Podemos observar que en el primer acorde tenemos un *D menor con séptima, novena y oncena con bajo en A*, que es segundo grado de *C*; éste es completamente tonal extendiéndose de su triada normal por terceras en segunda inversión.

En el segundo acorde es un acorde IIb que es sustituto del quinto (*G*) por tritonos; siendo un *C#* con séptima, novena y oncenava sostenida en su segunda inversión (Con el bajo en *G#*); Siendo éste llamado en forma modal como lidio dominante.

El último acorde tiene el carácter de tónica (completamente tonal), es un *C Maj7*, con novena y trecena en su segunda inversión, (con el bajo en *G*) éste causa reposo.

## 2.2 COMPOSICIÓN CORAL ORIGINAL EN UN ESTILO FUSIONADO

La obra es apreciable por permitirnos enunciar ciertas *Fusiones con* influencias de compositores del siglo XIX y XX en lo que respecta al género del jazz y el pop, llevados a una composición de voces a capella.

En cuanto al Género del Jazz, ésta posee distribuciones armónicas típicas, ya que por superposición de terceras y omitiendo algunas notas que colisionan entre si, expone una armonía que no es común en las composiciones y arreglos corales en nuestro medio. A esta distribución acordal en el jazz se la llama “*Piano Voicing*”, observada en varios pianistas de jazz como Bill Evans, Brad Mehldau, Bud Powell, Count Basie, Keith Jarrett, McCoy Tyner, entre otros.

La cultura del Pop viene influenciada y representada en la obra través de progresiones de acordes peculiares como II – I – IV – VI (vista en la parte A de la obra), o como IV – V – II – Vm (expuesto en la parte B). Estas progresiones ampliadas armónicamente (explicado en el párrafo anterior) son utilizadas por varios músicos como Michel Jackson, Stevie Wonder, Jamiroquai, entre otros.

Lo que se ha querido aportar con ésta composición coral es conquistar una audiencia que se identifique con la obra a través de la música que escucha a diario; tomada desde un formato que en cierto punto es inexplorado por la comunidad.



## **CAPÍTULO III**

### **ANÁLISIS TEÓRICO MUSICAL DE LA OBRA “ROSTRO DE VOS”**

#### **3.1 FORMATO**

El formato es de tres voces masculinas y tres femeninas: Bajo, Barítono, Tenor, Contralto, Mezzo-Soprano y Soprano. Se han elegido estas voces por poseer una mayor extensión entre las mismas, es decir algunos de los acordes expuestos en ciertas partes de la obra son abiertos por lo que se necesita mayor expansión con intervalos de sextas, séptimas, octavas y hasta novenas entre voz y voz; como también, para dar un color distinto a cada una de las voces. Por otra parte se ha trabajado con seis voces para ganar mayor posibilidad de extensión en los acordes, (acordes de séptimas, novenas, oncenos y treceas). En los últimos años dirigiendo un coro he podido darme cuenta que la testitura y capacidad de las voces depende de cada coro y cada persona que lo integra; por lo que al realizar la obra no he trabajado con la extensión estándar de cada voz que se expone en muchos libros, sino con la extensión de cada cuerda con la que contaba en dicho coro; recalcando que en este caso las posibilidades son más limitadas.

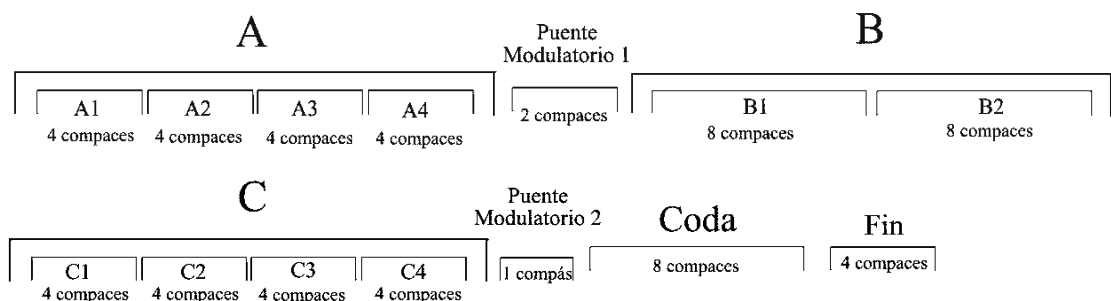
#### **3.2 TRATAMIENTO DEL TEXTO**

Analizada la puntuación (Pausas y silencios), la entonación (Altibajos según la expresividad), las acentuaciones que requiere una buena comprensión; se desarrolla una línea melódica que respete en gran parte lo antes mencionado, logrando encajar los tiempos fuertes y débiles del compás según los acentos que por reglas gramaticales tiene el poema.

### 3.3 ESTRUCTURACIÓN FORMAL

Esta composición coral no se basa en cuanto a la forma textual y estructural del poema si no ésta viene dada a través de la música, es decir refiriéndose en una estructura temática de 16 compases. No obstante, ésta se basa en ciertas pausas separadas por pequeños fragmentos textuales que crea un mejor entendimiento de forma natural, entendiéndose como una sola estructura de continuidad.

La forma de la obra es ternaria A, B, C.



**Grafico # 11**

Fuente: Diseño: Luis Carrión.

**TEMA A:** Del compás 1 al 16.



**Gráfico # 12**

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

El tema utiliza sincopas que dan un carácter rítmico – melódico predominante en toda la obra.

**PUENTE MODULATORIO 1:** Del compás 17 al 18.

- - - - vos - - - - de vos Ten -

- - - - vos - - - - de vos - - - -

- - - - de vos - - - - de vos - - - -

- Ros-tro - - - - de vos de vos ten -

- Ros-tro - - - - Ros-tro de vos - - - -

- - - - vos - - - - de vos - - - -

**Gráfico # 13**

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

En el Puente moduladorio 1 se modula a REMaj7 a través de BbMaj7 y EbMaj7.

**TEMA B:** Del compás 19 al 34.

S

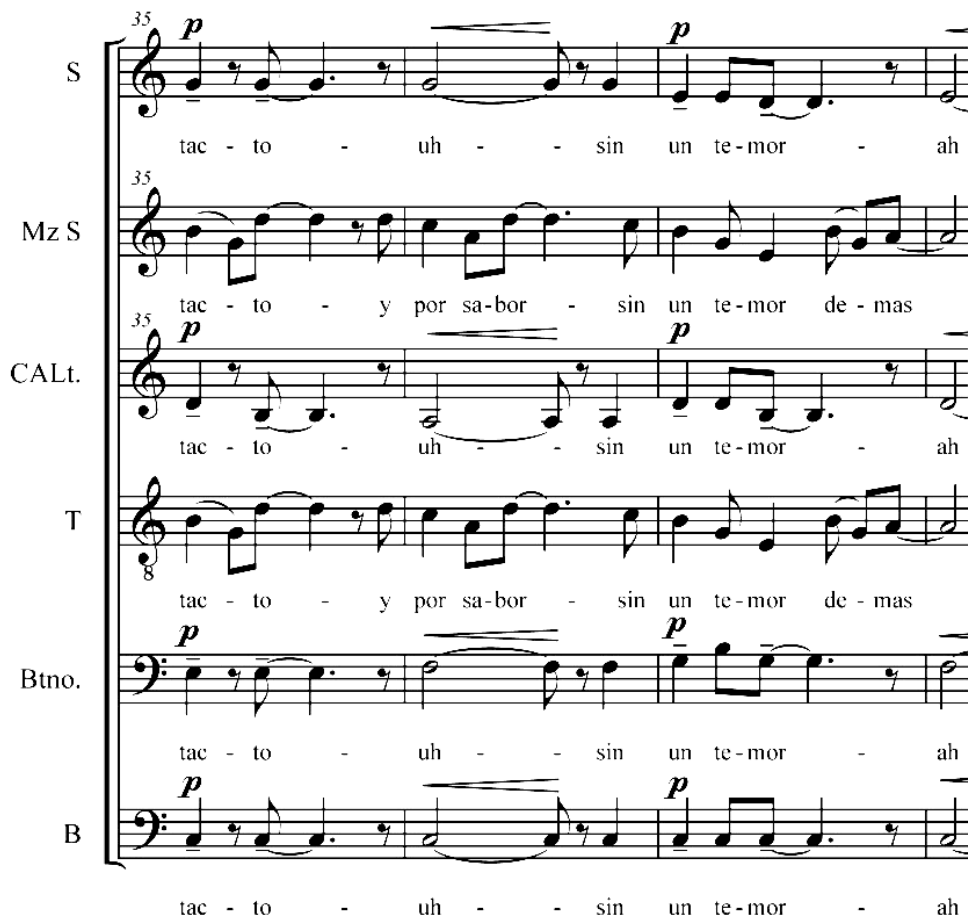
go u-na - - - so - le - dad - - - tan con - cu - rri - da -

**Gráfico # 14**

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

En el Tema B canta la soprano la melodía principal.

**TEMA C:** Del compás 35 al 50).



35 *p* S tac - to - uh - - sin un te - mor - ah

35 Mz S tac - to - y por sa - bor - sin un te - mor de - mas

35 *p* CALt. tac - to - uh - - sin un te - mor - ah

8 T tac - to - y por sa - bor - sin un te - mor de - mas

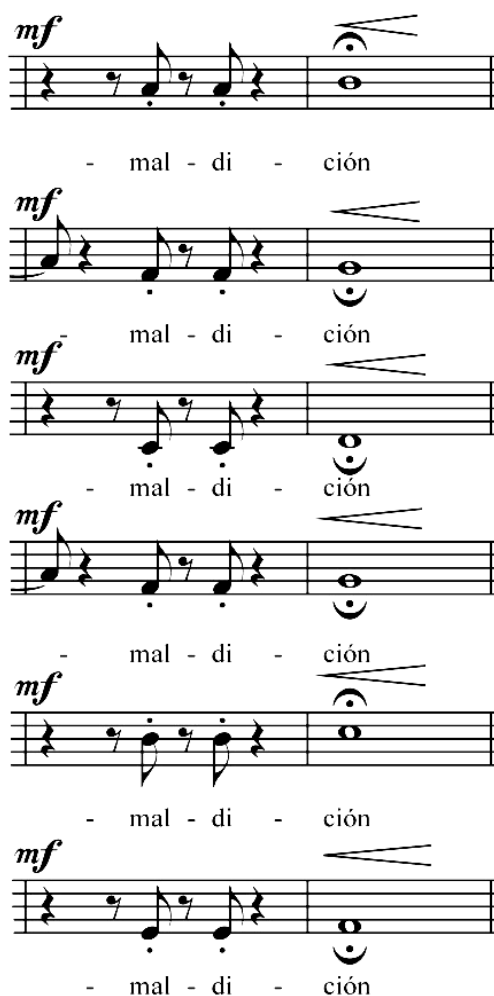
*p* Btno. tac - to - uh - - sin un te - mor - ah

*p* B tac - to - uh - - sin un te - mor - ah

**Gráfico # 15**

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

El Tema C la melodía principal la canta el Barítono y la Mezzo – Soprano en textura de Octavas.

**PUENTE MODULATORIO 2: compás 51**

The image displays a musical score for a choral piece, specifically for the 'mal - di - ción' section in compás 51. It consists of six staves, each representing a different vocal part. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo and dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The lyrics 'mal - di - ción' are written below the staves, with hyphens indicating the syllables are spread across the measures. The notation shows a parallel motion for all voices, with each staff having its own melodic line. The staves are arranged vertically, and the lyrics are centered under each staff.

**Gráfico # 16**

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

En el Puente Modulatorio 2 todas las voces se mueven por movimiento paralelo.

CODA: Del compás 52 al 59.



S  
53 *pp* *ppp* *pp*  
des con - cu - rren - - con - cu - rren sue - ños -

Mz S  
53 *pp* *ppp* *pp*  
des con - cu - rren uh uh con - cu - rren co-mo sue - ños -

CALt.  
53 *pp* *ppp* *pp*  
des con - cu - rren uh uh con - cu - rren co-mo sue - ños -

T  
53 *pp* *ppp* *pp*  
des con cu - rren uh uh con cu - rren sue - ños -

Btno.  
53 *pp* *ppp* *pp*  
des con - cu - rren uh uh con - cu - rren co-mo sue - ños -

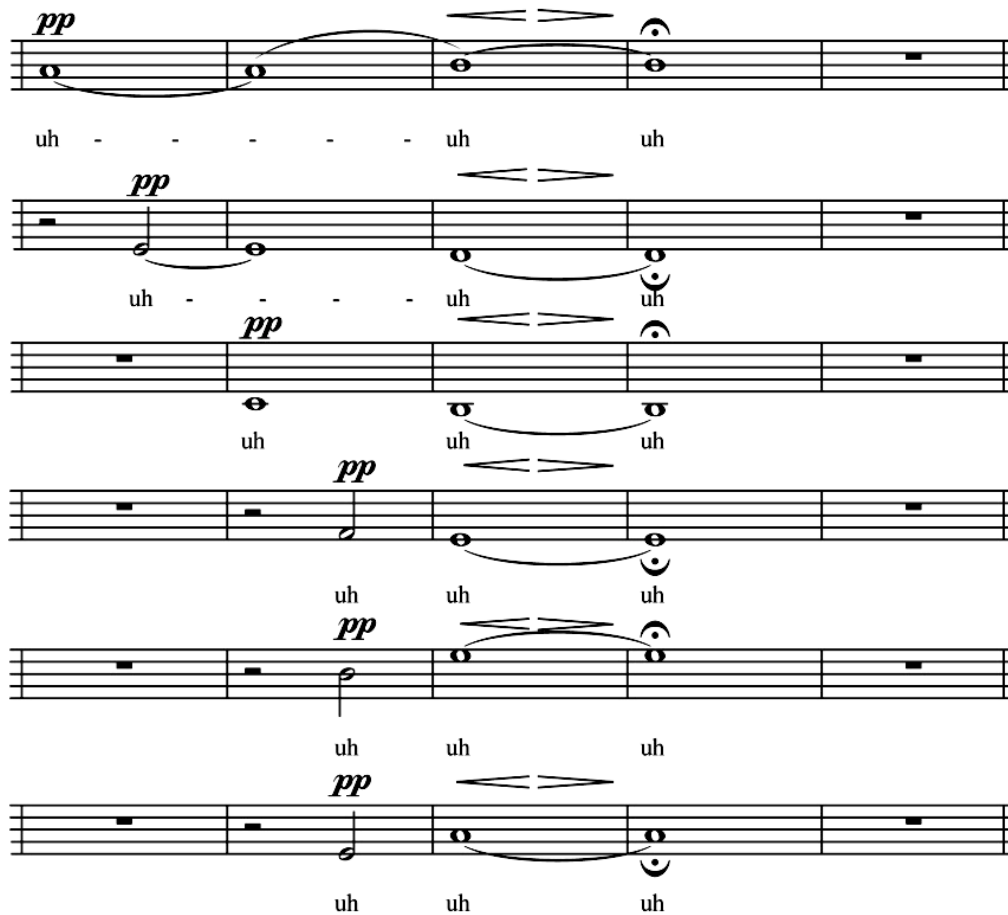
B  
53 *pp* *ppp* *pp*  
des con cu - rren con cu - rren co-mo sue - ños -

### Gráfico # 17

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

Textura homofónica en todas las voces. (En la imagen no se ve un compás faltante al principio y al final).

**FINAL:** Del compás 60 al 63.



uh - - - - uh uh

uh - - - - uh uh

uh uh uh

uh uh uh

uh uh uh

uh uh uh

**Gráfico # 18**

Fuente: Composición “*Rostro de Vos*” Luis Carrión.

Van entrando desde las voces altas en un acorde dominante expandido en su totalidad y cifrado como un  $G7(9)(11)(13)$  para resolver en un acorde de tónica de  $Cmaj7(9)$

### **3.4. TRATAMIENTO VERTICAL DE LAS VOCES**

En cuanto a la armonía, ésta se la elabora conjuntamente con la melodía, tomando en cuenta que en algunos casos se la realiza de acuerdo a las notas que impredeciblemente nos da la melodía. Por otra parte, se juega también con modulaciones variando la melodía según los requerimientos armónicos.

#### **3.4.1 Textura**

Este análisis no tiene el ánimo de detallar lo que sucede en cada compás respecto a los movimientos y texturas existentes, más me centro en una explicación de las más utilizadas y sus límites en cuanto a los rangos de distancia existentes entre cada voz. Entre el bajo y el barítono existen texturas que van desde una segunda mayor (como es en el caso del compás 17), hasta una séptima menor (compás 21). Los intervalos más predominantes son los de quinta justa, terceras mayores y terceras menores. En cuanto al barítono y el tenor, existen distancias que predominan con más frecuencia como cuartas justas, quintas justas y sextas mayores y menores, no obstante existen unísonos e intervalos de terceras como demuestran en el compás 54 y 46. En las voces de tenor y contralto prevalecen texturas de segundas mayores siendo el intervalo de mayor distancia una sexta mayor en el compás 31; haciéndose notar un pequeño cruce de voces justificado por el tema principal en el tenor en el compás 35, obligando a la contralto a hacer un soporte armónico conjuntamente con la soprano, barítono y bajo. La voz de contralto está separada de la mezzo – soprano por distancias que oscilan entre segundas mayores (compás 30) hasta intervalos que sobrepasan la octava como se puede notar en el compás 39 con las notas de un si 3 y un re 5. Y finalizando con texturas que van desde una 2da mayor (compás 28) hasta una 6ta mayor (compás 1) en la mezzo – soprano y soprano, mencionando un cruce de voces (compás 35) debido a que el tema lleva la mezzo – soprano en textura de octavas con el tenor respectivamente.

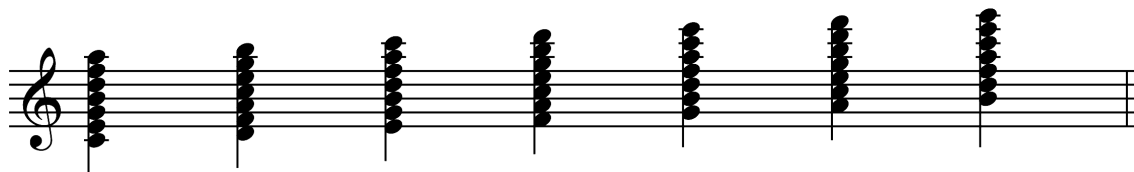


### 3.4.2. Resolución de los acordes.

En cuanto a la resolución acordal, mucho depende el tema principal en relación a la armonía, ya que va de acuerdo a las diversas voluntades que provoca la melodía según cada tiempo del compás ya sea fuerte o débil, consonancia o disonancia. Para lograr encadenar una melodía en cuanto a la “sensación” que causa cierta nota con la armonía utilizada, se la ha desarrollado de la siguiente manera explicada a modo de ejemplo: estando en la tonalidad de **do**, en el 1er tiempo del compás tenemos un **re** en la melodía sobre el acorde de tónica; ésta nota la he tomado como un C9 mas no como disonancia, por lo que no va a resolver como una nota de paso, sino simplemente se la toma como parte del acorde resolviendo en el siguiente acorde causando consonancia. El siguiente acorde podría ser un **sol**, ya que si se mantiene el **re** sería la quinta nota de **sol** que es consonante.

### 3.4.3. Acordes utilizados en la Obra

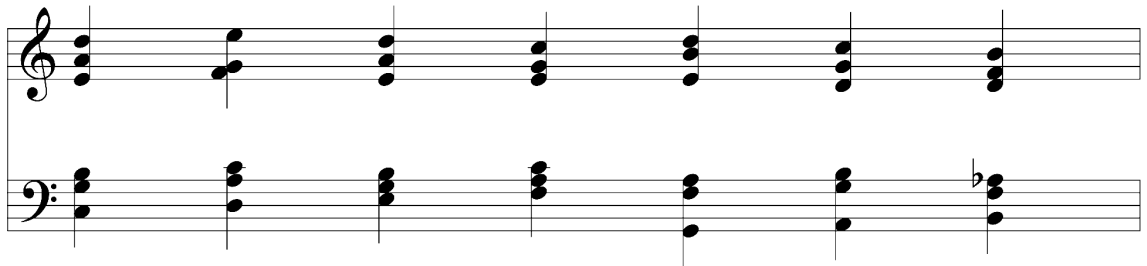
Los acordes fueron tomados de la escala mayor de **do** y extendidos por terceras hasta su trecena, de la siguiente manera:



**Gráfico # 19**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

Al repartir las notas de los acordes en las cuerdas se omitieron en algunos casos las notas de quinta construidos y repartidos de la siguiente manera:



**Gráfico # 20**

Fuente: Diseño: Luis Carrión

### 3.5. TRATAMIENTO HORIZONTAL DE LAS VOCES

La melodía principal en el caso de “A” se la resuelve en la voz de la soprano con un apoyo melódico – armónico en el resto de voces. En la primera parte de la parte “B” también sigue la soprano con el tema principal pero el resto de voces hace un apoyo rítmico – armónico en base a arpeggios de acordes. A partir del compás 26 hasta el 34 se la encarga al Barítono. Desde el compás 34 hasta el 49 en textura de octavas están destinadas para la Mezzo-Soprano y el Tenor moviéndose el resto de voces en movimientos oblicuos. En los compás 51 (Puente moduladorio 2) no existe melodía principal sino es una textura homofónica o un acorde en notas largas con importancia melódica en todas las voces al igual que en los compases siguientes pertenecientes a la coda hasta el compás 59. En el fin nuevamente no se presenta melodía principal sino cada una de las voces entra una a una desde la soprano en un acorde dominante resolviendo en tónica para el fin de la obra.

### **3.5.1 Movimientos utilizados en la Obra**

En el bajo sus movimientos vienen expuestos en gran parte por movimientos directos (compás 3 y 4), y oblicuos de acuerdo a la voz principal (compás 19, 32, 33), de acuerdo al resto de voces ésta se mueve en movimiento contrario (Compás 54 y 55).

En el Barítono existen los movimientos contrarios y paralelos con respecto al bajo (compás 1 y 2) y (compás 42 y 43), siendo el movimiento más predominante el directo con referencia a la soprano y al bajo (compás 6 y 7).

El tenor va en movimiento directo con el bajo y con la soprano en el compás 11, 12, 13. Realiza una imitación exacta con la mezzo - soprano a partir del compás 35 hasta el 49.

La contralto se mueve predominantemente con movimientos oblicuos (compás 19 y 23) con respecto al bajo y al resto de voces, mas también tiene movimientos directos con la soprano (compás 52)

La mezzo – soprano posee movimientos oblicuos en la parte B (Compás 19) con referencia a las otras voces, pero prevalece con movimientos directos en la parte A (compás 5).

La soprano se mueve con referencia al resto de voces de manera directa en la parte A en especial con el bajo, desarrollando en la coda (compás 52) varios movimientos como oblicuos y paralelos.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este trabajo de tesina logra fusionar el texto del poema de una idea visual y nostálgica de Benedetti, con la voz, un juego dialéctico entre la “Voz” como elemento expresivo y el “Vos” de una persona presente en su recuerdo.

Al realizar la obra coral conjuntamente con este proyecto de tesina he podido notar que no solamente se mezclan lenguajes textuales con técnicas compositivas, sino también hay una combinación entre lo científico y humano un tanto difíciles de exponer; debido a que se debe buscar un entorno de proyección que cause conciencia al espectador de manera que se apropie, interactue y conviva con estas nuevas manifestaciones.

Para terminar se encuentran detallados algunos aspectos para el montaje de la obra.

Pronunciar correctamente, acentuar con elegancia, frasear respetando las pausas y matizar el lenguaje, respirar correctamente al emitir la voz según el tono y la gesticulación del rostro, desplazamiento escénico, etc. Esto nos ayudará reflejar diversos estados de ánimo obteniendo una obra de calidad.

La elaboración de esta obra está destinada para cualquier formato de Coro; ya sea Coro Polifónico, Coro de Cámara o Ensamble Vocal. No importa el número de personas siempre y cuando se procure que sea parejo el número de integrantes por cada cuerda.

---

**BIBLIOGRAFÍA**

1. **BELTRÁN**, Luis Ramiro. “*Así escribe Mario Benedetti: sus propias palabras*”.  
Revista Chasqui #85(Quito –Ecuador), marzo 2004: 12-13
2. **CORONA BEATRIZ**, “*Música Coral*” La Habana Cuba, Atril ediciones, 1999.
3. **EAGLETÓN** Terry, *La estética como ideología*, Barcelona, Editorial Paidós  
2006.
4. **GARCÍA** Castro Blanca I. / Cadena Guerra Elmira "Expresión y Apreciación  
Artística 3"Ediciones Castillo 1995 México, D.F.
5. **GONZÁLEZ** Ángel,” *Poética. Defensa de la Poesía Social*, 3era. Edición.  
Madrid, Biblioteca nueva 2000.
6. **ORRACA ALINA**, “*Cánteme versiones corales*”. Madrid- España, Editorial  
OJALÁ, 2002.
7. **POPOL-VUH** “*Sonidos milenarios*” Petro Ecuador, Quito Ecuador, 204 pg.
8. **RETI RUDOLPH**, “*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*”. Madrid- España,  
Editorial Rialp, S.A., 1965.
9. **SALGADO** Luis H., “*Grandes Compositores Ecuatorianos*”, Cámara de  
Comercio de Quito, con música, 2001, Quito Ecuador, 110 pg.
10. **SILVA ELECTO**, “*30 Canciones populares cubanas*”, Editora Musical de  
Cuba, La Habana Cuba, 1995.
11. **VIRILIO**, Paul. *La estética de la desaparición*. Segunda Edición, Barcelona,  
Editorial Anagrama, S.A., 1998.



## **ANEXOS**



**ANEXO #1**

Partitura de la Obra

**"ROSTRO DE VOS"**



Luis Eduardo Carrión Arévalo

# ROSTRO DE VOS

para Coro Mixto a seis voces



# ROSTRO DE VOS

MÚSICA: Luis Carrión

LETRA: Mario Benedetti

Soprano *pp* Ten - go - u - na so - le - dad - tan con - cu - ri - da - - - tan *p*

Mezzo Soprano *pp* Ten - go - u - na so - le - dad - tan con - cu - ri - da - - - tan *p*

Contralto *pp* Ten - go - u - na so - le - dad - tan con - cu - ri - da - - - tan *p*

Tenor *pp* Ten - go - u - na so - le - dad - tan con - cu - ri - da - - - tan *p*

Baritono *pp* Ten - go - u - na so - le - dad - tan con - cu - ri - da - - - tan *p*

Bajo *pp* Ten - go - u - na so - le - dad - tan con - cu - ri - da - - - tan *p*

S *mp* lle - na - de nos - tal - gias - y de ros - tros de vos - - - de a - dio - ses - ha - ce

Mz S *mp* lle - na - de nos - tal - gias - y de ros - tros de vos - - - de a - dio - ses - ha - ce

CALT. *mp* lle - na - de nos - tal - gias - y de ros - tros de vos - - - de a - dio - ses - ha - ce

T *mp* lle - na - de nos - tal - gias - y de ros - tros de vos - - - de a - dio - ses - ha - ce

Btno. *mp* lle - na - de nos - tal - gias - y de ros - tros de vos - - - de a - dio - ses - ha - ce

B *mp* lle - na - de nos - tal - gias - y de ros - tros de vos - - - de a - dio - ses - ha - ce

2 ROSTRO DE VOS

*mf*

S  
10  
tiem - po - y be - sos bien-ve-ni - dos - de pri - me - ras - de cam - bio - y

Mz S  
10  
tiem - po - y be - sos bien-ve-ni - dos - de pri - me - ras - de cam - bio - y

CALt.  
10  
tiem - po - y be - sos bien-ve-ni - dos - de pri - me - ras - de cam - bio - y

T  
8  
tiem - po - y be - sos bien-ve-ni - dos - de pri - me - ras - de cam - bio - y

Btno.  
*mf*  
tiem - po - y be - sos bien-ve-ni - dos - de pri - me - ras - de cam - bio - y

B  
*mf*  
tiem - po - y be - sos bien-ve-ni - dos - de pri - me - ras - de cam - bio - y

*f* *ff*

S  
15  
de,ul - ti - mo va - gon - - - - vos - - - - de vos Ten -

Mz S  
15  
de,ul - ti - mo va - gon - - - - vos - - - - de vos - - - -

CALt.  
15  
de,ul - ti - mo va - gon - - - - de vos - - - - de vos - - - -

T  
8  
de,ul - ti - mo va - gon - Ros-tro - - - - de vos de vos ten -

Btno.  
*f* *ff*  
de,ul - ti - mo va - gon - Ros-tro - - - - Ros-tro de vos - - - -

B  
*f* *ff*  
de,ul - ti - mo va - gon - - - - - vos - - - - - de vos - - - -

19

S go u-na - - - so - le - dad - - - tan con - cu - rri - da -

Mz S *mp* - - - tu - - - - tu - - - tu tu - - - uh - uh

CALt. *mp* tu - ru - - - tu ru - - - - tu - - - uh - uh

T *mp* go tu tu tu - - - tu ru uh - uh

Btno. *mp* - tu - ru tu - - - - tu - - - - uh - uh

B *mf* tu tu uh uh uh uh - uh

23

S - - - que pue - do, or - ga - ni - zar - - - ar - la - - -

Mz S *mp* tu - - - - tu - - - tu ru - - - uh co - *ff*

CALt. *mp* uh tu - - - tu tu - - - tu - - - uh - - -

T *mp* uh tu tu tu ru uh - - -

Btno. *mp* tu - tu tu - - - - tu - - - - uh co - *ff*

B *mf* uh - - - - tu uh uh uh - - - tu tu ru ru - - -

4 ROSTRO DE VOS

27 *mp*

S - - tu tu - - - tu - - - uh - - - uh

Mz S *mp*

mo - tu - - - tu ru tu - - - uh - - - uh

CALt. *mp*

- tu - ru tu - ru - - - tu ru tu - - - uh - - - uh

T *mp*

tu - ru tu ru tu - - - uh - - - uh

Btno.

mo u-na - pro - ce - sion - - - por co-lo - res ta - ma - ños -

B *mf*

tu tu uh uh uh uh - - - uh

31 *mp*

S uh tu uh - - - ah - - - ah - - -

Mz S *mp*

tu - - - uh - - - ah ah Por -

CALt. *mp*

tu - - - tu uh - - - ah ah

T *mp*

uh tu - - - uh - - - ah ah Por -

Btno.

- - - pro - me - sas - por e - po-ca - ah - - -

B *mf*

uh - - - - - uh - - - - - ah ah - - -

31 *f*

31 *f*

ROSTRO DE VOS

5

35 *p* S tac - to - uh - - sin un te-mor - ah - - a - bra - zo -

35 Mz S tac - to - y por sa-bor - sin un te-mor de - mas - me - a - bra - zo - a

35 *p* CALt. tac - to - uh - - sin un te-mor - ah - - a - bra - zo -

8 T tac - to - y por sa-bor - sin un te-mor de - mas - me - a - bra - zo - a

*p* Btno. tac - to - uh - - sin un te-mor - ah - - a - bra - zo -

*p* B tac - to - uh - - sin un te-mor - ah - - a - bra - zo -

40 *p* S uh - - - a - sis - ten - - uh - con - mi ros - tro - -

40 Mz S tus au-sen - cias que,a - sis - ten y me a-sis - ten con - mi ros - tro - de

40 *p* CALt. uh - - - a - sis - ten - - uh - con - mi ros - tro - -

8 T tus - au-sen - cias - que,a - sis - ten y me a-sis - ten con - mi - ros - tro - de

*p* Btno. uh - - - a - sis - ten - - uh - con - mi ros - tro - -

*p* B uh - - - a - sis - ten - - uh - con - mi ros - tro - -

6

ROSTRO DE VOS

44

*p*

S uh - - - uh lle - no de - - - ah - - - - no - ches - - -

Mz S 44

vos, es - toy - - - lle - no de som - bras - - - de - no - ches - y de -

CALt. 44

*p*

uh - - - uh lle - no de - - - ah - - - - no - ches - - -

T 8

vos, es - toy - - - lle - no de som - bras - - - de - no - ches - y de

Btno. *p*

uh - - - uh lle - no de - - - ah - - - - no - ches - - -

B *p*

uh - - - uh lle - no de - - - ah - - - - no - ches - - -

48

*p* *mf* *p*

S uh - - - de ri - sas - - - mal - di - ción mis hues - pe -

Mz S 48

*mf* *p*

se - os - de ri - sas y de, al - gu - na mal - di - ción mis hues - pe -

CALt. 48

*p* *mf* *p*

uh - - - de ri - sas - - - mal - di - ción mis hues - pe -

T 8

*mf* *p*

se - os - de ri - sas y de, al - gu - na - mal - di - ción mis hues - pe -

Btno. *p* *mf* *p*

uh - - - de ri - sas - - - mal - di - ción mis hues - pe -

B *p* *mf* *p*

uh - - - de ri - sas - - - mal - di - ción mis hues - pe

ROSTRO DE VOS

7

53

S *pp* *ppp* *pp*

des con - cu - rren - - - con - cu - rren sue - ños -

Mz S *pp* *ppp* *pp*

des con - cu - rren uh uh con - cu - rren co-mo sue - ños -

CALt. *pp* *ppp* *pp*

des con - cu - rren uh uh con - cu - rren co-mo sue - ños -

T *pp* *ppp* *pp*

des con cu - rren uh uh con cu - rren sue - ños -

Btno. *pp* *ppp* *pp*

des con - cu - rren uh uh con - cu - rren co-mo sue - ños -

B *pp* *ppp* *pp*

des con cu - rren con cu - rren co-mo sue - ños -

59

S *pp*

- - - uh - - - uh uh

Mz S *pp*

- - - uh - - - uh uh

CALt. *pp*

- - - uh - - - uh uh

T *pp*

- - - uh - - - uh uh

Btno. *pp*

- - - uh - - - uh uh

B *pp*

- - - uh - - - uh uh



**ANEXO #2**

Soporte en Audio de la Composición Coral en CD

**"ROSTRO DE VOS"**