



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRIA EN MÚSICA**

**LA EURITMIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO EN LA FORMACIÓN
CORAL DE NIÑOS Y JÓVENES EN VENEZUELA**

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por

Pablo Javier Morales Daal

Requisito parcial para optar al Título de:

MAGISTER EN MÚSICA

Con la asesoría de la Profesora:
Dra. Sofía Barreto

Julio 2009



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE MAESTRÍA EN MÚSICA

LA EURITMIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO EN LA FORMACIÓN CORAL
DE NIÑOS Y JOVENES EN VENEZUELA

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidente
Prof. Mariantonia Palacios

Miembro Principal – Jurado Externo
Prof. Sara Catarine

Miembro Principal - Tutora
Prof. Sofia Barreto

Fecha: 06 de Julio de 2009

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

*A mi Dios Todopoderoso, solo tú riges mi vida y mi destino. Gracias Padre
En memoria de mi papá Mario, quien siempre me apoyó en mi camino por la música
A mi mamá Herenia y a toda mi familia por apoyarme durante esta Maestría
A mis tres estrellitas: Estefanía, Mariana y Samantha
A mi queridísima tutora Sofía, por su infinita paciencia y ayuda para no desfallecer
A Juan Carlos por su apoyo incondicional en la realización de esta tesis,
A mis hijos del Núcleo Carapita, a mis compañeros de la Schola Cantorum de
Venezuela, quienes han sido una valiosa escuela de vida, pedagogía y desarrollo
profesional.
A María y Alberto, Alfredo Rugeles, quienes han depositado su confianza en mí como
profesional
A mis alumnos y colegas del Proyecto VAC en Colombia, Bolivia, Perú y Ecuador, por
permitirme compartir todo lo aprendido en sus países y ayudarme a formar nuevos
cantores y directores.
A Ana María, Luimar, Victor, Pedro, Orfeón y a la Orquesta de Cámara de la USB,
FESNOJIV, con quienes comparto el placer de hacer buena música
A la Universidad Simón Bolívar por permitirme ingresar a sus aulas y prepararme
profesionalmente
A Rafael, Mery, Luisa, Oscar Díaz.
Y finalmente a todas aquellas personas quienes me han acompañado a lo largo de este
camino de luces y de vida.
A San Miguel Arcángel por ayudarme en mi lucha diaria y haber finalizado con éxito
todo.
Mil Gracias y Dios los bendiga.*

Pablo.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad analizar el uso de la Eurytmia como recurso pedagógico en el proceso de formación coral en niños y jóvenes en Venezuela. Para tal objetivo se seleccionaron cuatro obras corales del maestro Alberto Grau que contienen elementos eurítmicos con distintos niveles de aplicación y dificultad, a través de los conceptos establecidos por el autor del presente trabajo. Igualmente se realizaron entrevistas al compositor y a tres directoras de coros infantiles y juveniles quienes trabajan la eurytmia con sus respectivos ensambles. Entre los aspectos analizados en esta investigación destacan: análisis de diversos métodos de educación musical, empleo de la eurytmia en la práctica coral y orquestal, mediante ejemplos seleccionados para la vocalización y base técnica con su respectiva metodología, así como también la aplicación de la eurytmia en el montaje de obras sinfónico corales. El tipo de investigación seleccionada para este trabajo es documental y de campo.

Palabras claves: Eurytmia, Formación Coral, Alberto Grau, Recurso Pedagógico, Coros Infantiles y Juveniles.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
APROBACIÓN DEL JURADO.....	ii
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....	iii
RESUMEN.....	iv
ÍNDICE GENERAL.....	v
ÍNDICE DE CUADROS.....	viii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	1

Capítulo I

Marco Metodológico

1.1 Tipo de Investigación	
1.2 Entrevistas.....	05
1.3 Criterios para la selección de las obras de la investigación.....	06
1.4 Elementos de análisis aplicados a las obras corales seleccionadas	
1.4.1 Armonía y acordes sugeridos.....	06
1.4.2 Estructura.....	07
1.4.3 Ritmo.....	07
1.4.4 Texto.....	08
1.4.5 Análisis Eurítmico.....	09
1.5 Presentación de los resultados.....	09

Capítulo II

La Euritmia

2.1 Conceptos.....	10
2.2 Creadores	
2.2.1 Rudolf Steiner y la Pedagogía Waldorf	13
2.2.2 Emile Jaques Dalcroze y el Método Dalcroze.....	17
2.2.3 Carl Orff y el Método Orff.....	20
2.2.4 Zoltan Kodaly y el Método Kodaly.....	24

2.3 Tipos de Eurytmia aplicadas en la investigación.....	29
2.4 Clasificación de la eurytmia según su nivel de dificultad.....	34
2.5 Investigaciones previas sobre la eurytmia en Venezuela.....	36
2.6 Empleo de la Eurytmia en el trabajo musical cotidiano con niños.....	37

Capítulo III

Alberto Grau

3.1 Reseña biográfica.....	40
3.2 Catálogo de Obras	
3.2.1 Obras para Coro Mixto.....	48
3.2.2 Obras para Coro de Voces Iguales.....	49
3.2.3 Obras para Coros Infantiles.....	50
3.2.4 Arreglos Corales.....	51
3.2.5 Obras para otros géneros musicales.....	52

Capítulo IV

Análisis de las obras corales de Alberto Grau seleccionadas

4.1 Brujas y Hadas	
4.1.1 Análisis descriptivo.....	53
4.1.2 Análisis Estructural y armónico.....	57
4.1.3 Análisis eurítmico.....	58
4.2 Acto del Árbol	
4.2.1 Análisis descriptivo.....	60
4.2.2 Análisis estructural y armónico.....	64
4.2.3 Análisis eurítmico.....	66
4.3 Mi Patria es el Mundo	
4.3.1 Análisis descriptivo.....	68
4.3.2 Análisis estructural y armónico.....	71
4.3.2 Análisis eurítmico.....	74
4.4 La Doncella	
4.4.1 Análisis descriptivo.....	80

4.4.2 Análisis estructural y armónico.....	87
4.4.3 Análisis eurítmico.....	96

Capítulo V

Ubicación y aplicaciones de la Euritmia en el contexto musical venezolano

5.1 Consideraciones.....	101
5.2 Empleo de la Euritmia en los montajes Sinfónico – Corales.....	104
5.3 Aplicación de la Euritmia en la Práctica Coral y Orquestal.....	106
5.3.1 Ejercicios eurítmicos aplicados a la Práctica Coral.....	106
5.3.2 Ejercicios eurítmicos aplicados a la Práctica Orquestal.....	108
5.4 Formación de nuevos directores corales.....	111
5.4.1 Metodología para la enseñanza de la Euritmia.....	112
5.4.2 Repertorio Sugerido.....	113
5.5 Expansión de la Práctica de la Euritmia a los países Andinos.....	115

Conclusiones.....	116
--------------------------	------------

Referencias Bibliográficas.....	120
--	------------

Anexos

INDICE DE CUADROS

CUADRO	Pág.
Nº1 Obras para coro Mixto.....	48
Nº2 Obras para Coro de Voces Iguales.....	49
Nº3 Obras para Coro Infantiles.....	50
Nº4 Arreglos Corales.....	51
Nº 5 Obras para otros Géneros Musicales.....	52
Nº6 Esquema del Texto Brujas y Hadas.....	55
Nº7 Análisis Estructural y Armónico Brujas y Hadas.....	57
Nº8 Análisis Eurítmico Brujas y Hadas.....	58
Nº9 Esquema del Texto Acto del Árbol.....	62
Nº10 Análisis Estructural y Armónico Acto del Árbol.....	64
Nº11 Análisis Eurítmico Acto del Árbol.....	66
Nº12 Esquema del Texto Mi Patria es el Mundo.....	67
Nº13 Análisis Estructural y Armónico Mi Patria es el Mundo.....	72
Nº14 Análisis Eurítmico Mi Patria es el Mundo.....	75
Nº15 Esquema del Texto La Doncella.....	83
Nº16 Análisis Estructural y Armónico La Doncella.....	87
Nº17 Análisis Eurítmico La Doncella.....	96

INDICE DE FIGURAS

FIGURA	Pág.
Nº1 Mi Patria es el Mundo. Fragmento.....	12
Nº2 Ejercicio basado en el Método Dalcroze.....	19
Nº3 Variación eurítmica del ejercicio anterior.....	19
Nº4 Ejercicio basado en el Método Orff.....	22
Nº5 Ejercicio entonado con movimientos corporales.....	23
Nº6 Ejemplo basado en el Método Kodály.....	27
Nº7 Mi Patria es el Mundo. Inicio.....	29
Nº8 Mi Patria es el Mundo. Sección Aleatoria.....	30
Nº9 La Doncella. Sección aleatoria.....	31
Nº10 La Doncella. Fórmula imitativa.....	31
Nº11 Acto del Árbol. Coda Final.....	33
Nº12 Acto del Árbol. Conclusión.....	33
Nº13 Stabat Mater. Inicio.....	34
Nº14 Brujas y Hadas. Compases 29 – 30.....	35
Nº15 Mi Patria es el Mundo. Compases 65 – 66.....	35
Nº16 Mi Patria es el Mundo. Compases 138 – 139.....	36
Nº17 Brujas y Hadas. 1ª. Parte.....	56
Nº18 Brujas y Hadas. Compases 29 – 30.....	56
Nº19 La Doncella. Danza del Platero.....	85
Nº20 Danza del Sol y la Luna. 2ª. Voz.....	85
Nº21 Danza del Sol y la Luna. 1ª. Voz.....	86
Nº22 Ejemplo Coral.....	102
Nº23 Fragmento 5º Mov. Gloria de Vivaldi.....	104

FIGURA	Pág.
Nº24 Fragmento Presto Final. Fantasía Coral.....	105
Nº25 Fragmento 4º Mov. 9ª. Sinfonía.....	106
Nº26 Ejercicio de vocalización con Eúritmia.....	107
Nº27 Variación del Ejercicio Anterior.....	107
Nº28 Ejercicio con notas pivotes.....	108
Nº29 Ejercicio Eurítmico Nº1 para Orquesta.....	109
Nº30 Ejercicio Eurítmico Nº 2 para Orquesta.....	110
Nº31 Ejercicio Eurítmico Nº 3 para Orquesta.....	110

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, distribuido en cinco capítulos, y que lleva por título: La Euritmia como herramienta pedagógica en la formación coral en niños y jóvenes en Venezuela, tiene como objetivo analizar la aplicación de la euritmia como recurso en la enseñanza del canto coral, el lenguaje musical y la práctica orquestal. Entre los aspectos abordados en esta investigación destacan: las diversas metodologías de enseñanza musical para niños, propuestas por Rudolph Steiner, Emile Jaques Dalcroze, Zoltan Kodaly y Carl Orff, quienes son considerados precursores de la práctica eurítmica y cuyas reseñas biográficas aparecen en el Capítulo II de este trabajo. Por otro lado, se presentarán análisis detallados de cuatro obras del compositor Alberto Grau (n.1937), quien ha desarrollado en Venezuela la práctica eurítmica en coros infantiles, a través de obras corales, en las cuales se observa la aplicación de fórmulas y patrones eurítmicos en distintos niveles de dificultad.

El desarrollo de esta investigación tiene como contexto el trabajo de formación coral eurítmico aplicado en coros infantiles en Venezuela, adscritos al Programa Pequeños Cantores de la Schola, patrocinado por la Fundación Schola Cantorum de Caracas. El empleo de la euritmia como recurso pedagógico en el trabajo coral infantil y juvenil en Venezuela se ha venido desarrollando desde el año 1995 a través del Proyecto Pequeños Cantores de la Schola, el cual consiste en formar a nivel coral desde temprana edad a los futuros cantores del país, mediante la enseñanza de la euritmia en los ensayos regulares y a través de jornadas especiales de canto común, donde se juntan todos los núcleos de coros infantiles adscritos a dicho proyecto y quienes trabajan de manera directa con la euritmia. Este movimiento ha evolucionado en el país gracias a la iniciativa del compositor y director coral Alberto Grau, quien ha dedicado gran parte de sus composiciones al desarrollo y perfeccionamiento de la euritmia tanto en coros infantiles, juveniles como en coros de adultos.

En la sección de consideraciones ubicada en el Capítulo V, a modo de información complementaria se sugieren algunos métodos de teoría y solfeo, que contienen algunos ejercicios eurítmicos preparatorios asociados a la lectura musical.

En el aspecto relacionado con la muestra de estudio, se han seleccionado las obras: *Brujas y Hadas*, *Acto del Árbol*, *Mi Patria es el Mundo* y el *Ballet Coral La Doncella* del compositor Alberto Grau, por encontrarse en éstas distintos niveles de dificultad relacionados con la aplicación de la euritmia.

En Venezuela, existen referencias acerca del uso de la euritmia en diversas áreas artísticas, como por ejemplo la exposición de esculturas tridimensionales denominada *Euritmia* de la arquitecto venezolana Inés Silva, realizada en Caracas en 2007, así como también en distintos videos realizados por los Colegios Waldorf denominados *Euritmia*, donde se aplica ésta a la danza y al teatro. Sin embargo son muy pocos los trabajos que se relacionan con el estudio y aplicación de la euritmia a nivel musical en niños y jóvenes, de ahí la necesidad de elaborar este trabajo de grado con la finalidad de complementar la poca información existente acerca del empleo de la euritmia en el contexto de formación musical en Venezuela.

Hasta la fecha de la realización de esta investigación solo tiene el registro del Trabajo de Grado del prof. Cristian Grases Feo titulado *El Canto Coral en la Formación Musical: nuevas propuestas en la obra para voces iguales de Alberto Grau*, (USB 2001), quien entre aspectos pedagógicos enfoca su investigación en varias de las obras para coros infantiles de Alberto Grau y su relación con la euritmia.

Como elemento novedoso en el presente Trabajo de Grado se aborda la aplicación de la euritmia no solo a nivel coral sino también a nivel orquestal, a partir de ejemplos musicales escritos para ser ejecutados durante el calentamiento previo al ensayo, denominado base técnica. Entre las composiciones escogidas como muestra para el presente trabajo se encuentran dos para formato de coro mixto, lo que supone

aplicación de la euritmia a nivel adulto. La escogencia de estas dos obras obedece al seguimiento cronológico relacionado con la formación musical, ya que éstas fueron escritas para coros adultos, y aunque se asume que no todos los jóvenes cantores continuarán la actividad coral en su adultez, los que continúen haciéndolo tendrán un mayor nivel de conocimiento y habilidad para la ejecución de la euritmia que el resto de los coralistas e instrumentistas no formados bajo el sistema eurítmico.

Resulta pertinente preguntar: ¿Por qué elaborar una tesis acerca de la aplicación de la euritmia en el área de la Dirección Orquestal?. En el caso del autor de la presente investigación, éste trabaja con niños y jóvenes tanto en el área coral como orquestal, y partiendo de los resultados obtenidos de las experiencias con el maestro Grau, decidió implementar la práctica de la euritmia a nivel coral y orquestal en el Núcleo Carapita del Sistema Nacional de Orquestas fundado en 1997 con sede en la Parroquia Antímamo de Caracas. Algunos de estos ejercicios están reseñados en el Capítulo V. Por otro lado, el autor de este trabajo no solo emplea la euritmia como docente de Dirección Coral y Orquestal en los países andinos a través del Proyecto Voces Andinas, sino también en distintos montajes de obras sinfónico corales realizados en estos países. Esta información está disponible en un renglón dentro del mismo capítulo.

Desde el punto de vista de contenido, se presentarán en esta investigación distintos cuadros contentivos de análisis estructural y eurítmico de cada una de las obras corales antes mencionadas, así como también se encontrarán los análisis descriptivos de cada obra, los cuales contienen elementos relacionados con el texto y su distribución en la composición, tipo de ensamble coral requerido para cada una de éstas.

Para el desarrollo del presente trabajo se empleó la investigación documental y de campo, a través de entrevistas a las profesoras: Ana María Raga, Yulene Velásquez y Victoria Nieto, directoras de coros infantiles y quienes trabajan con el sistema eurítmico, así como también al Maestro Alberto Grau, promotor principal del empleo de la euritmia en los coros infantiles.

Entre las recomendaciones propuestas por el autor del presente trabajo destacan: metodología para la enseñanza de la euritmia, creada a partir de los resultados obtenidos de las entrevistas aplicadas a tres directoras de coros infantiles y juveniles, y al propio compositor, así como en la experiencia directa en el trabajo de formación musical por parte del autor. También se sugiere un repertorio secuencial sugerido para la práctica de la euritmia, que aborda aparte de los aspectos eurítmicos propiamente dichos, dificultades armónicas y de entonación.

En la sección de anexos se encuentran las partituras seleccionadas para esta investigación, al igual que las entrevistas citadas al principio de este párrafo, acompañadas de un cuadro resumen con las respectivas respuestas.

En cuanto a la naturaleza de esta investigación, la misma aspira a constituir un eslabón en la cadena de diversos estudios relacionados no solo con la euritmia, sino también con mejoras en la calidad de la educación musical en niños y jóvenes en Venezuela, donde la creatividad, organización y motivación por parte del docente, determinarán el éxito en la formación de nuevos músicos con un sentido integral rítmico y su relación con el espacio que los rodea.

Como último punto y basándose en los ejemplos citados en esta investigación para el montaje de obras sinfónico corales, el autor de este trabajo pretende despertar en el lector la inquietud y el deseo de elaborar nuevas propuestas de ejercicios similares, orientados y adaptados a las necesidades específicas de la obra musical abordada y a las capacidades, fortalezas y debilidades de cada ensamble, y que contribuyan de forma efectiva al proceso de aprendizaje y memorización de obras sinfónico corales.

CAPÍTULO I

MARCO METODOLÓGICO

1.1 Tipo de Investigación

Para el presente trabajo de grado se estableció la investigación de tipo documental que es por definición: “aquella que se basa en la obtención y análisis de datos provenientes de materiales impresos u otro tipo de documentos”¹. También se empleó para el desarrollo del mismo la investigación de campo, mediante entrevistas aplicadas a Alberto Grau, Ana María Raga, Yulene Velásquez y Victoria Nieto, las cuales aparecen reflejadas como Anexos al final del presente trabajo.

1.2. Entrevistas

El modelo de entrevista aplicado a la presente investigación consiste en dos tipos de entrevistas personalizadas de forma escrita, cuyas preguntas se desglosan a continuación: a) promedio de edades en la agrupación con la cual trabaja, b) primer contacto personal con la euritmia, c) dificultades en cuanto a la aplicación de la euritmia, d) cambios musicales y extra musicales en sus alumnos, e) calificación en cuanto a la utilidad de la euritmia en el trabajo cotidiano, f) sugerencias para el mejor aprovechamiento de la euritmia en el proceso de formación musical.

Para la selección de los entrevistados, se tomó en primer lugar al Maestro Grau por ser el precursor en la aplicación de la euritmia en el trabajo coral infantil en Venezuela. A la Profesora Ana María Raga (n.1965), por ser responsable de la formación de nuevas generaciones de cantores con la práctica eurítmica y a las jóvenes directoras Yulene Velásquez (n.1986) y Victoria Nieto (n.1991), quienes representan la primera generación de

¹ Arias, Fidas G. *El Proyecto de Investigación. Guía para su elaboración*. Rev. Carlos Sabino y Jesús Reyes. (3ª. Edición). Edit. Episteme. 1999. Caracas. Pág.21

directoras corales, quienes se han formado coral y musicalmente con la práctica eurítmica, como integrantes de los coros juveniles de la Fundación Schola Cantorum de Venezuela, y en la actualidad se desempeñan como directoras de dos grupos corales infantiles y juveniles en el área metropolitana.

1.3 Criterios para la selección de muestra o población

Para la presente investigación se seleccionaron las composiciones: *Brujas y Hadas*, *Acto del Árbol*, *Mi Patria es el Mundo* y el *Ballet Coral La Doncella* del compositor Alberto Grau, tomando como criterios de selección los siguientes parámetros:

- a) Tipo de ensamble vocal requerido
- b) Nivel de dificultad Armónico
- c) Nivel de dificultad eurítmico
- d) Aporte pedagógico en el desarrollo musical del cantor.

Por otro lado, la escogencia de las obras se relaciona directamente con el nivel secuencial en cuanto al aprendizaje y aplicación de la euritmia, ya que las dificultades parten desde el nivel infantil, y se incrementan de acuerdo a cada obra.

1.4 Elementos de análisis aplicados a las obras corales seleccionadas

1.4.1 Armonía y acordes sugeridos

El objetivo de estudiar la armonía y acordes sugeridos planteados por el compositor obedece fundamentalmente a motivos pedagógicos, ya que en las obras seleccionadas para el presente trabajo se encuentran tres tipos de ensambles corales distintos, los cuales suponen diferentes niveles de edades, aprendizaje y exigencia repertorial en pro de la formación musical de sus integrantes. Es por ello que se encontrarán en las obras para coros infantiles una armonía más bien funcional y cíclica, con lo cual se da la sensación de estabilidad y se acelera el proceso de memorización de las fórmulas eurítmicas y las líneas melódicas. Estas

armonías contienen leves modulaciones cercanas, algunas de ellas por cromatismo ascendente, mientras que en las obras seleccionadas para Coro mixto a Capella y formato Sinfónico Coral, la gama armónica se abre considerablemente, en las cuales el compositor emplea una armonía que se ciñe directamente al texto y subraya sus partes más dramáticas.

1.4.2 Estructura

Se considera de vital importancia analizar la estructura de las obras de estudio propuestas en el presente trabajo, ya que el equilibrio formal de estas composiciones puede ayudar al Director de coros a explicar a sus alumnos durante los ensayos como parte del proceso de enseñanza musical intrínseco en este tipo de agrupaciones corales, las características básicas de las formas musicales más conocidas y que se usan de manera frecuente en la concepción de otras obras a capella y sinfónico corales.

Por otro lado la simetría estructural de las frases propuestas por Grau en las obras para coro infantil y juvenil, permite un rápido aprendizaje y memorización de la música, lo cual permite un poco más de tiempo para enfocarse en la práctica eurítmica.

1.4.3 Ritmo

Para el maestro Grau el aspecto rítmico es esencial en el desarrollo del pulso interno de cada cantor, así lo señala en la entrevista aplicada por el autor del presente trabajo: "...El ritmo en el ser humano es una necesidad fundamental. Desde los pueblos más primitivos de la historia, siempre existió la necesidad de moverse rítmicamente al compás de instrumentos percusivos..."², es por eso que todas las actividades propias de los ensayos están directamente relacionadas con la sensación del pulso interno y su relación con el espacio físico y su contexto. Por esta razón para la presente investigación se hará un análisis del ritmo presente en cada una de las obras seleccionadas para determinar su comportamiento en cada una de las piezas, es decir si es de carácter polirítmico o isorítmico y a la vez determinar cómo se comporta el pulso dentro de la obra.

² Grau, (2008). Entrevista. Ver Anexo N°6

Los acercamientos al ritmo se llevan a cabo desde el momento de la vocalización del coro al incluir dentro de los ejercicios de preparación para el ensayo, algunos elementos eurítmicos que ayudan a sintonizar al joven cantor con el ritmo de la música y de los ejercicios propios de una vocalización.

Para ayudar a reforzar este proceso de internalización del ritmo, Grau opta por la selección de compases irregulares para la creación de sus nuevas obras corales, entre ellos el 5/8, constituye un compás idóneo para la introducción a las primeras fórmulas eurítmicas gracias a su inestabilidad rítmica, así como también el compositor selecciona eventualmente el 7/8 por las mismas razones. También dentro de este renglón se encuentra la selección de algunos ritmos latinos conocidos como el son, el merengue dominicano, y el vals venezolano entre otros, los cuales resultan atractivos para los jóvenes cantores.

1.4.4 Texto

En cuanto al texto correspondiente a las obras seleccionadas para esta investigación se hace un análisis acerca de su distribución a lo largo de la composición y a su vez como el compositor estructura cada parte musical de la obra en función del texto, dando prioridad en el desarrollo musical a las líneas que a su juicio son las más importantes mediante la reiteración musical de líneas textuales específicas.

Una de las características resaltantes de este particular radica en que tres de los textos seleccionados son poemas, los cuales están estructurados en versos heptasílabos y octosílabos en su mayoría, lo que añade un claro elemento de simetría a la composición.

Por otro lado, se evidencia en tres de estos que son de tipo literatura infantil, por la naturaleza de los personajes, así como también en el lenguaje semántico empleado, mientras que en el caso del texto seleccionado para la obra *Mi Patria es el Mundo*, el compositor recurre a textos de Ghandi y el filósofo romano Luccio Anneo Séneca, los cuales están cargados de una gran fuerza dramática, son de carácter reflexivo y logran envolver al oyente de principio a fin.

1.4.5 Análisis Eurítmico

En este punto se estudiarán las distintas posibilidades empleadas por Alberto Grau para elaborar las fórmulas eurítmicas de sus composiciones, delimitando cuales partes del cuerpo se emplean en la formulación de estos patrones. Dichos análisis se realizarán mediante cuadros explicativos acerca de los distintos componentes eurítmicos encontrados en los fragmentos seleccionados, así como también su clasificación en tipo de euritmia y grados de dificultad, partiendo de los conceptos establecidos por el autor del presente trabajo en el Capítulo II.

1.5 Presentación de los resultados

Los datos obtenidos tanto de las encuestas como los análisis serán presentados en cuadros específicos en los respectivos capítulos. En cuanto al esquema de análisis formal escogido por el autor de esta investigación, el mismo quedó distribuido de la siguiente manera:

EVENTO	Nº DE COMPAS	ACORDES	PARTICULARIDADES
--------	--------------	---------	------------------

- a) Evento: Se refiere a una sección determinada de la obra analizada
- b) Nº de Compás: Muestra la ubicación en la partitura del evento previamente descrito.
- c) Acordes: Muestra según sea el caso los acordes o referencia tonal en que se encuentra el fragmento.
- d) Particularidades: Hace referencia a datos extra musicales pertinentes.

CAPÍTULO II

LA EURITMIA

2.1 Conceptos

El término euritmia proviene del griego *Eu* que significa bueno y *ritmos* que significa ritmo. Fue en la ciudad de Stuttgart - Alemania en la década de los años 20 que esta palabra comenzó a aparecer de forma frecuente, a partir de la creación de la primera Escuela Waldorf por el filósofo y antropólogo alemán Rudolph Steiner (1861-1925), cuyo perfil biográfico aparecerá más adelante en el presente trabajo. Existen varias definiciones de euritmia que se relacionan directamente con su aplicación en los distintos contextos:

- a) Euritmia artística: Se aplica directamente a las artes escénicas. “La modalidad escénica de la Euritmia se compone de grandes preparaciones artísticas para el palco, de las cuales participan coreografía, iluminación, música...También coreografías en silencio, compuestas de secuencias de gestos y movimientos fundamentados en los elementos básicos de la Euritmia y que desarrollan el tema específico de cada programa...”³

- b) Euritmia Curativa: Fue desarrollada a partir de 1921 y consiste en el fortalecimiento y recuperación de la salud del individuo, actuando directamente sobre sus enfermedades a partir de su propia capacidad para conocerse, curarse y encontrar su punto de equilibrio entre las fuerzas de la enfermedad y las de la salud. De acuerdo a lo señalado por la Organización Waldorf de Colombia: “Es conocido el uso de la euritmia curativa en la recuperación de pacientes que tienen enfermedades que van desde un dolor de cabeza crónica hasta los que sufren de insomnio, problemas digestivos, dislexia, problemas de columna, del

³ Instituto Waldorf Colombia, www.waldorfcolumbia.org/euritmia. Fecha de consulta: 15/12/08

corazón, asma, alergias, reumatismos, depresión, ansiedad, pánico, epilepsia y cáncer, entre otras...”⁴

- c) Eurytmia Escolar: Se divide en distintos niveles acordes a las edades de los estudiantes, en esta área la música juega un papel importante a través del estudio del ritmo, la danza y los movimientos coreográficos para representar leyendas, cuentos de hadas, poesías a través de la sincronización y el recorrido del espacio que los rodea. “El instrumento de este arte es el propio hombre, con todo su ser, incluyendo su corporalidad, sus vivencias interiores, sus pensamientos. Así siendo, las aulas de Eurytmia en la escuela tienen el papel, por un lado, de educar la organización corporal, establecer el dominio sobre la lateralidad, coordinación motora gruesa y fina, ritmo y postura”⁵.

Rudolph Steiner definía la eurytmia como: “un género de lenguaje mudo y visible, un lenguaje que, aunque aparece de forma gestual de movimientos de cuerpo humano (...) no ha de ser confundido con pantomima, ni considerado meramente como el arte de la danza”.⁶ Desde el punto de vista místico Steiner la definía como: “el arte del movimiento que celebra la verticalidad –la condición bípeda- que alinea al hombre con el universo. La eurytmia representa los movimientos cósmicos de los planetas manteniendo la forma en equilibrio ordenado”.⁷ Steiner se basaba en el Oráculo de Delfos y en el Evangelio de San Juan, tal y como lo señalaba en sus distintas conferencias dictadas en 1907 en Kassel Alemania, en las cuales Steiner describía a Jesús de Nazaret como entidad cósmica de Cristo y su relación con el movimiento del cosmos.

El autor de este trabajo define la eurytmia como una práctica formativa que permite al ser humano, en este caso niños y jóvenes, disociar dos o más motivos rítmicos de una melodía cantada o hablada a través del movimiento corporal. Es decir, que el cantor debe ser capaz de aislar los elementos rítmicos propuestos, utilizando los recursos de la disociación y motricidad, para posteriormente unirlos

⁴ Instituto Waldorf Colombia, www.waldorfcolumbia.org/eurytmia. Fecha de consulta: 15/12/08

⁵ Ídem

⁶ Fernández, Ana.(s/f) “Eurytmia”. www.iggoh.com.ar. Fecha de consulta: 18/03/2007

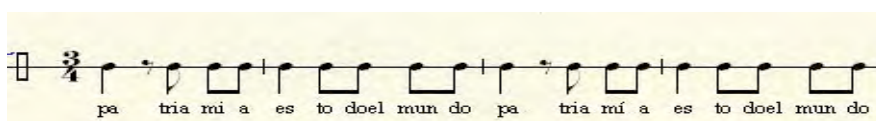
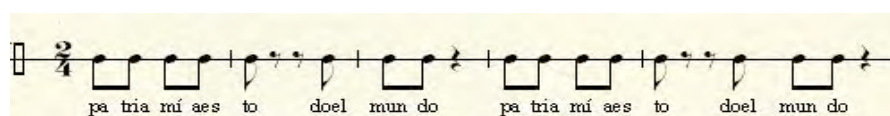
⁷ Ídem

en una sola línea de sincronización de voz y ritmo corporal. Para ello se requiere una sistematización en el aprendizaje de las fórmulas rítmicas propuestas como base, a través del raciocinio y la internalización por parte del niño de toda esta nueva información.

En este particular se encuentra una similitud en cuanto a la filosofía de Steiner acerca del aprendizaje y cuya pedagogía será analizada más adelante en este capítulo. Para efectos del presente trabajo nos basaremos en la euritmia como arte sonoro y visual aplicado a la formación del canto coral en niños y jóvenes.

De acuerdo a las palabras del maestro Alberto Grau: “La euritmia resulta así de la yuxtaposición de patrones rítmicos, los cuales conducen a la polirritmia o aparición simultánea dentro de un mismo compás de dos o más ritmos y a la polimetría que consiste en la combinación simultánea bajo una misma velocidad de dos o más medidas distintas de compás”.⁸ Un ejemplo sobre este particular se encuentra en una de sus obras titulada: *Mi patria es el Mundo*. Entre los compases 141 y 146 (fig.1), el compositor propone una combinación de 3/4 contra 2/4, tal como se demuestra en el siguiente ejemplo:

Sopranos + Altos



Tenores + Bajos

Fig. 1 Mi Patria es el Mundo. Fragmento

Por otro lado también se emplea el término de euritmia en la arquitectura, en las artes plásticas como pintura y escultura, se toma como ejemplo como aplicación de ésta

⁸ Grau, (2004). *La forja del Director* pág. 132

última una obra del escultor español Valeriano Salvatierra y Barriales (1788-1836) denominada La Eurytmia (Ver anexo 5).

2.2 Creadores

2.2.1 Rudolph Steiner y la Pedagogía Waldorf

“La libertad es una condición básica para la existencia de una vida cultural creativa”

*Rudolph Steiner*⁹

Rudolph Steiner (Austria 1861 – Suiza 1925) es considerado como uno de los creadores de la eurytmia, a través del desarrollo de un sistema pedagógico enmarcado en la importancia del entorno del niño durante su proceso formativo, aprendiendo de cada una de sus vivencias diarias y analizando todo lo que aprende con la ayuda de sus maestros. Posteriormente, y sobre los principios de la concepción espiritual del hombre moderno, desarrolló diversas disciplinas prácticas como la eurytmia o arte del movimiento, la cual se expandió rápidamente a través bajo el nombre de Pedagogía Waldorf, denominada así gracias a su lugar de origen. En 1919 Emil Molt, director de la fábrica de cigarrillos WALDORF – ASTORIA en Stuttgart Alemania, solicitó a Steiner la creación de una Escuela para los hijos de los empleados de dicha fábrica, cuya línea de acción se alejara de las viejas formas tradicionales de enseñanza europea. Steiner obtuvo la colaboración de distintos maestros, quienes en conjunto establecieron las pautas de una base metodológica y didáctica que parte del conocimiento a fondo de la naturaleza humana y se enmarca en las distintas fases del desarrollo del físico y mental del niño.¹⁰

Steiner daba mucho peso a la libertad en el proceso creativo y educativo del niño, así lo señala en la frase que abre esta reseña biográfica. Uno de los aportes más significativos de Steiner y su filosofía fue la educación como un desarrollo hacia la libertad individual a través del uso de la expresión artística como un medio para el

⁹Casa Steiner. www.casasteiner.com.ar/rudolfsteiner. Fecha de consulta: 15/12/08

¹⁰ Ídem

aprendizaje de las materias académicas propias del sistema educativo convencional como por ejemplo: matemática y las ciencias sociales.¹¹

Su método de enseñanza parte de la sistematización en el proceso de formación de los niños, donde las materias asignadas se estudian desde tres ángulos distintos: el intelecto, la aplicación de la lógica y el razonamiento y el más importante, el corazón mediante la internalización y enfatizando los sentimientos en sí y su expresión natural. Esta filosofía se aplica de forma directa a la enseñanza de la euritmia, tal como lo señala Yulene Velásquez en la entrevista aplicada por el autor del presente trabajo: “...En el momento en que se les enseñan los movimientos, no sólo mostrarles cómo se hace, sino hacerlos razonar entre lo escrito y lo práctico...”¹²

El objetivo central de este sistema pedagógico consistía en despertar y desarrollar las capacidades individuales del niño, cuyo progreso se mide en la expansión y aumento en el uso de sus habilidades intelectuales, mediante juegos, y a través de la exploración permanente del contexto que rodea al alumno. La interacción de las asignaturas como matemáticas, ciencias sociales, artes plásticas y práctica física permitía un crecimiento armónico de las facultades psíquicas en el niño. Con la aplicación del programa Waldorf se equilibra en los alumnos la adquisición de conocimientos intelectuales en conjunción con su desarrollo integral mediante la práctica de actividades artísticas y artesanales.

La aplicación de esta pedagogía en el ámbito musical venezolano se sitúa en tres niveles, enmarcados entre los 7 y 10 años. La escogencia de estas edades se debe a que en este rango se desarrollan las actividades de formación musical en el programa Pequeños Cantores de la Schola y en los Núcleos del Sistema Nacional de Orquestas de Fesnojiv.

Para el trabajo con niños en edad preescolar (4 a 6 años) se emplean las polaridades en el movimiento, el gesto y el caminar, es decir se establecen los antagonismos grande - pequeño, fuerte - débil, rápido - lento. Las imágenes se obtienen a través de cuentos o fábulas de la naturaleza y del mundo animal, dichas imágenes son

¹¹ Instituto Waldorf Colombia. www.waldorfcolumbia.org/euritmia. Fecha de consulta: 15/12/08

¹² Velásquez, (2008). Entrevista. Ver Anexo N°8

acompañadas de pequeños ritmos o melodías que resaltan sus cualidades. Se le da prioridad al intervalo de quinta justa, se emplea la flauta dulce y la lira como instrumento melódico, mientras que las panderetas y el triángulo se emplean como instrumento de percusión.

A partir de los seis o siete años aparece la escala diatónica y la utilización del piano. Durante esta etapa los ritmos se acompañan con los pies y las manos y se realizan formas espaciales donde cada niño dibuja pequeños motivos o frases rítmicas.

A partir de los 10 años, los niños trabajan los copases distinguiendo sus características al caminar. Así mismo se comienzan a trabajar las cualidades de los tonos graves y agudos a partir de la escala de do. Aparecen motivos y frases melódicas a través de formas geométricas realizadas coreográficamente en el espacio.¹³

A través del lenguaje hablado se realizan coreografías usando como fuente algunos poemas y cuentos infantiles, resaltándose en ellos algunos elementos gramaticales y características genéricas, como el ritmo y la acentuación natural. Se incorporan progresivamente los elementos eurítmicos.

Los resultados positivos, obtenidos por la aplicación de toda esta filosofía de enseñanza, se ha traducido en la apertura e incremento a nivel mundial de distintos centros educativos que funcionan bajo la metodología Waldorf. En América latina existen varios colegios asociados a la pedagogía de Steiner y funcionan bajo el nombre de Colegios Waldorf, los cuales se encuentran en los siguientes países: Argentina con 10 colegios, Brasil (33), Chile (5), Colombia (5), Ecuador (1), Perú (4) y Uruguay (1).¹⁴

¹³ Instituto Waldorf Colombia. www.waldorfcolombia.org/seccns/euritmia Fecha de consulta: 15/12/08

¹⁴ Instituto Waldorf Colombia. www.freunde-waldorf.de/es/info/welt/lista-de-paises. Fecha de Consulta: 15/12/08

2.2.2 Emile Jaques Dalcroze y el Método Dalcroze

Al igual que su predecesor, Dalcroze contribuyó de manera significativa en la aplicación y difusión de la euritmia, a través del desarrollo de un método de enseñanza musical que se enfocaba en la corrección de distintos problemas relacionados con el aspecto rítmico, auditivo y de entonación entre sus alumnos. Dalcroze fue un importante promotor de la rítmica interna en el siglo XX y entre los aportes más significativos que el compositor hizo al campo musical fue el de evolucionar de forma complementaria el método de enseñanza musical de Carl Orff y la pedagogía eurítmica de Rudolph Steiner.

Emile Jaques Dalcroze nació en Viena en 1865 y murió en Ginebra en 1950. Fue compositor de música de cámara, orquestal y vocal. Estudió en el Colegio y Conservatorio de Ginebra, donde fue profesor de teoría y solfeo hasta 1912. Entre sus maestros estaban: Oscar Schulz, Henry Ruegger, Hugo de Senger y Anton Bruckner en Viena. Una de sus primeras composiciones fue la Opereta *La Soubrette* (La criada), la cual fue representada solo una vez dentro del Conservatorio. Fue a partir de ese momento cuando Dalcroze comenzó a escribir canciones e ingresó a la Sociedad de Letras de la cual egresó en 1881.

Dalcroze fundó en Dresden Alemania el primer instituto que funcionaría bajo su método de enseñanza y en 1914 trasladó dicho instituto a Ginebra bajo el nombre de Instituto Jaques Dalcroze, nombre con el que se conoce actualmente.¹⁵ Dalcroze observó mientras fue profesor de teoría y solfeo, que no existía en sus alumnos una conexión efectiva entre la percepción musical y la duración de los sonidos. Después de varias observaciones hechas a sus alumnos Dalcroze concluyó que:

- a) La musicalidad pura es incompleta.
- b) La arritmia musical es la consecuencia de una arritmia general.
- c) Para crear armonías verdaderamente musicales es necesario poseer un estado musical interior.¹⁶

¹⁵ www.jaques-dalcroze.com/biografía. Fecha de consulta: 08/07/08

¹⁶ www.jaques-dalcroze.com/biografía. Fecha de consulta: 23/03/07

Tras el estudio de las dificultades encontradas en sus estudiantes, Dalcroze inventó una serie de ejercicios rítmicos, en los cuales sus alumnos debían caminar descalzos en el salón de clases. Estos ejercicios le causaron al maestro grandes problemas con la administración del Conservatorio, pugna que provocó su renuncia a dicha institución y es entonces cuando decide abrir su propia academia de música patrocinada por los empresarios alemanes Johannes Wolf y Herald Dhorn en 1915.¹⁷ Todo este cúmulo de investigaciones y experiencias con sus alumnos, comenzó a condensar estos ejercicios en una sola línea de acción a la que denominó Euritmia.

La filosofía de trabajo de Dalcroze consistía en que el alumno debe experimentar la música física, mental y espiritualmente, he aquí entonces una semejanza con lo propuesto por Steiner en cuanto a la internalización del conocimiento a través de la experiencia directa del niño con lo que aprende, en este el ritmo.

Dalcroze enfocaba su sistema de enseñanza en tres ámbitos y los relacionaba entre sí: la euritmia, el solfeo y la improvisación. A través de la euritmia el alumno entrenaba su cuerpo para sentir conscientemente la sensación física del tiempo y su relación con el espacio que lo rodea. El cuerpo entonces pasa a ser un instrumento que ejecuta y transforma en movimientos los aspectos esenciales de la música. Al experimentar la sensación eurítmica, el niño conjugaba mente y cuerpo, lo que conducía a una participación activa de todos sus sentidos, el sistema nervioso, el intelecto, los músculos, las emociones. La práctica permanente de estas actividades, hacían que el niño o el joven fuesen más independientes, creativos y expresivos en un lapso de tiempo determinado.¹⁸

Por otro lado, la efectividad del solfeo propuesto por Dalcroze consiste en ayudar al alumno a desarrollar su oído interno para escuchar y cantar de manera afinada. Los conceptos se refuerzan a través de la interacción entre experiencias físicas y auditivas. El método Dalcroziano se basa en un Do fijo para propósitos de entonación incorporando las sílabas de las notas restantes de la escala mayor melódica, además estos ejercicios de entrenamiento auditivo se refuerzan con gestos de

¹⁷ Método Dalcroze. www.jaques-dalcroze.com/metodo-dalcroze. Fecha de consulta: 23/03/07

¹⁸ Ídem

dirección, los cuales hacen que la mente, los ojos y los oídos estén más atentos a la tarea.

El último eslabón de esta cadena pedagógica lo constituye la improvisación, donde el niño demuestra que ha entendido y asimilado los nuevos conceptos adquiridos, mediante la expresión de ideas musicales propias. La improvisación funciona como una herramienta pedagógica que fomenta la creatividad, la concentración, agiliza la mente, y crea en los alumnos la sensación de satisfacción y logro.

Durante la aplicación de este método es necesario el desarrollo de actividades o ejercicios preparatorios que ayuden a trabajar la coordinación corporal. En el caso de los niños, se recomienda emplear este método bajo el esquema de juegos didácticos variados, a fin de evitar el aburrimiento. Es decir, que el profesor debe ofrecer a sus alumnos algo novedoso en cada clase, pero que a la vez sea formativo y atractivo e implique superación en corto tiempo.

Entre los ejercicios propuestos para esta primera etapa de coordinación, se propone uno llamado “pasando la pelota”, que consiste en pasar una pelota entre los miembros de varios grupos pequeños de forma constante mientras el maestro o facilitador toca en el piano alguna melodía donde se sienta claramente los tiempos de cada compás. El objetivo central de este ejercicio es mantener el pulso constante.

Otro ejemplo basado en la aplicación del método dalcroziano, es la canción infantil “A Caracas dice el tren”, para la cual se proponen dos ejercicios corporales, los cuales presentan dos variaciones leves a nivel eurítmico.

En este primer ejemplo (fig.2) se sugiere imitar el movimiento de las barras laterales del tren con los brazos en forma circular, evitando en lo posible detener el movimiento, y se canta la línea melódica. De este modo se prepara el estudio de la euritmia.

Brazos

Brazos

Voz A Ca ra cas di ceel tren cuan do vie ne de los Te ques, A Ca

Fig. 2 Ejercicio basado en el Método Dalcroze

Una variación de este ejercicio consiste en marchar simultáneamente, dibujando con los brazos movimientos circulares (Fig.3).

Brazos**Pies**

Brazos

Pies

Voz Cuan do va por el puen te ya co mien zaa ce le rar, co rre co rre co rre quea Ca ra cas vaa lle gar.

Fig. 3 Variación eurítmica del ejercicio anterior

Dalcroze resumió todas sus investigaciones acerca de la educación musical en un libro publicado por la Editorial Sanzo de París para la enseñanza del solfeo denominado: “Método para el desarrollo del instinto rítmico, del sentido auditivo y del sentido tonal” escrito en 1907. Este método se emplea en Venezuela en algunas escuelas de música y conservatorios, como por ejemplo el Conservatorio Simón Bolívar.

2.2.3 Carl Orff y la Pedagogía Orff

El aporte del compositor Carl Orff a la literatura musical universal no solo estuvo orientado al repertorio sinfónico coral con su obra más representativa: *Carmina Burana*, sino también hacia el ámbito de la educación musical en los niños, con la implementación de un método de aprendizaje del lenguaje musical basado en la creación de células rítmicas derivadas del folclore alemán a través de la palabra hecha ritmo. Algunos de los ejercicios propuestos por Orff se emplean como preparación al estudio de la euritmia.

Orff nació en Munich Alemania el 10 de julio de 1895. Inició su formación musical a los 5 años en las cátedras de piano, órgano y violoncello. Estudió en Munich composición con Heinrich Haminsky, durante esta época compuso sus primeros 50 *lieder*. A partir de 1911 trabajó en la Academia der Tonkunst de Munich con Beer-Walbrunn y Zilcher. Fue además director de la orquesta del teatro Múnchner Kammerspiele. Su interés por la música antigua le llevó a hacer arreglos sobre algunas de las obras de Monteverdi, como: *Orpheus* y *Klage der Ariadne*, estrenados en 1925 y cuya publicación definitiva se hizo en 1940.

Orff ganó su reputación como compositor en 1937 cuando dio a conocer su cantata *Carmina Burana*, recreación en clave moderna de poemas medievales atribuidos a los *Goliardos*: grupo de universitarios y clérigos de la edad media quienes escribían poesía satírica en latín y cuyos manuscritos fueron encontrados en la Abadía de *Bura Sancti Benedicti* en la localidad de Beuern Baviera. Tras el éxito de *Carmina Burana* Orff intentó posteriormente repetir su éxito con dos obras sinfónico corales similares: *Catulli Carmina* y *Trionfo di Afrodita*, no obstante dichas obras no causaron el mismo impacto que su predecesora. Adicionalmente Orff escribió también las óperas *La luna*, *La mujer astuta* y *Antígona*. En sus creaciones dramáticas, Orff no sólo se apoya sobre la música, sino que aúna elementos textuales y escénicos de forma que sus obras pueden calificarse de gran teatro del mundo.

Como pedagogo, Orff concibió un método de gran difusión: *Schulwerk* (1930), obra en la que recoge sus enseñanzas en la escuela de gimnasia, de música y de danza que había

fundado en 1924 junto con Dorothee Günther. Entre 1950 y 1960, Orff fue director de una clase superior de composición en la Musikhochschule de Munich y a partir de 1961 dirigió el Orff-Institut en Salzburgo. Carl Orff murió Munich el 29 de marzo de 1982.

Orff insistía en despertar la invención en los niños y que ésta surja espontáneamente, lo que pudiera considerarse una similitud con la pedagogía de Steiner y Dalcroze. Es por eso que uno de los objetivos principales de este método consiste en lograr la participación activa del niño, mediante la utilización efectiva de los elementos musicales. El compositor toma como base para su método los ritmos del lenguaje hablado. Para Orff la célula generadora del ritmo y de la música se encontraban en las palabras. Su metodología parte del recitado de nombres, posteriormente le añade la expresión y el ritmo. Esto da como resultado que los niños reciten rimas, refranes ó simples combinaciones de palabras, tratando de hacer resaltar en todo momento, las riquezas rítmicas y expresivas de las palabras, así como también sus inflexiones naturales. De esta manera, el ritmo que nace del simple lenguaje cotidiano, lentamente se va musicalizando.¹⁹

Orff buscó los elementos de su método en el folklore de su país, en su tradición. Una vez que la palabra se convierte en frase, ésta es transmitida al cuerpo, transformándolo en un instrumento de percusión, capaz de ofrecer las más variadas combinaciones de timbres. A esta fase se le denomina percusión corporal y es de carácter rítmico. Este ha sido uno de los aportes importantes que Orff ha ofrecido al desarrollo de la pedagogía musical moderna.²⁰

Por otro lado Orff emplea el eco, que es la repetición exacta de un motivo rítmico ó melódico proporcionado en clase. El ejercicio abre con ritmos y melodías simples, aumentando en forma progresiva las dificultades. Con estos ejercicios, el niño

¹⁹ Método Orff(s/f). www.google.co.ve/metodoorff Fecha de consulta: 20/05/08

²⁰ Idem

va aumentando el desarrollo de sus diversas destrezas y habilidades, agilizando su mente y su atención, lo que facilitará el trabajo de preguntas y respuestas rítmicas y melódicas.

Orff estructura todo este proceso en varios renglones a cubrir mediante las distintas actividades, los cuales se explican a continuación:

- a) *Pulso: debe estar claro en cada tiempo dentro del compás.*
- b) *Acento: solo se marca el primer tiempo de cada compás.*
- c) *Canto: Para llegar al canto, se trabaja la estructura rítmica de la letra marcando los pulsos, acentos y reproduciendo el ritmo de la letra, por medio de palmeos, golpes de pies, ó empleando pequeña percusión. Cuando la base rítmica está segura, se entona la canción con el nombre de las notas; finalmente se canta la canción con la letra.²¹*

En el siguiente ejemplo de aplicación de este método (fig.4), se aplica el recurso del eco, donde los estudiantes sobre un *ostinato* rítmico establecen patrones sencillos, los cuales son repetidos por el resto del grupo. Con este ejercicio no solo se refuerza la memoria y la atención sino que también desarrolla la creatividad, ya que los patrones aunque son similares en algunos casos no guardan relación entre si.

Ostinato	Fórmula 1	Fórmula 2	Fórmula 3

Fig. 4 Ejercicio basado en el Método Orff.

²¹ Método Orff(s/f). www.aulamusical.com/metodoorff. Fecha de consulta 08/07/08

Como segundo ejemplo basado en este método (fig.5), se pide a los alumnos cantar frases combinadas con sonidos onomatopéyicos. Adicionalmente éstos deben combinar los sonidos con movimientos corporales alusivos al texto.

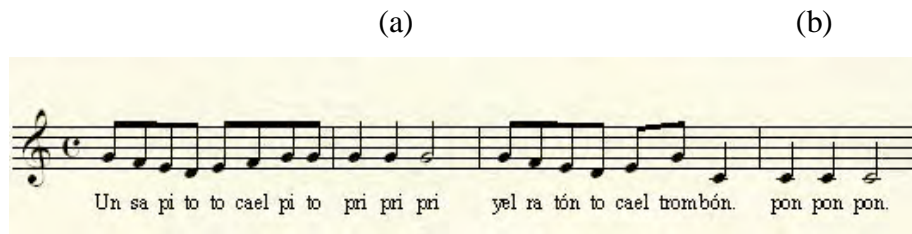


Fig.5 Ejercicio entonado con movimientos corporales breves

- (a) Colocar la mano derecha como imitando el soplar de un pito
- (b) Colocar ambos brazos frente a la cara y hacer la mímica de tocar el trombón

2.2.4 Zoltán Kodály y la Pedagogía Kodaly

Hacer referencia al compositor y pedagogo húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) en la presente investigación es pertinente, gracias al aporte que éste dio al solfeo integral a través del uso del folklore húngaro en el aprendizaje del solfeo. Kodaly junto al también compositor húngaro Bela Bartók (1881-1945), realizaron un estudio sobre la musicalidad folklórica balcánica y su tradición. A juicio del autor de la presente investigación, el método desarrollado por Kodály sirve como recurso pedagógico en las primeras fases de enseñanza de la euritmia. Esto se verifica al tomar la escala mayor diatónica representada con las manos, propuesto por Kodály, y cuya explicación aparecerá posteriormente en esta investigación.

Kodály estudió composición en la Academia Musical y Filología en la Universidad de Budapest. Entre 1906 y 1907 perfeccionó sus estudios en París y al regresar a Hungría fue nombrado profesor del Instituto Musical de la capital, donde había sido estudiante. Sintió tanta pasión por la pedagogía que dejó a un lado su carrera como compositor y Director de Orquesta para dedicar gran parte de su vida a la recopilación de un vasto repertorio de música popular y folklórica húngara, el cual utilizaría posteriormente en su metodología.

Una de los aportes más significativos de Z. Kodály a la educación musical y al solfeo se derivó después de comprender como el patrimonio de la música popular tiene un importante papel en el aprendizaje musical en los niños, partiendo del hecho de que éstos no tenían el oído contaminado de "basura musical", sino que aprendían música con temas y fragmentos sonoros, escuchados desde el momento de su nacimiento, y que eran cantados o tocados por sus padres o por las personas de su entorno.²²

El limitado acceso a la música académica originado por el poco contacto con otras culturas de Europa occidental en las primeras décadas del siglo XX, favoreció el estudio realizado por Bartok y Kodály, ya que la música que se escuchaba era la música popular

²² Zoltan Kodaly, www.alipso.com/biografias/kodaly. Fecha de Consulta: 08/07/08

húngara. A este conjunto de elementos se debe el éxito de su metodología, que Kodaly desarrolló utilizando miles de temas populares totalmente genuinos, sin influencia alguna. La característica fundamental de la actividad pedagógica de Z. Kodály está basada en su afirmación: "¡Que la música pertenezca a todo el mundo!".²³

Para la profesora Leticia Villalba, autora del artículo "Análisis de los Métodos Musicales del Siglo XX"²⁴, este método es considerado como uno de los sistemas de enseñanza más completos para el aprendizaje de la música en general, ya que abarca la educación vocal e instrumental desde sus orígenes hasta sus niveles más altos en el campo profesional. Por otra parte tiene una sólida estructura dividida en una secuencia pedagógica, la cual se basa en criterios científicos que evalúan el desarrollo psicológico y evolutivo del niño, así como también miden su progreso en términos académicos.

El fundamento pedagógico de este método parte del hecho de que el niño habla antes de escribir y que de las experiencias adquiridas obtiene las reglas y nociones del lenguaje. El propio Kodály afirmaba que: "el objetivo o meta de la música no es llegar a ser juzgada sino convertirse en nuestra sustancia".²⁵ Por esta razón no se puede tratar de comprender el significado de la música estudiando solfeo tradicional. Para el compositor húngaro el saber leer música no es la lectura tradicional de sonidos uno tras otro sin comprender su significado ni el nexo de unión entre los mismos, sino un conjunto de relaciones sonoras que deben resultar como un pensamiento sonoro que encuentra como primera expresión la voz mediante el canto.²⁶ En el estudio del lenguaje musical la voz es el primero y el más versátil de los instrumentos musicales existente, sin embargo no siempre se aprovecha al máximo este recurso, motivado en ocasiones a mal manejo del instrumento vocal por parte del profesor, en cuyo caso, la voz humana es relegada a un segundo plano, y se sustituye por otros instrumentos musicales de diferente tipología.

²³ Zoltan Kodaly, www.alipso.com/biografias/kodaly. Fecha de Consulta: 08/07/08

²⁴ Villalba, Leticia (2006) Investigación y Educación. Revista digital. www.google.co.ve Fecha de Consulta: 18/12/08

²⁵ Zoltan Kodaly, www.alipso.com/biografias/kodaly. Fecha de Consulta: 08/07/08

²⁶ Ídem

Uno de los aportes significativos de Kodály como pedagogo fue establecer una clara diferencia entre desafinación y desentonación, conceptos aparentemente similares entre sí. Cuando un niño reproduce con su voz el fragmento escuchado previamente en otra tonalidad pero respetando en cierto grado la secuencia interválica se habla de desentonación, mientras que cuando el niño reproduce sonidos totalmente distintos a los escuchados, con intervalos y ritmos distintos se habla entonces de desafinación.

Kodály atribuye este problema a las dificultades que tienen algunos niños para desarrollar su oído musical, lo cual está relacionado en primer lugar con la imitación por referencia de una voz predominante en el entorno familiar. Si el padre o la madre son afinados el niño lo será por imitación directa. De este renglón se derivan el aspecto sonoro y el aspecto vocal.

Con respecto a la mala imitación de una voz predominante en el aspecto vocal, la profesora Margot Parés Reyna señalaba en una clase magistral: “los niños imitan las voces de sus padres, y si uno de ellos tiene un problema vocal severo como hiatos, éste adoptará de manera inconciente esa voz que oye todo el tiempo”.²⁷

Las conclusiones derivadas de las investigaciones realizadas por Bartok y Kodály conducen a un método de enseñanza el cual abarca varios aspectos, los cuales toman algunos aspectos de metodologías previas en la evolución de la pedagogía musical. Al igual que los métodos explicados anteriormente en esta investigación, éste también se emplea en Venezuela en la enseñanza del lenguaje musical. El método de Kodály se compone en tres aspectos fundamentales:

a) Sílabas Rítmicas

La simplificación del estudio rítmico por sílabas representativas del valor rítmico de cada figura distinta. Empezó con las sílabas de duración introducidas por el pedagogo Pierre Galin (1786-1882), con motivo de posibilitar un estudio aislado del elemento rítmico, dando una sílaba diferente a cada figura rítmica.

²⁷ Parés R. Margot (2008). Clases Magistrales para Directores de Coros Infantiles. CAF.

De este modo se ofrece un lenguaje palpable para leer los ritmos, que sean de ejercicios, dictados o de materia melódica (fig.6).

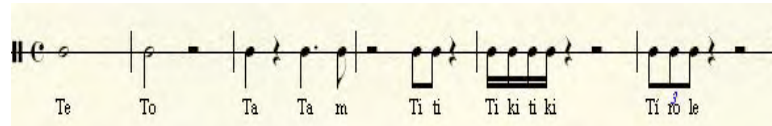


Fig. 6 Ejemplo método Kodály. Sílabas rítmicas

b) Signos Manuales

Práctica introducida por el reverendo y pedagogo inglés John Curwen (1816-1880), mediante la cual se apoyan visualmente la entonación, afinación, dictado melódico y el oído interno. Son la representación visual de los grados relativos de la escala. Cada nota musical está representada entonces en la mano:

Do se representa con el puño cerrado

Re se representa con la mano de forma paralela al pecho en posición horizontal

Mí se representa con la mano paralela horizontalmente pero de forma ascendente

Fa se representa con el puño cerrado y el dedo pulgar hacia abajo

Sol se representa con el anverso de la mano hacia el frente

La se representa colocando la mano en forma suspendida

Sí se representa con el dedo índice de forma ascendente.

c) Solfeo Relativo

Kodaly emplea esta herramienta a partir de una práctica que fue introducida por Guido D'Arezzo (Italia 991 – 1033) en el siglo XI y se empleaba como herramienta para facilitar el canto de los modos gregorianos. Arezzo tomó el himno de San Juan Bautista para dicho método. Se le conoce también con el nombre de *Do móvil*, y tiene como principal objetivo el enfoque de la tonalidad relativa en lugar de las alturas absolutas.²⁸

*Ut queant laxis **R**esonare fibris*

***M**ira gestorum **F**amuli tuorum*

***S**olve polluti **L**abii reatum*

Sancte Iohannes

Esta herramienta puede ser de gran aporte para el aprendizaje de las notas musicales y la entonación en general si se adapta este ejercicio a la tesitura del alumno, especialmente en los varones cuando están cambiando la voz.

²⁸ Albaugh, Sally “Adaptación del método Kodaly”. www.quadernsdigital.net. Fecha de consulta: 10/12/08

2.3 Tipos de Euritmia aplicadas en la investigación

Para la descripción y comprensión de las fórmulas eurítmicas utilizadas en las obras corales de Alberto Grau, el autor del presente trabajo clasificó en tres renglones los diferentes tipos de euritmia: euritmia sonora simple, euritmia coreográfica y euritmia integral, cuyas características principales se explican a continuación.

- a) **Euritmia sonora simple:** Es aquella que se genera sin la emisión de ningún tipo de sonido generado físicamente sino que funciona como complemento de la línea melódica. Por lo general tiene carácter expresivo, y se caracteriza por el empleo de movimientos corporales leves. En este tipo de euritmia se involucran los hombros, la cabeza y los brazos. Ejemplo:

Mi patria es el Mundo: Inicio de los bajos y barítonos sobre un pedal de nota *sol* (fig.7). Los bajos giran la cabeza en ocho tiempos de negra, imitando el movimiento de la Tierra, mientras cantan esta nota.²⁹



Fig. 7 Mi Patria es el Mundo. Inicio (Compás 1 – 4)

- b) **Euritmia Coreográfica:** Este tipo de euritmia se divide en dos renglones:

b.1) Aleatoria. Para este tipo de euritmia Grau se apoya en el ritmo corporal aleatorio, mediante el cual, el compositor coloca ciertas indicaciones en la partitura

²⁹ Grau (2001). *Mi Patria es el Mundo*. GGM Editores. Partitura

acerca de como ejecutar los movimientos, los cuales tienen como finalidad reforzar el texto empleado, o también crear una atmósfera determinada sin una métrica específica, empleando a su vez una variada gama de espectros dinámicos. La palabra que identifica este tipo de euritmia es el término italiano *Circa*, que significa cerca o aproximado, y viene por lo general acompañado de la cantidad de segundos sugeridos para crear la atmósfera deseada. Eventualmente se pide la participación del público en este tipo de euritmia. Ejemplos de euritmia coreográfica aleatoria:

Acto del Viento: Inicio de la obra en la cual el coro hace la imitación del soplo del viento que mueve al Director y viceversa, acá se requiere la participación del público *ad libitum*.³⁰

Mi Patria es el Mundo: Letra F. A partir de este punto se construye un clímax progresivo que se inicia con un *crescendo* gradual que se inicia unos compases atrás sobre la frase *alentando en mi casa* de manera susurrada, luego se incorpora la voz hablada (fig.8). Esta sección viene acompañada primero por chasquidos y luego por el balanceo del cuerpo hacia adelante y hacia atrás, como imitando palmeras movidas violentamente por el viento.

Circa 10'' crescendo.....allargando

The image shows a musical score for a section titled "Circa 10'' crescendo.....allargando". It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "A len tan doen mi ca sa simile", "A len tan doemni ca sa, simile...", "A len tan doen mi ca sa simile", and "A len tan doen mi ca sa a len tan do...simile". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "crescendo" and "allargando". There are also blue markings on the staves, possibly indicating performance instructions or timing.

Fig. 8 Mi Patria es el Mundo. Sección Aleatoria

³⁰ Grau (1999). *Opereta Ecológica en Cuatro Actos. Acto del Viento*. GGM Editores. Partitura

La Doncella: Compás 596 (Fig.9). Sección aleatoria que precede a la Gran Danza Final. Cada cantante escoge una fórmula y una altura inicial y la varía rítmicamente, los movimientos del cuerpo van acorde a la dinámica inicial y se van incrementando progresivamente. La dinámica sugerida por el compositor es *p* y crece hasta llegar al *ff* con la entrada del Tam -Tam.

Circa 10'' crescendo e accelerando

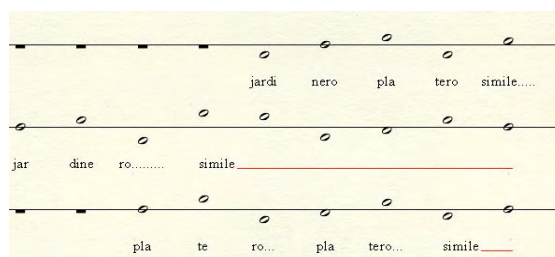


Fig. 9 La Doncella. Sección Aleatoria previa a Gran Danza Final

b.2) Rítmica. Se entiende entonces por euritmia coreográfica rítmica a aquella que cumple las mismas funciones que su predecesora, pero que está sustentada en valores rítmicos exactos o aproximados. En este tipo de euritmia se involucran los hombros, manos y el balanceo corporal. Se pueden presentar dos o más variantes de ésta de manera simultánea. Ejemplos de euritmia coreográfica rítmica:

La Doncella: Gran Danza Final. Compases 562 al 563 (fig.10), las voces claras formulan la euritmia y las voces oscuras responden en imitación directa. Se involucran pies y palmas

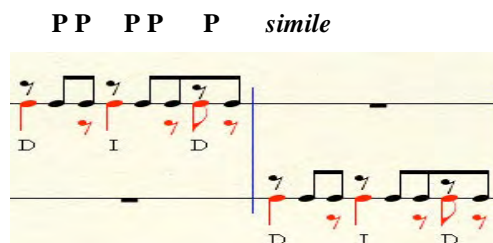


Fig. 10 La Doncella. Fórmula eurítmica imitativa

Acto del Arbol: Compás 79 al 87. Aun cuando en la partitura está escrita una fórmula eurítmica definida, esta se cambió en una de las revisiones posteriores que hizo el compositor a la obra, quedando estructurado así: a) el coro se inclina hacia la derecha y luego hacia la izquierda, b) se inclinan de manera simultánea pero en sentidos opuestos, c) Se inicia una ola comenzando por la derecha del coro y luego esta se devuelve. Es pertinente aclarar que dichos cambios no se han añadido en la partitura a la fecha de la realización del presente trabajo.

c) **Euritmia Integral:**

Se entiende por euritmia integral aquella que aparte de incluir componentes coreográficos y rítmicos, también genera sonidos por su ejecución. En este tipo de euritmia se emplean chasquidos (CH), palmas (P), manos contra pierna, manos contra pecho (MCP), talones y cambio de alturas en los sonidos tanto de forma hablada.

Puede presentarse si así lo especifica el compositor en la partitura hasta cuatro fórmulas eurítmicas diferentes, las cuales mantienen una relación rítmica entre ellas mediante una unidad de tiempo específica. Por lo general se emplean negras y corcheas para este fin. Entre los ejemplos que apoyan este tipo de euritmia se encuentran:

Mi Patria es el Mundo: Desde el compás 135 hasta el final. En esta sección la cifra de compás es de 10/8 y se produce una combinación de cuatro patrones rítmicos diferentes relacionados entre sí mediante la corchea. En consecuencia se produce una euritmia sonora que lleva la pieza al clímax final. (Ver anexo pág. 23).

Acto del Árbol: Para el final de este número de la Opereta Ecológica el coro refuerza la frase “yo soy el centinela del río” con los pies y con las palmas en dos fórmulas eurítmicas diferentes (fig.11). En la primera fórmula manos contra el pecho (MCP) en secuencia derecha - izquierda, seguido de un chasquido (Ch) para cerrar con tres

palmas (P), los pies van en tiempo de negras, inicialmente y luego imitan el ritmo de las manos.

MCP Ch MCP Ch P P P P P P

Yo soy el cen ti ne la del ri o yo

Fig.11 Acto del Árbol. Coda Final

La segunda es una variación donde tanto las manos como los pies van en dos corcheas con puntillo seguida de una corchea (fig.12), lo que sugiere el encabezado del ritmo de la clave cubana, mientras el cuerpo se balancea a ambos lados.

MCP Ch MCP Ch P P P P P P P P P P P P P

Yo soy el cen ti ne la del ri o cen ti ne la del ri o cen ti ne la del ri o yo soy

Fig. 12 Acto del Árbol. Conclusión

2.4 Clasificación de la Euritmia según sus niveles de dificultad

Esta clasificación fue realizada por el autor del presente trabajo, estableciendo cuatro niveles de dificultad de acuerdo al grado de sincronización voz – cuerpo requerido para la ejecución de estas fórmulas, quedando dividida en: sencillo, básico, intermedio y complejo.

Sencillo: Es el nivel más fácil encontrado en la ejecución de fórmulas rítmicas, ya que el grado de sincronización es leve y tiene como característica principal que involucra balanceo y movimientos suaves y pequeños, tiene más bien carácter coreográfico, y su aplicación está destinada a niños preferiblemente, aunque no se descarta su uso en obras para coro mixto. Ejemplo: *Stabat Mater* de Alberto Grau (1998).³¹ Para esta fórmula el coro se balancea oscilando hacia adelante y atrás mientras los tenores y bajos susurran el texto principal (fig.13).

The image shows a musical score for the beginning of 'Stabat Mater'. It consists of two staves. The top staff is a rhythmic line with four measures. The first three measures are in 4/8 time and contain the pattern 'Ad At Ad At'. The fourth measure is in 3/4 time and contains 'Ad At Ad Ad Ad At'. The bottom staff is a vocal line with lyrics 'Sta bat Ma ter do lo ro sa, Sta bat' corresponding to the rhythmic pattern above. The time signature changes from 4/8 to 3/4 at the start of the fourth measure.

Fig. 13 Stabat Mater. Inicio

Básico: Este nivel involucra una leve sincronización de manos y pies con el canto, chasquidos y palmadas de forma aislada y separadas entre sí por ideas musicales cortas, su aplicación se remite a los niños y jóvenes que ya tienen una experiencia previa cantando obras con este tipo de movimientos.

Como ejemplo de este tipo de euritmia se encuentra un fragmento de la obra *Brujas y Hadas*, la cual consiste en marchar con los pies en negras, mientras el puño izquierdo golpea

³¹ Grau, Alberto. *Stabat Mater*. Para Coro Mixto a capella. 1998. Editorial Earthsongs Choral Music. Corvallis Oregon USA www.earthsongschoralmusic.com. Catálogo S-101

la palma derecha por encima (fig.14).

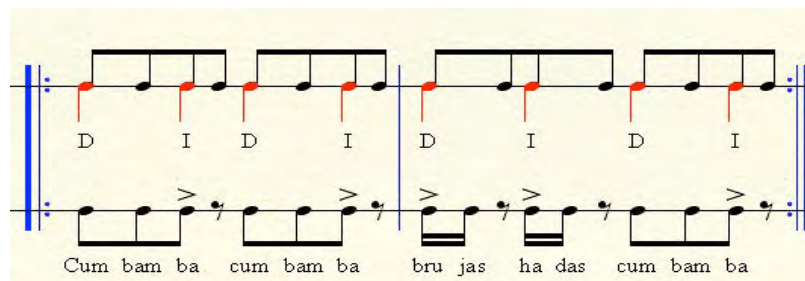


Fig. 14 Brujas y Hadas. Compases 29 – 30

Intermedio: En este nivel se modifica el patrón rítmico de los pies en figuras en síncopa o con silencios intercalados los cuales se alternan con las manos, también se observa la interacción de hombros y manos, y tiene como característica la aparición de fórmulas eurítmicas más complejas. Se toma como ejemplo un fragmento de la obra *Mi Patria es el Mundo*, a través del cual los pies van en tiempo de negras mientras que los hombros se mueven enérgicamente arriba y abajo en tiempo de corcheas (Fig. 15).

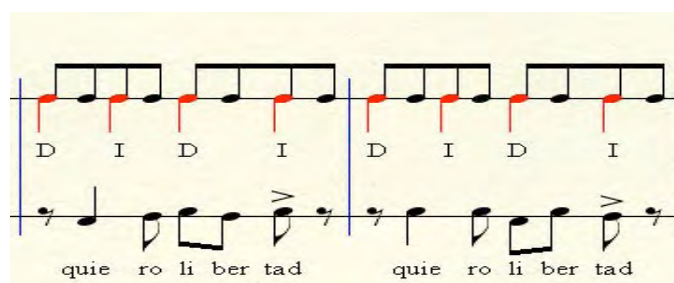


Fig. 15 Mi Patria es el Mundo. Compases 65 – 66

Complejo: Es la última fase de los niveles de dificultad y en ella se emplean la sincronización de pies, manos, hombros y balanceo corporal de forma simultánea. Se pueden presentar hasta cuatro fórmulas eurítmicas distintas y estas se complican aún más con la rotación de ellas a todas las voces y la proximidad rítmica entre todas.

También de la obra *Mi Patria es el Mundo* se toma como ejemplo los compases 138-139, en la voz de las sopranos los pies van en síncopas mientras que las manos a través de palmas (P) complementan la fórmula eurítmica (Fig. 16).

P P P P

D I D I D I D I D I D I

o jo glo bo soy yo o jo glo bo soy yo

Fig. 16 Mi Patria es el Mundo. Compases 138 - 139

2. 5 Investigaciones previas sobre la euritmia en Venezuela

Acerca de las investigaciones previas ,que se hayan realizado en territorio venezolano acerca de la euritmia, se conocen algunos eventos relacionados con la aplicación de ésta en áreas como Danza y Pintura, tal como es el caso de la Exposición Euritmia de la arquitecto venezolana Inés Silva, realizada en Mayo de 2007 en la Galería GRAPHIC ART de Las Mercedes en Caracas Venezuela, integrada por un grupo de esculturas tridimensionales que “muestran la combinación armónica de proporciones, líneas, formas, volúmenes, espacios, colores y movimientos, como factores objetivos a activar” tal como lo señala el artista plástico y crítico de arte Perán Erminy en el catálogo de obras de dicha exposición³².

En cuanto a la aplicación de la euritmia en la música, existe una investigación previa realizada por el profesor. Cristian Grases como Trabajo de Grado para la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar realizado en 2001 y que lleva por título: *El Canto Coral en la Formación Musical: nuevas propuestas en la obra para voces iguales de Alberto Grau*.

En dicho trabajo el profesor Grases hace un análisis acerca del aspecto psicológico del niño para su formación musical, así como también un análisis armónico

³² Silva, Inés (2007) “Euritmia” Exposición. www.universia.edu.ve.Boletín. Fecha de consulta: 19/12/08

y estructural y un análisis motivico sobre las distintas obras para coros infantiles del maestro Alberto Grau,

entre las que destacan: *Opereta Ecológica de Alberto Grau*, *Cinco Canciones basadas en la poesía popular del San Pedro* y *Cinco Canciones en Idioma Euskera o Cinco Piezas Vascas*

Como parte final de su trabajo de grado, Grases elabora un cuadro comparativo con los elementos eurítmicos y armónicos similares entre las distintas obras que componen la investigación y su aplicación en la enseñanza del canto coral moderno. Grases hace referencia al empleo de la euritmia en el proceso de aprendizaje del Canto Coral.

2.6 Aplicación de la Euritmia al trabajo coral infantil en Venezuela

El uso de la euritmia como recurso pedagógico en Venezuela en el trabajo coral infantil y juvenil se ha venido desarrollando desde el año 1995 a través del Proyecto Pequeños Cantores de la Schola, el cual consiste en formar desde temprana edad a los futuros cantores del país a través del sistema eurítmico y con jornadas especiales de canto común donde se juntan todos los núcleos adscritos al proyecto. Este movimiento ha evolucionado en el país gracias a la iniciativa de Alberto Grau, quien ha dedicado gran parte de sus composiciones al desarrollo y perfeccionamiento de la euritmia en niños y jóvenes como parte de su formación musical. Los resultados obtenidos de este proceso de formación han sido extraordinarios, tal como lo demuestra el nivel técnico que han alcanzado los coros infantiles adscritos al programa desde su implementación. La práctica de la euritmia la llevan a cabo también varios discípulos del maestro Grau, tal como es el caso de Ana María Raga, quien en la entrevista formulada por el autor del presente trabajo habla acerca de algunos de los cambios observados en sus agrupaciones. Raga afirma: “...tienen mayor dominio del ritmo y mayor expresión expresivo – corporal”³³

³³ Raga (2008). Entrevista. Ver Anexo N° 10

El propio maestro Alberto Grau señala en su libro *La forja del Director* lo siguiente: “Se ha comprobado que los niños y adolescentes que durante su desarrollo han practicado este tipo de disciplina, en su adultez son personas menos inhibidas y con mayor capacidad de concentración”.³⁴

El maestro Grau conoció de forma directa este recurso pedagógico cuando fue alumno del maestro Gonzalo Castellanos Yumar, lo que supone, fue quien la introdujo en Venezuela. Grau dice en la entrevista aplicada por el autor de este trabajo: “...la primera persona a quien le oí hablar de euritmia fue a Gonzalo Castellanos con quien durante varios años estudié...”³⁵ Fruto de este conocimiento adquirido por Grau son sus composiciones para coros infantiles y juveniles, las cuales contienen en su mayoría elementos eurítmicos y complicaciones técnicas acorde a cada nivel, que van desde las más elementales hasta las más complejas, de igual manera estos patrones se apoyan en el lenguaje armónico y melódico, y traen consigo por lo general igualmente fines pedagógicos, como por ejemplo el estudio y dominio de los intervalos de segundas mayores y menores en ejecución simultánea.

Algunas de las composiciones de Grau para coros infantiles han sido comisionadas por coros extranjeros y por universidades norteamericanas para el conocimiento y difusión del repertorio de música coral latinoamericana en dichas instituciones. Entre las agrupaciones corales internacionales que trabajan permanentemente en la aplicación del sistema eurítmico se encuentran el Tapiola Choir de Finlandia, el Des Moines Children Choral en Iowa, y el Carmina Slovenica con Karmina Silec en Eslovenia, así como también algunos coros de las regiones de África, Asia y Oceanía.

Por otro lado, en Venezuela se aplica la euritmia en el montaje de obras sinfónico – corales, donde participan un gran número de cantores, y ésta contribuye de manera significativa en la resolución y memorización de pasajes o líneas melódicas que contienen melismas y articulaciones rítmicas. También puede ayudar a una mejor pronunciación en aquellas obras escritas en otra lengua distinta al castellano.

³⁴ Grau (2004). *La forja del Director* pág. 132

³⁵ Grau, Alberto. Entrevista realizada por el autor del presente trabajo. Diciembre 2008

Entre las obras sinfónico corales en las que se ha empleado la euritmia con los fines antes mencionados destacan: *Fantasía Coral* y *9ª. Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, *Gloria* de Antonio Vivaldi, cuyos ejemplos de aplicación aparecerán en el capítulo 5 de la presente investigación. También se ha empleado en obras como el *Dixit Dóminus* de G. F. Haendel, *Carmina Burana* de Carl Orff, el *Requiem* de W. A. Mozart y el Oratorio *Elías* de F. Mendelssohn, entendiéndose que dicha aplicación solo se emplea en el proceso de montaje sin que ésta aparezca en el concierto como tal.

Sin embargo hay excepciones en este particular, en cuyo caso la euritmia aparece efectivamente durante la presentación, como por ejemplo: el coro infantil *Amor Volat Undique* perteneciente a la cantata *Carmina Burana* de Orff, propuesta por Alberto Grau para el montaje realizado en Julio de 2005 en Caracas. Otros ejemplos de aplicación de la euritmia en obras sinfónico corales se encuentran en los movimientos coreográficos de los *Anuncios*, *Arresto* y *Ante Caifás* pertenecientes a *La Pasión Según San Marcos* de Osvaldo Golijov, los cuales no están escritos originalmente en la partitura.

Por otro lado se puede observar la aplicación de la euritmia en propuestas de movimientos coreográficos que se adaptan a distintos temas, fundamentalmente en la música popular. En este caso se emplea para reforzar el sentido del texto, bien sea por contenido semántico o por su carácter rítmico. Para ello se proponen algunos movimientos que sin soslayar la línea melódica se insertan en el contexto musical. Entre los ejemplos que se pueden mencionar sobre este particular destacan: *Romance de la niña Guayaquileña* de Nicasio Safadi, en arreglo para coro infantil de Alberto Grau, así como también en el Calipso *Lo bailas sin querer* de Ricardo Donado con arreglo para coro infantil de Ana María Raga. Es pertinente señalar que estos elementos agregados posteriormente no se han escrito en la partitura a la fecha de la realización de este trabajo.

CAPÍTULO III

ALBERTO GRAU

3.1 Reseña Biográfica

Para hablar acerca de la vida y obra del maestro Alberto Grau, hay que enfocarse en tres aspectos en los cuales se ha desenvuelto a lo largo de su carrera profesional, es decir como Director, Compositor - Arreglista y como Docente.

Alberto Grau nació en la provincia de Vic, Cataluña el 07 de noviembre de 1937. La situación socio-política por la que atravesaba España en la década de los 30, a través del régimen de Francisco Franco, obligó a sus padres a abandonar la nación ibérica para radicarse definitivamente en Venezuela. La Familia Grau Dolcet llegó a Venezuela en 1948 cuando Alberto contaba con once años de edad.

Una vez radicado en tierras venezolanas, el pequeño Alberto inició sus estudios musicales con varios maestros entre los cuales destacan: Vicente Emilio Sojo, Angel Sauce, Cristina Vidal de Pereira, Carmen Teresa de Hurtado, Gonzalo Castellanos, Juan Bautista Plaza, Luís Felipe Ramón y Rivera y Harriet Serr. Grau obtuvo el Título de Profesor Ejecutivo de Piano en 1962 en la Escuela de Música *Juan Manuel Olivares*.³⁶

Alberto Grau tuvo contacto con la música desde su infancia a través de su familia, ya que como él mismo afirma en una entrevista reseñada en el libro *Simiente Sonora* de Miguel

Astor "...la afición por el canto coral me viene por parte de mi viejo y de mis tíos que también cantaban en los coros de opera y zarzuela allá en España...mi abuela fue fundadora del *Orfeo Catalá*...Mi papá en la época en que vivimos en Francia cantaba en

³⁶ Alberto Grau. www.fscholacc.com/albertograu/curriculum Fecha de consulta: 09/11/07

el coro del Teatro de Burdeos...”³⁷ En Venezuela el padre de Alberto cantó en la Coral Venezuela, así lo sostiene él en la entrevista, más adelante también afirma: “...yo acompañaba a mi papá a los ensayos siendo niño pero yo no cantaba”.³⁸ El maestro Grau no suministró fechas exactas de todas estas actividades, solo las citó a manera de anécdotas.

Fuera de Venezuela, Alberto Grau asistió a distintos Seminarios y Cursos extracurriculares de Dirección Coral, Orquestal y composición con diferentes maestros internacionales, entre los que se encuentran: Patrick Stanford y Bernard Keffen (1977-1978) en el Trinity College y en la Guidall School of Music and Drama en Inglaterra y Sergiu Celibidache en el Teatro de Opera de Bologna Italia (1972-1973).

De todos los maestros con lo que Grau se formó académicamente, tres de estos dejaron un legado musical y académico considerable para su desarrollo como director coral y pedagogo: Gonzalo Castellanos y Angel Sauce a través de la enseñanza de fenomenología de la música y Dirección Coral respectivamente, y el maestro rumano Sergiu Celibidache en la Dirección Orquestal, quien enseñó a Grau una técnica de dirección basada en la economía del gesto y la concentración de la energía en distintos puntos de las figuras empleadas en la técnica de dirección.

Como director coral Alberto Grau se inició bajo la tutela de Gonzalo Castellanos en las Corales del YMCA (1973-1964) y la Coral Venezuela, donde trabajó como Subdirector (1964-1965). Posteriormente tuvo a su cargo las corales Escuela Nacional de Enfermeras (1966-1968), Orfeón de la Escuela Naval de Venezuela (1969-1976), Escuela Nacional de Música *Juan Manuel Olivares* (1970-1986) y la Coral de la Electricidad de Caracas (1979-1983).

Con la fundación de la *Schola Cantorum de Caracas* en 1967³⁹, Alberto Grau abrió un nuevo espacio en el campo de la música coral venezolana, este nuevo espectro en la música coral tuvo desde sus inicios repercusión nacional e internacional. Este coro

³⁷ Astor (1993). Pág. 164

³⁸ Astor (1993). Pág. 164

³⁹ Schola Cantorum de Caracas (1987). XX Aniversario (s/n).

estaba conformado inicialmente por ocho personas, con las que Alberto Grau comenzó un minucioso y riguroso trabajo de ensamble e interpretación. El maestro ha mantenido el mismo nivel de detalle y trabajo a lo largo de su carrera profesional.

En los años siguientes la Schola experimentó un crecimiento numérico y musical dejando de ser un coro de cámara para convertirse en un coro más grande, por cuyas filas han pasado cientos de coralistas con profesiones distintas a la música, estudiantes de dirección coral, orquestal y estudiantes de música en general. Los primeros éxitos se cosecharon en 1968 con un gran concierto inaugural reseñado por el diario El Nacional en el cual "...se daba la bienvenida al coro con los mejores augurios para la agrupación y su joven director..."⁴⁰.

Posteriormente en 1974 Alberto Grau y la Schola obtienen el Primer Premio en el Concurso Polifónico *Guido de Arezzo* en Italia (1974), considerado uno de los certámenes corales más importantes del mundo. Este triunfo animó al maestro Grau a enfocar su trabajo hacia la búsqueda de la perfección y a la creación de la primera Escuela de Dirección Coral llamada también *Escuela de Canto Coral*, (1967) con sede en la Escuela de Música *Juan Manuel Olivares*.

Varios son los aspectos que distinguen a Alberto Grau como Director Coral, uno de estos rasgos son sus interpretaciones de la música sacra, siendo la versión propuesta por él del motete *Crucifixus* del compositor italiano Antonio Lotti (1667-1740), una de las obras representativas del maestro y de la *Schola Cantorum de Caracas*. Es pertinente señalar que esta fue una de las obras con las que la agrupación y su Director ganaron el 1er. Premio del Concurso *Guido de Arezzo*. Pero este es solo un ejemplo de la interpretación de una obra en particular. Una de las características que lleva al maestro Grau a sobresalir como director coral, es el estudio minucioso y profundo que él hace sobre las partituras, estableciendo y resolviendo intuitivamente los puntos profundos de cada frase, tensiones y distensiones armónicas, así como también el análisis semántico del texto, tanto sacro como profano y su relación con la música.

⁴⁰ Schola Cantorum de Caracas, (1987) XX Aniversario (s/n).

Otra característica que distingue a Grau en su oficio es la conjunción de todos los elementos anteriormente señalados con una técnica de dirección caracterizada por la economía del gesto y la expresividad al máximo punto, unida a su convicción personal de que el director coral u orquestal no debe convertirse en un elemento de distracción visual tanto para el público como para los ensambles durante los conciertos por el uso desmedido y desacertados de gestos y movimientos innecesarios.

El maestro Grau fue durante muchos años Director Invitado de diferentes Orquestas en Venezuela, junto a las cuales realizó diversos montajes Sinfónico Corales, entre estas agrupaciones se encuentran: Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, Orquesta Sinfónica Venezuela, Coro (1979-1987) y Orquesta de la Asociación Mozart (1963).

Además de su trabajo permanente con las agrupaciones Schola Cantorum de Caracas, Orfeón Universitario Simón Bolívar, también ha desempeñado diferentes cargos administrativos como Director Musical del Teatro Teresa Carreño (1991-1994), Vice-Presidente de la Federación Internacional para la Música Coral (1982-1996), organizador y Coordinador de montajes sinfónico corales con las orquestas juveniles de Aragua, Carabobo y Lara (1985-1986).

Alberto Grau es uno de los directores venezolanos más influyentes en el ámbito de la composición y la Dirección Coral a nivel nacional e internacional, tal como lo demuestran sus 40 años de vida artística. Ha actuado como Director Invitado al frente de diversas agrupaciones corales y orquestales en Austria, Brasil, Estados Unidos, Francia, Hungría y Polonia. Adicionalmente ha sido Jurado en diferentes concursos polifónicos internacionales como el *Guido de Arezzo* en Italia (1987-1988), así como también en Austria, Bélgica, Canadá, España, Grecia, Hungría, Corea y Suiza (1990-2003).

Como compositor Alberto Grau, ha escrito para otros géneros musicales diferentes del lenguaje coral. Entre estas obras destacan: el tríptico para mezzo-soprano o barítono y piano y su versión para orquesta, Epílogo, obra para cinta magnetofónica, toccata para piano, un cuarteto para guitarras. El catálogo de estas obras de Alberto Grau se encuentra al final de este capítulo. Sin embargo y por la naturaleza de la

presente investigación, nos centraremos en cuatro obras corales específicas de Alberto Grau.

Desde el punto de vista estructural, sus composiciones para coros infantiles tienen como principal característica la organización de las frases musicales en números pares o simétricos, es decir entre dos y ocho compases por frase, lo que resulta de fácil memorización para los niños. Desde el punto de vista armónico, Grau emplea la armonía disonante en ciertos puntos de sus obras, partiendo por lo general de un unísono para luego abrir los diferentes acordes y crear tensiones armónicas. En su obra *La Flor de la Miel* (1983) para solista y coro femenino el compositor toma como punto de partida las notas musicales de las teclas blancas del piano. Grau usa con frecuencia las segundas mayores y menores con sus respectivas inversiones para crear puntos climáticos entre las distintas frases.

La mayoría de las composiciones corales de Alberto Grau, sobre todo aquellas concebidas para coros infantiles y juveniles poseen elementos eurítmicos y son de carácter pedagógico, sin que por ello se soslaye su aporte musical. La mayoría de estas obras son efectistas e incluso se requiere la participación del público en los conciertos a través de secciones aleatorias. Por lo general tienen como rasgo distintivo finales brillantes.

Algunas de estas composiciones para coros infantiles han obtenido premios nacionales e internacionales como es el caso de las *Cinco Canciones Infantiles basadas en la Poesía popular "El San Pedro de mi Tierra"* con la cual obtuvo el premio FAMA de la Fundación Polar (1987) y la *Opereta Ecológica en Cuatro Actos* con poesía de Jesús Rosas Marcano, con la cual obtuvo el premio de *Composición y Expresión Coral* (1999) otorgado por el Gobierno de Canarias en España. Todas las composiciones antes mencionadas contienen elementos eurítmicos, con excepción de sus obras tempranas, entre las que destacan: *Duérmete Sonriendo* (1965) y *Duérmete apegado a mí* (1969).

Como arreglista de música popular latinoamericana y venezolana, Alberto Grau adapta las tonalidades de sus arreglos de acuerdo al nivel técnico en el manejo del instrumento vocal por parte del coro para el cual ha sido concebido el arreglo, así como también de acuerdo al registro útil de cada una de las cuerdas que conforman dichos

coros. También en caso de ser necesario, realiza cambios posteriormente a dichos arreglos bien sea añadiendo instrumentos, voces adicionales o elementos eurítmicos; todo esto en función de un resultado musical o bien del efectismo que se quiera imprimir a una obra en particular.

Grau también ha realizado varias modificaciones a sus propias obras, razón por la cual se pueden llegar a encontrar hasta cinco versiones diferentes de una misma composición. Ejemplo de este caso es la nueva versión que hizo el compositor en el año 2005 de su Ballet Coral *La Doncella* (1978) para coro mixto y orquesta. Para esta nueva versión Grau reescribió la partitura para coro de voces iguales, añadiendo nuevas notas a las secciones habladas originalmente y adicionalmente incorporó una serie de nuevos elementos eurítmicos que refuerzan la música escrita para dicho Ballet. Otro ejemplo importante son las versiones posteriores de sus obras *Confitemini Domino* (2001) y *Stabat Mater* (1998).

En el plano de la docencia y conciente de la necesidad de formar a los futuros directores corales en Venezuela, Alberto Grau creó en 1970 la *Escuela de Canto Coral* adscrita a la Fundación *Schola Cantorum de Caracas*, la cual tenía como sede inicial la Escuela de Música *Juan Manuel Olivares*.⁴¹ El objetivo primordial de esta nueva cátedra se basaba en la formación de nuevos directores corales, a través de las enseñanzas directas de Alberto Grau. El posterior desarrollo de esta escuela, dio como resultado que a finales de la década de los 70, esta cátedra se trasladara al Conservatorio Simón Bolívar del Sistema Nacional de Orquestas, donde varias generaciones de directores corales se formaron bajo su tutela.

Tiempo después de creada la Escuela de Canto Coral, surge la necesidad de darle un rango académico a estos estudios, lo que conlleva a la Fundación Schola Cantorum de Caracas y al Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela a unir esfuerzos y promover la creación en 1985 de la Licenciatura en Dirección Coral del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) hoy Universidad Nacional Experimental de las Artes. Once años después se crea en la

⁴¹ Schola Cantorum de Caracas, (1887). XX Aniversarios/n..

Universidad Simón Bolívar la Maestría en Música mención Dirección Coral en la Universidad Simón Bolívar, cátedra fundada por Alberto Grau y María Guinand.

La enseñanza de la técnica de Dirección Coral transmitida por Alberto Grau a sus alumnos se basa fundamentalmente en los principios de la técnica de la Dirección Orquestal que empleaba Sergiu Celibidache, la cual se sustenta en la concentración de la energía y la economía del gesto. Alberto Grau es exigente como docente en cuanto a la preparación previa que debe tener el Director antes de enfrentarse al coro, es decir buscar las distintas soluciones interpretativas y técnicas de un determinado fragmento musical, a través del análisis estructural y armónico de la obra, y guardando relación con el gesto y la expresión corporal. El maestro Grau sostiene que: "...si un director detiene en algún momento determinado la conducción de una obra es porque tiene algo que decir al Coro y algo que corregir, no se detiene un ensayo por capricho personal..."⁴² Por otro lado también ha señalado en los distintos seminarios que ha impartido la importancia de un gesto discreto que ayude al discurso musical y que no constituya un elemento de distracción tanto para el coro para el público.

La aplicación de todas estas metodologías de enseñanza y acumulación de experiencias musicales, grupales y humanas, han llevado a Alberto Grau a desempeñarse como profesor, ponente, tallerista y asesor académico en diferentes países, a través de asociaciones corales y festivales corales internacionales, tal es el caso de la Asociación Americana de Directores de Coros (1981), el Festival Internacional de Coros en Israel (1983-1989), Ministerio de Cultura de Brasil (1988), II Simposio de Música Coral en Suecia (1990), Coral Campos de Jordao (1995), Federación Catalana de Coros (1994-2202), Municipalidad de Buenos Aires, Córdoba y Mar del Plata (1995-1996). En todos estos escenarios internacionales el enfoque del maestro Grau se ha orientado a la difusión de la música latinoamericana y venezolana del Siglo XX.

Desde 2003 Alberto Grau es el líder del equipo docente y artístico que desarrolla el Proyecto Voces Andinas a Coro (VAC) auspiciado por la Corporación Andina de Fomento (CAF), el cual busca el desarrollo y consolidación de nuevos directores y líderes corales en cada una de las localidades donde se desarrolla dicho

⁴² El autor de la presente investigación trabaja permanentemente con Alberto Grau desde el año 1996.

proyecto, cuyos resultados artísticos han tenido un gran impacto no solo a nivel de la Comunidad Andina sino también a nivel europeo en las dos giras de conciertos del Coro Infantil Andino con Alberto Grau como Director Artístico.

Para culminar esta reseña biográfica sobre el maestro Grau, se presenta a continuación el catálogo composicional de las diferentes obras escritas por Grau, en el cual dichas composiciones se clasifican según el tipo de ensamble vocal requerido, presencia de elementos eurítmicos, año de composición, así como también el tipo de composición. Resulta pertinente aclarar la diferencia entre coro de voces iguales y coro de voces infantiles. En el caso de las composiciones de Grau para voces iguales, son de un alto nivel de exigencia armónica, melódica y eurítmica, ya que fueron concebidas en su mayoría para la Cantoría Alberto Grau, mientras que sus obras para coros infantiles, poseen más elementos pedagógicos y de formación, y sus niveles de dificultad son considerablemente menores.

3.2 Catálogo de Obras

3.2.1 Obras para Coro Mixto

A continuación se presenta el catálogo de composiciones para coro mixto de Alberto Grau ubicadas entre los años 1969 y 2006, en el cual se encontrarán madrigales, himnos, canciones y motetes, con la particularidad que la primera composición donde aparecen elementos eurítmicos se ubica en 1978 con el Ballet Coral “La Doncella”.

CUADRO N° 1. OBRAS PARA CORO MIXTO

TÍTULO	AÑO	CLASIFICACIÓN	ELEMENTOS EURITMICOS	NIVEL DE DIFICULTAD DE LA OBRA
Duérmete sonriendo	1969	Madrigal	No	Sencillo
Duérmete apegado a mi	1969	Madrigal	No	Sencillo
Canción del Nuevo Mundo	1971	Himno	No	Sencillo
Ballet Coral “La Doncella”	1978	Sinfónico Coral	Si	Intermedio
Fiat Mundus Iustus	1978	Canción	Si	Sencillo
Himno de la U.N.A	1981	Himno	No	Sencillo
Dies Irae	1983	Motete	No	Intermedio
Pater Noster	1987	Motete	No	Intermedio
Kasar mie la gaji	1990	Canción	Si	Intermedio
Cantad Coros del Mundo	1995	Canción	No	Sencillo
Stabat Mater	1998	Motete	Si	Intermedio
Bin-Nam-Ma	1999	Canción	Si	Avanzado
Confitemini Domino	2001	Motete	Si	Avanzado
Mi Patria es el Mundo	2001-2002	Canción	Si	Avanzado
Hermana Lluvia	2003	Canción	Si	Avanzado

3.2.2 Obras para Coro de Voces Iguales

Estas obras han sido pensadas y concebidas en su mayoría para la Cantoría Alberto Grau, ensamble coral fundado en 1977 originalmente de voces mixtas que fue convertido a coro de voces iguales (femeninas) adultas en 1981, cuyo repertorio abarca canto gregoriano, madrigales y música del siglo XX, con especial énfasis en la obra de Alberto Grau. Estas obras son de alto nivel de exigencia técnica e interpretativa.

CUADRO N° 2. OBRAS PARA CORO DE VOCES IGUALES

TÍTULO	AÑO	CLASIFICACIÓN	ELEMENTOS EURITMICOS	NIVEL DE DIFICULTAD DE LA OBRA
La Flor de la Miel	1983	Madrigal	No	Intermedio
Como tú	1988	Madrigal	No	Avanzado
Los Duendes	1993	Canción	Si	Avanzado
Como compongo poco yo, ´toy loco	1996	Canción	Si	Intermedio
Dolorosa	1997	Motete	No	Intermedio
Pata pa´ca	2002	Canción	Si	Avanzado
Caracolitos chicos	2002	Madrigal	Si	Avanzado
Ballet Coral “La Doncella” ⁴³	2004	Sinfónico Coral	Si	Intermedio

⁴³ Adaptación posterior del compositor de la versión original de voces mixtas para voces iguales.

3.2.3 Obras para Coros Infantiles

En la sección de obras para coros infantiles se puede observar en el presente cuadro que existe el predominio de la euritmia en casi todas las composiciones para este tipo de ensamble vocal. Se evidencia aquí la aplicación de la euritmia en el proceso de formación del canto coral en niños y jóvenes.

CUADRO N° 3. OBRAS PARA COROS INFANTILES

TITULO	AÑO	CLASIFICACIÓN	ELEMENTOS EURITMICOS	NIVEL DE DIFICULTAD
La cucaracha	1996	Canción	Si	Sencillo
El barquito	1996	Canción	Si	Sencillo
Cinco canciones infantiles basadas en la poesía "El San Pedro"	1997	Canción	Si	Intermedio
Opereta ecológica en cuatro actos	1998	Canción	Si	Intermedio
Cuatro Piezas Vascas	1998	Canción	Si	Sencillo
Los capitanes de la comida	1999	Canción	Si	Sencillo
Arriba cosmonauta	1999	Canción	Si	Sencillo
La marranidad	1999	Canción	Si	Sencillo
Cumpleaños	1999	Canción	Si	Sencillo
Las cuatro tablas	1999	Canción	Si	Intermedio
Si en este momento te duermes, querube	1999	Canción	No	Intermedio
Brujas y hadas	2001	Canción	Si	Sencillo
La ronda que nunca se acaba	2004	Canción	Si	Sencillo
La otra orilla	2004	Canción	Si	Intermedio
Paraguas de Navidad	2005	Canción	Si	Intermedio

3.2.4 Arreglos Corales

Alberto Grau ha realizado una gran cantidad de arreglos sobre música latinoamericana y popular venezolana, aunque también se encuentran piezas populares internacionales como villancicos y canciones europeas.

CUADRO N°4. ARREGLOS CORALES

TÍTULO	AÑO	CLASIFICACIÓN	ELEMENTOS EURITMICOS	NIVEL DE DIFICULTAD
Niño Lindo	1968	Aguinaldo	No	Sencillo
Cantemos Alegres	1968	Aguinaldo	No	Sencillo
Maracaibo en la noche	1968	Gaita	No	Sencillo
Niño venturoso	1974	Aguinaldo	No	Sencillo
La Restinga	1974	Gaita	No	Intermedio
El gavilán	1974/2005	Joropo	No	Intermedio
Pajarillo	1974	Pajarillo	No	Sencillo
El Gallo	1974	Aguinaldo	No	Sencillo
El cant des aucell	1978	Villancico	No	Sencillo
Jerusalén de Oro	1980	Canción	No	Sencillo
La cabra mocha	1980	Gaita	No	Sencillo
Ananay	1988	Aguinaldo	No	Sencillo
Caramba	1989	Canción	No	Sencillo
Son de la loma	1990	Son	No	Sencillo
Dale como e´	1998	Songo	No	Sencillo
Todo este campo es mio	1999	Bolero – Cha cha cha	No	Intermedio
La Muerte del Angel	1999	Tango	No	Intermedio
Bésame mucho	2004	Bolero	No	Sencillo

3.2.5 Obras para otros géneros musicales

En el presente catálogo aparecen reflejadas obras tempranas del compositor relacionadas con géneros musicales distintos al lenguaje coral.

CUADRO N° 5. OBRAS PARA OTROS GÉNEROS MUSICALES

TÍTULO	AÑO	GENERALIDADES	OBSERVACIONES
Tríptico para Mezzo o Barítono y Piano	1969	Poemas de Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Manuel Felipe Rugeles.	Versión Orquestal posterior realizada en 1984
Polorritmia	1977	Cuarteto para Guitarras	-
Toccatá	1977	Para Piano Solo	-
Epílogo	1981	Obra para cinta magnetofónica	Comisionada por el grupo "Danzahoy"

CAPÍTULO IV ANÁLISIS DE LAS OBRAS CORALES SELECCIONADAS

4.1 *Brujas y Hadas* (Anexo N°1)

4.1.1 Análisis descriptivo

Texto: Jesús Rosas Marcano (1930 – 2001)

Música: Alberto Grau (1937 -)

Métrica asignada a la composición: 6/8 – 4/4

Tonalidad: Sol Mayor inicialmente.

Tipo de Ensamble requerido: Coro a 2 voces iguales.

Esta obra fue compuesta en el año 2001. Una de las características resaltantes de esta composición consiste en las características de su ejecución, ya que solo la primera parte requiere entonación, lo cual hace que la misma sea fácilmente abordable por grupos de iniciación. Fue concebida para coro de niños a dos voces con acompañamiento de piano y percusión opcional.

Grau tomó como fuente literaria los poemas de Jesús Rosas Marcano, reconocido poeta venezolano quien se caracterizó por escribir una vasta producción de literatura infantil, cargada de buen humor e imaginación, no obstante hay que destacar que se pueden encontrar en su producción algunos textos con trazos de humor negro. Algunos ejemplos de los poemas de Rosas Marcano empleados por el compositor y que contienen varios de los elementos antes señalados son: *Arriba Cosmonauta*, *Paraguas de Navidad* y *La Marranidad*. Al igual que en las otras obras seleccionadas para la presente investigación, ésta contiene elementos eurítmicos de nivel sencillo con solo dos variantes en la primera parte que se relacionan entre sí.

Texto

- a) *No hay más brujas te lo aviso*
- b) *ni en selvas ni en los mares,*
- c) *cuando alumbraron las calles*
- d) *se fueron para el carrizo...*
- e) *Aunque muchos lo revelan*
- f) *yo no creo en brujas bobas,*
- g) *que pasean sobre escobas*
- h) *Pero de que vuelan...vuelan*
- i) *Todas toditas las brujas disgustan al asustar*
- j) *por los momentos a los niños de los cuentos*
- k) *pero ya no los asustan*
- l) *por eso siempre son muy recordadas*
- m) *y si quieres las dibujas*
- n) *Cuando son malas... uyuyuy son brujas*
- o) *cuando son buenas... ay son Hadas*

CUADRO N° 6. ESQUEMA DEL TEXTO BRUJAS Y HADAS

ESQUEMA DE LA DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN	
Introducción	
Parte A	Parte A´
(a+b+c+d)	(e+f+g+h)
Introducción de los fonemas Cum bam bá que no provienen del texto original	
Parte B (i+j+k+l+m)	Parte B´ (n+o)
Coda (mezcla de f+h)	

Tras una introducción instrumental aparecen los primeros versos del poema, organizados en una 1ª parte que consta de dos secciones cortas, relacionadas entre sí y una es consecuencia de la otra. Posteriormente se abre una 2ª parte donde se combinan los fonemas cum bam bá, que no provienen del poema original con los versos restantes en forma hablada. Para finalizar la obra, el compositor reitera en la Coda la idea central del texto (Yo no creo en brujas bobas, pero de que vuelan...vuelan) en forma hablada.

Diseño rítmico de la obra

La obra consta de dos partes contrastantes: la primera abre con un aire de vals venezolano escrito en un compás de 6/8 con una breve introducción donde se presenta la primera fórmula eurítmica con los primeros 8 versos (fig.17). Se propone inicialmente manos contra el pecho (MCP) seguido de un chasquido (CH) y luego el pie (PIE).

MCP D I CH
PIE
Nohay más bru jas, te loa vi so

Fig.17 Brujas y Hadas. 1ª. Parte

Seguidamente una introducción del piano solo abre paso a la segunda sección, la cual es de un carácter más rítmico y que tiene como cifra de compás el 4/4. La euritmia indica en la partitura original: *Cerrar el puño de la mano izquierda y golpearla por encima con la mano derecha abierta.* (fig.18).

D I D I D I D I
Cum bam ba cum bam ba bru jas ha das cum bam ba

Fig.18 Brujas y Hadas. Compases 29 – 30

El pulso se mantiene constante hasta el final de la misma. Solo se evidencian dos cambios de velocidad contrastantes debido a la naturaleza estructural de la composición.

4.1.2 Análisis estructural y armónico

Se puede apreciar en el presente cuadro que esta obra se comporta como forma binaria. La armonía es muy sencilla y se puede afirmar que ésta se delimita en funciones simples como tónica subdominante y dominante, con una leve modulación cromática ascendente hacia el final de la pieza, todo esto sucede a nivel del bajo.

CUADRO N°7. ANALISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO *BRUJAS Y HADAS*

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Introducción	1 – 3	ReM	Como dominante de Sol Mayor. Presentación del ritmo de vals venezolano
Tema 1ª frase (parte A)	4-16 1º Parte	SolM lam, ReM, SolM, mim, LaM, ReM, lam, ReM. SolM, mim, lam, DoM, lam. ReM.	Contiene acordes que cambian en pulso de negras con puntillo, a excepción del final que cambia cada compás.
2ª frase (parte A´)	16-28	Idem hasta 26, LaM. ReM	Misma línea melódica pero con ligera variación al final.

Ostinato rítmico (parte B y B´)	26-51		No hay presencia de línea melódica. Este ostinato se presenta en la segunda voz de forma hablada, cambiando el registro. La armonía base es estable, lo que hace que tenga característica funcional. Variación rítmica del ostinato en la 1ª voz (compás 45-46)
	26-31	ReM – SolM	
	31-39	MiM – LaM	
	40-44	DoM, FaM, MiM, LaM	
	47	ReM- SolM	
	48-51	MiM – LaM	

4.3.1 Análisis eurítmico

Se puede apreciar en el análisis eurítmico dos tipos de euritmia: euritmia sonora simple y euritmia coreográfica, basadas de acuerdo a la clasificación hecha por el autor del presente trabajo en el Capítulo III, así como también que predomina el nivel de dificultad básico, por lo que se puede asumir que esta composición puede ser aplicada como pieza introductoria en el estudio de la euritmia, el pulso y la entonación.

CUADRO N° 8. ANÁLISIS EURÍTMICO *BRUJAS Y HADAS*

ELEMENTO EURÍTMICO	N° DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Manos contra pecho	1 – 8	Euritmia simple	Básico	Elevar las manos a la altura del pecho y golpear en el orden sugerido seguido de un chasquido
Chasquidos	9-11	Euritmia simple	Básico	Complemento de la 1ª. fórmula propuesta
Movimiento oscilatorio	24 – 27	Euritmia coreográfica	Básica	Se requiere que el movimiento que describe el vuelo de las brujas se efectue en el 2º tiempo.
Pies a tiempo de negras	28 – al fin	Euritmia simple	Básico	Funciona como ostinato y a la vez base de la siguiente fórmula eurítmica
Puño izquierdo contra mano derecha	28 – al fin	Euritmia simple	Básico	Se presentan pequeñas variaciones sobre este patrón fundamentalmente para reforzar el texto.

4.2 *Acto del Árbol* (Anexo N°2)

4.2.1 Análisis descriptivo

Texto: Jesús Rosas Marcano (1930 – 2001)

Música: Alberto Grau (1937 -)

Métrica asignada a la composición: 4/8 – 2/4

Tonalidad: Fa Mayor – Sol Mayor

Tipo de Ensamble requerido: Coro a 2 voces iguales

Este movimiento forma parte de la *Opereta Ecológica* de Alberto Grau, obra compuesta en 1999 y galardonada ese mismo año con el Premio de Composición y Expresión Coral en su sexta edición otorgada por el Gobierno de Canarias. La opereta consta de cuatro movimientos: *Acto del Viento*, *Acto del Río*, *Acto del Árbol* y *Acto del Mar*.

Esta obra contiene elementos pedagógicos entre los cuales se encuentran: la euritmia, el uso de sonidos onomatopéyicos, uso de la voz en el canto coral de manera no convencional (susurros, gritos, efectos vocales), así como también empleo de compases irregulares como el 5/8 en tres de los cuatro movimientos que la componen.

Para el presente trabajo se seleccionó el *Acto del Árbol* debido a su complejidad rítmica y de sincronización. A continuación se presentan algunas de sus características más relevantes acompañadas de una breve explicación.

Texto

El texto es de lenguaje accesible para los niños y en él se empleó el recurso literario de la humanización de la naturaleza, a través de la descripción que acerca de sí mismo hace el árbol, al cual se le atribuye el título de Señor.

Acerca de la estructura del texto, éste se compone de dos estrofas, una de cuatro y una de seis versos, todos heptasílabos aunque contamos con dos excepciones (verso 3 de la estrofa 1 y verso 8 de la estrofa 2). Los versos guardan relación entre sí mediante rimas asonantes.

- 1 *Yo soy el señor árbol*
- 2 *centinela del río,*
- 3 *albergue de los pájaros*
- 4 *reposo del camino...*
- 5 *Mis flores son banderas*
- 6 *para los pajaritos,*
- 7 *mis ramas son lugares*
- 8 *para que hagan sus nidos,*
- 9 *y así mi copa es fiesta*
- 10 *de plumas y trinos*

La distribución del texto de Rosas Marcano establecida por el compositor en el fragmento analizado, se describe en el siguiente cuadro. Es importante destacar que las letras mayúsculas corresponden a la estructura musical y los números a los versos.

CUADRO N° 9. ESQUEMA DEL TEXTO ACTO DEL ÁRBOL

ESQUEMA DE LA DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN
Introducción Estrofa I
Parte A (Estrofa I)
Parte A´ (Estrofa II)
Parte B (onomatopeyas)
2ª aparición de la Parte A
Parte C
Coda (mezcla de a + b)

Los primeros versos del poema de Rosas Marcano se emplean tanto en la introducción como en el estribillo. En la introducción los versos se emplean musicalmente de forma silábica, y aquí el compositor cambia los registros de la voz hablada a medida que las fórmulas rítmicas se repiten. En dichas variaciones rítmicas Grau modifica ligeramente el texto como anticipación de la Parte A. En la segunda sección de la Parte A (A´) se emplean los versos sucesivos.

En la sección B se encuentran síncopas construidas a partir de las palabras “trinos” y “plumas”, mediante el uso del desplazamiento del acento (Ver ejemplo compás 79 y 83 de la obra). Estas síncopas son empleadas como enlace entre las secciones “A” y “C”

Para la construcción de la Sección “C” Grau recurre al uso de sílabas sin significado textual que son de carácter rítmico. Aunque es bastante breve en su extensión, este nuevo material que sirve como preparación a la Coda, la cual contiene la mezcla de los versos “a” y “b”.

Diseño rítmico de la obra

Este movimiento es el único de los cuatro que componen la Opereta que usa una cifra de compás estable de principio a fin. La introducción es de tempo lento y está escrita en 4/8. Seguidamente tras la presentación de la primera fórmula eurítmica, comienza el *parlato* del coro sobre las sílabas “Yo soy el Árbol soy”. Posteriormente aparece 2/4 como cifra de compás, pero se mantiene una relación proporcional entre ambas métricas. Grau emplea el ritmo de merengue dominicano para este movimiento, y tiene entre algunas características la aparición de la base del ritmo de clave cubana, representada en sucesión de dos corcheas con puntillo, seguidas de una semicorchea.

El pulso de la obra es estable salvo hacia el final de la misma cuando se produce un incremento en la velocidad por acción natural de la euritmia.

4.2.2 Análisis estructural y armónico

En el siguiente cuadro se presenta al análisis estructural y armónico del *Acto del Árbol*. Se puede asumir que este movimiento es una forma ternaria que contiene una pequeña Coda hacia el final del mismo. La armonía es cíclica, con pequeñas modulaciones de grados conjuntos, lo que facilita la memorización de las líneas melódicas.

CUADRO N° 10. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO ACTO DEL ARBOL

EVEN TO	N° DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Tema introd uctoria estrofa I	1-8	Fa Mayor	La 2ª. voz sugiere los cambios de tónica y dominante, así como también retardos y notas de paso.
Ostinato armónico	25 – 41	ReM – SolM	Se presentan variaciones sobre el bajo.
Motivo rítmico estrofa I	24 – 42	Misma tonalidad precedente	Las voces susurran el texto. Se modifican los patrones rítmicos, y las voces cambian de registro tras cada repetición.
Parte A Motivo melódico “a”	43 – 50	DoM –solm7- DoM	Sección de carácter isorítmico. compuesto por la sucesión de una semicorchea seguido de 4 semicorcheas, luego en forma de saltillo.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	TONALIDAD	PARTICULARIDADES
Motivo melódico “b” estrofa II	52 – 66	DoM –solm7- DoM	Construido sobre las notas sol y do, expone la segunda idea del texto.
Transición al motivo melódico “c”	67 – 78	FaM – SolM FaM - DoM	La segunda voz presenta una secuencia interválica de 2as y 3as. Las cuales se presentan en otros grados de la tonalidad.
Parte B Motivo melódico “c”	79 – 88	solm MibM dom FaM SolM mim lam ReM	Llamado de síncopa en la 1ª. Voz mientras que la 2ª voz hace un pedal armónico. Dos compases después se invierte el orden. Esto funciona como puente a la siguiente sección.
Variación de la parte A	88 - 98	SolM - FaM	El motivo “b” es ahora expuesto en Sol M por las 1ª voz y con variaciones rítmicas en la 2ª voz
Anticipación a la Coda (parte C)	98 -119	SolM LaM SolM ReM	Variaciones rítmicas sobre los distintos motivos expuestos y presentación de sílabas sin sentido con carácter rítmico (lin, kiti, ponki, Xikiti).
Coda	127 – al fin	SolM – rem7º	Variación rítmica sobre el motivo “a” carácter isorítmico en las voces.

4.2.3 Análisis eurítmico

En el análisis eurítmico de la obra se encontró una mezcla de tres niveles de dificultad eurítmica, así como también el predominio de la euritmia coreográfica rítmica. Para efectos de análisis el siguiente cuadro contiene un renglón que hace referencia a las particularidades, en la cual se describe en qué consiste cada fórmula propuesta por el compositor.

CUADRO N° 11. ANÁLISIS EURÍTMICO ACTO DEL ÁRBOL

ELEMENTO EURÍTMICO	N° DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Mano contra pecho, chasquido y palmada	10 – 34	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Esta sección se inicia con una secuencia eurítmica de mano, chasquido y palmada, por lo cual se requiere un dominio relativo de la disociación.
1ª variación rítmica sobre la fórmula eurítmica anterior	34 – 40	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Se ejecutan ambas fórmulas simultáneamente.
2ª variación rítmica la fórmula	43 – 53	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	En esta sección los pies complementan la fórmula eurítmica en secuencia derecha izquierda.

ELEMENTO EURÍTMICO	Nº DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Movimiento corporal oscilante	79 – 82	Euritmia coreográfica rítmica	Básica	Modificación eurítmica propuesta por el compositor no escrita en la partitura original, en la cual el coro se inclina a la derecha moviendo solo el torso durante 2 compases, luego cambia de dirección. Luego se divide en 2 y se abren hacia sentidos opuestos a tiempo de negras.
Movimiento corporal oscilante	83 – 88	Euritmia coreográfica rítmica		El coro comienza una ola de izquierda a derecha y se regresa a la misma velocidad.
Reaparición de la 1ª variación de la 1ª Fórmula	88 – 97	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Igual a la primera vez.
Variación rítmica de los pies	98	Euritmia coreográfica rítmica	Sencillo	Salto sobre los talones en un compás. No guarda relación con las fórmulas previas.
Cabeza del Ritmo de clave cubana en manos	111 – 118	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	El nivel de coordinación aumenta ya que el texto va en un ritmo distinto
Combinación de Manos contra pecho, chasquido y palmadas	119 – al fin	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	El ritmo se vuelve homogéneo en todas las voces, incluyendo pies y manos.

4.3 *Mi Patria es el Mundo* (Anexo N°3)

4.3.1 Análisis descriptivo

Texto: Luccio Anneo Séneca (4 AC – 65 DC) y Mahatma Gandhi (1869-1948)

Música: Alberto Grau (1937-)

Métrica asignada: 4/4 - 3/8 - 5/8 - 7/8

Tonalidad: la menor, re menor, do menor

Tipo de ensamble requerido: Coro mixto a 8 voces

Esta obra fue comisionada por el Coro de la Universidad de Pensilvania en el año 2002, y en ella el compositor hace reflexiones musicales acerca de la transculturización, expuestas a través de fragmentos recitados que contienen las frases del filósofo romano Séneca y el humanista Gandhi. La selección de la obra para el presente trabajo obedece a que esta es una composición de data reciente y contiene altos niveles de dificultad tanto técnicos como interpretativos.

Mi patria es el mundo se mueve por diversas tonalidades, las cuales separan las diferentes secciones que la integran. Al igual que en el *Acto del Árbol*, el compositor emplea sonidos onomatopéyicos, el uso de la voz de manera no convencional, a través de la representación de animales, sonidos de la naturaleza como lluvia, viento y efectos vocales como golpes de lengua contra el paladar.

Texto

A diferencia de las otras tres composiciones seleccionadas para el presente trabajo, la fuente literaria para ésta no proviene de un poema específico sino de un conjunto de frases, las cuales no poseen rima ni una estructura simétrica.

Grau no emplea todo el texto para el coro sino las partes que, a su criterio contienen la mayor carga semántica. Para ello emplea dos frases claves que sintetizan el espíritu de la obra “yo si quiero libertad” y “Mi patria es el mundo” las cuales modifica rítmicamente para establecer distintos momentos de tensión y distensión entre las secciones en las que aparecen.

- a) *Ojo Globo... Mi religión prohíbe hacer de mi casa....una prisión*
- b) *Yo no quiero cerrar los cuatro rincones de mi casa, ni poner paredes en mis ventanas...quiero al espíritu de todas las culturas alentando mi casa con toda la libertad posible...*
- c) *Pero me niego a que nadie susurre a mi oído, las piezas que debo mover en mi partida de ajedrez*
- d) *Me gustaría ver a esos jóvenes nuestros que sienten afición por la literatura, aprender a fondo el inglés o cualquier otra lengua.*
- e) *Pero no me gustaría... no me gustaría que un solo indio olvidase o descuidase su lengua materna... no me gustaría que se avergonzase de ella o que la creyese impropia para la expresión de su pensamiento y de sus reflexiones más profundas... Yo no quiero cerrar los cuatro rincones de mi casa...quiero al espíritu de todas las culturas alentando en ella con toda la libertad posible!*
- f) *Yo si quiero libertad, Patria mía es el Mundo...*
- g) *No he nacido para pertenecer a una sola comarca...Mi patria es el Mundo...*

CUADRO N° 12. ESQUEMA DEL TEXTO *MI PATRIA ES EL MUNDO*

ESQUEMA DE LA DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN	
Introducción (sección aleatoria Coro)	
Recitador- Recitador	
(a)	(b)
Fragmento Coral aleatorio	
Recitador	
(c)	
Fragmento Coral Recitador + Coro (Pasacaglia)	
(d) - (e´) – (e´´) - (e´´´) - (e ¼)	
Recitador	
(g)	
Fragmentos corales sucesivos basados en las frases Mi patria es el Mundo y Ojo Globo Yo soy Yo	

Después de la introducción aleatoria del coro, se exponen las primeras frases del texto, las cuales se relacionan con la libertad de pensamiento. Posteriormente las frases de Gandhi invitan a reflexionar sobre la identidad colectiva que como pueblo universal

tiene el hombre, así como también hace referencia a su derecho irrenunciable de conocer nuevas culturas y aprender de ellas sin dejar a un lado sus raíces. El ritmo de son que aparece en la mitad de la obra imprime un toque latino y a la vez sugiere un carácter festivo, propio de los pueblos latinoamericanos.

Diseño rítmico de la obra

Se eligió como métrica inicial el compás de 4/4, pero se observa a medida que se desarrolla la obra cambios de cifras de compás tras la aparición de una nueva sección. También se observa el predominio del compás de 5/8 en las secciones centrales. Para la sección final previa a la Coda el compositor retoma el compás de 4/4. Hacia el final de la obra Grau presenta el uso simultáneo de los compases de 2/4 y 3/4.

La composición posee varias velocidades, las cuales no necesariamente guardan relación directa entre sí. Estas se encuentran claramente demarcadas en la partitura con cifras metronómicas, además de las indicaciones habituales de *accelerando*, *ritardando*, *più mosso*, entre otras. Esta obra es de carácter polirítmico y su texto ha sido traducido al inglés y alemán.

4.3.2 Análisis estructural y armónico

A continuación se presenta el análisis estructural y armónico de esta obra, la cual se divide en tres grandes secciones, las cuales a su vez se subdividen en secciones más pequeñas, conectadas entre sí mediante transiciones. Se observa el uso preferente de acordes disminuidos a lo largo de la composición para dar realce a los momentos más dramáticos del texto. También se encontrará a lo largo del presente análisis fragmentos cuya tonalidad no está definida dentro del contexto y que imprime a la obra un color que está directamente relacionado con los intervalos que las conforman.

CUADRO N° 13. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO *MI PATRIA ES EL MUNDO*

EVENTO	N° DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Sección aleatoria	Letra A – F	No hay sonido definido	Presencia de sonidos onomatopéyicos y de imitación de animales Ver anexo N° 3 (comentario del compositor)
Imitación de gotas de lluvia más animales	Letra A	Idem	Aleatorio para cada coralista
Representación del movimiento de la Tierra	Letra B	Idem	Construido a partir de las notas sol fa# fa natural, tiene comportamiento de ostinato melódico
Entrada del recitador (1° verso)	Letra C	Idem	Texto: <i>Mi religión prohíbe hacer de mi casa...una prisión.</i>
Sección aleatoria (2° verso)	Letra D	Ídem	Basada en las notas la sol# sol natural. Presencia de pulso ternario en los tenores aún cuando los bajos están en tiempo binario.
Inicio de motivos rítmicos	Letra E	Ídem	Construido a partir del verso b <i>...quiero al espíritu de otras culturas...</i>

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Motivo melódico “a” 1ª sección	Letra G 2 – 15	Sol#dism – SolM 7/9b	Los acordes sugeridos se alternan
Motivo melódico “b”	16 – 21	SolM7/9b	
Transición	22 – 28	DoM7/9	Entradas sucesivas que conforman la frase <i>...me gustaría...ojo globo</i> , mientras el recitador expone el verso “d”
Pasacaglia 2ª sección	30 – 51	dom6	El recitador expone el verso e, el más largo de todos los que están contenidos en esta obra. Esta es la sección más importante en cuanto al valor del texto.
Motivo “c” 3ª sección	52 – 80	si disk SolM6/9 mi dism SolM LaM7/9	Construida a partir de síncopas y contratiempos en la primera frase. Se produce un diálogo entre las voces claras y las oscuras quienes exponen por separado las síncopas.
Più mosso sección A	108 – 125	dom	La armonía en esta sección se mueve por funciones, las células melódicas del bajo y el tenor se repiten y más adelante presentan pequeñas variaciones a manera de diálogo entre voces claras y oscuras.

EVENTO	N° DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Sección B	126 - 134	Dom SolM LabM MibM7/9	Se aprecian síncopas en las sopranos, mientras que en las contraltos y tenores existe un pequeño diálogo rítmico de pregunta – respuesta. Por último el bajo hace el ritmo de clave cubana y después retoma las síncopas.
Coda	135 – al fin	dom6-7/9 RebM6 -7/9 DoM6-7/9+ 4#	Sección caracterizada por la superposición de distintos motivos rítmico – melódicos, así como también de 5 fórmulas eurítmicas diferentes.

4.3.3 Análisis eurítmico

El presente análisis tiene como finalidad explicar y describir brevemente las diferentes fórmulas eurítmicas propuestas por el compositor y a la vez clasificarlas según su función y grado de dificultad. Se observa en la primera gran sección de esta obra la ausencia de un pulso establecido, lo cual conduce pues a una gran euritmia coreográfica aleatoria. Por otro lado hacia la sección central los patrones eurítmicos se sustentan en la alternancia de los compases 2/4 y 5/8. Para la sección final, se observan cuatro fórmulas eurítmicas diferentes en 10/8 y luego superposición de 2/4 contra 3/4.

CUADRO N° 14. ANÁLISIS EURÍTMICO *MI PATRIA ES EL MUNDO*

ELEMENTO EURÍTMICO	N° DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Movimiento de la cabeza	Letra B	Euritmia simple	Sencillo	Descripción del movimiento de la Tierra. El círculo debe completarse en 8 negras. Ver anexo N° 3 (prefacio del compositor)
Manos frente a la cara	Letra C	No aplica como euritmia	Sencillo	Como complemento de la palabra prisión. Se entrelazan los dedos frente a la cara imitando una cárcel.
Movimiento corporal con chasquidos	Letra E	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Esta fórmula la inician los tenores y posteriormente el resto del coro.
Transición a sección aleatoria	Letra F	Euritmia coreográfica aleatoria	Básico	El coro crea una atmósfera de ráfagas de viento, imitando el movimiento de ramas en medio de una ventisca.
Balaceo corporal	Letra H Letra I	Euritmia simple	Sencillo	El cuerpo se balancea suavemente hacia adelante y hacia atrás

Pie más golpe de puño	Letra J 52 – 60	Euritmia Integral	Intermedio	La dificultad de este fragmento radica en la sincronización de los pies en relación al compás de 3/8, así como también su relación con los puños.
Movimiento de hombros	61 – 64	Euritmia Integral	Básico	Las sopranos y altos deben mover los hombros enérgicamente mientras dicen las palabras ojo y globo. Posteriormente mueven los hombros en corcheas mientras cantan su línea que viene en síncopas.
Superposición de 2 fórmulas	67 – 74	Euritmia Integral	Complejo	En esta sección interactúan las dos fórmulas eurítmicas precedentes y se añade un nuevo elemento que consiste en cruzar las manos abiertas frente a la cara en tiempo de 2 corcheas comenzando por la derecha.
Mano contra pecho	75 – 80	Euritmia simple	Básico	Movimiento paralelo de manos y pies. Al final se presenta una pequeña variante que consisten en subir los brazos hasta la mitad y bajarlos rápidamente.
Variación mano contra pecho	82 – 107	Euritmia simple	Básico	Esta pequeña variación consiste en golpear el pecho solo con la mano derecha.

ELEMENTO EURITMICO	N° DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCION
Movimiento con hombros	108 – 127	Euritmia simple	Básico	Los movimientos van directamente relacionados con el figuraje propuesto por el compositor en las distintas líneas melódicas.
Mano contra pecho más golpe de pierna	128 – 131	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	Se presenta solo en sopranos y altos. Sucesión de 3 corcheas. Las dos primeras son golpe contra el pecho y la 3ª golpea la pierna derecha, se completa el compás con 3 golpes de mano contra el pecho.
Movimiento simultáneo de hombros y pies	128 – 131	Euritmia coreográfica rítmica	Sencillo	Asignado a los tenores y bajos. Escrito en secuencia negra con puntillo, negra con puntillo, negra.
Golpe contra pecho más pies	132 – 134	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Asignado a tenores y bajos. Las sopranos y altos ejecutan en este punto la fórmula eurítmica anterior.
Ambas Manos contra pecho más palmadas	135 – 140	Euritmia Integral	Complejo	Fórmula asignada a los bajos. Escrita en 10/8 esta fórmula requiere alta concentración, ya que el ritmo planteado complementa la frase y exige una correcta sincronización de pies y palmas.

ELEMENTO EURITMICO	N° DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCION
Contratiempos más pies	137 – 140	Euritmia Integral	Básico	Asignada a los contraltos, esta simple marcha de contratiempos requiere en el última parte del compás 2 corcheas en los pies que preceden a la última palmada.
Pies en síncopa más palmadas	138 – 140	Euritmia Integral	Complejo	Asignada a las sopranos, las síncopas van relacionadas con la línea melódica, sin embargo puede generar confusión en la sincronización. Se presentan las 4 fórmulas eurítmicas descritas anteriormente en entradas sucesivas.
Superposición de motivos	141 - 146	Euritmia Integral	Complejo	En esta última fase se superponen los compases de 2 y 3 tiempos con fórmulas eurítmicas diferentes. Las sopranos y altos ejecutan una secuencia de corcheas alternadas entre palmas y pies, los tenores y bajos ejecutan un movimiento de hombros apoyado en el 1° tiempo con el pie derecho. Concluye la obra con ambas manos contra el pecho y ambos puños al frente y manos abiertas hacia arriba.

Tal como se pudo apreciar a lo largo del análisis previo, existen en esta obra distintos niveles de complejidad en cuanto a las fórmulas eurítmicas propuestas por el compositor, como complemento del carácter del texto o para añadir un elemento coreográfico a un determinado contexto musical. Por otro lado se evidencia la presencia de los siguientes tipos de eurtimia: eurtimia coreográfica aleatoria, eurtimia sonora simple, eurtimia coreográfica rítmica y eurtimia integral.

Por estas razones se puede afirmar que esta obra representa un reto para el coro desde el punto de vista técnico, no solo por la complejidad de las fórmulas eurítmicas propuestas por el compositor, sino también por el lenguaje armónico presente y la dificultad para su montaje con coros juveniles.

4.4 Ballet Coral *La Doncella* (Anexo N°4)

4.4.1 Análisis descriptivo

Texto: Salvador de Madariaga (1886-1978)

Música: Alberto Grau (1937-)

Métrica asignada: 10/8 - 3/8 - 7/8 - 4/4 - 5/8

Tonalidad: El coro abre en Fa Mayor y la obra cierra en un unísono sobre la nota Mi

Tipo de ensamble requerido: Coro mixto a 8 voces, Narrador, Orquesta de Cámara

Versión 2002: Coro a 3 voces iguales, Narrador, Orquesta de Cámara.

Este ballet coral fue compuesto en 1978 y recibió el Primer Premio del Concurso Internacional “XV Día Internacional del Canto Coral”. Fue estrenada en Barcelona en 1979. La obra fue concebida inicialmente para coro mixto y orquesta de cámara. En el año 2002 el compositor comienza en la elaboración de una nueva versión, la cual será para coro a tres voces iguales, y que incluiría nuevas fórmulas eurítmicas, nuevas líneas melódicas para las secciones habladas en la versión original, así como también cambios en algunas partes orquestales.

Por otro lado, Grau suprimió en la nueva versión la sección instrumental ubicada entre la Introducción del Coro y la Danza del Platero, cuyo material musical era similar al de la Gran Danza Final.

También suprimió el Vals de la Doncella, el cual se introdujo nuevamente en una segunda revisión realizada por el compositor en el año 2004, la cual incluyó además la incorporación de una cuarta voz. La inclusión de una pequeña coreografía eurítmica en dicho Vals fue realizada en 2008.

En octubre de 2008 con motivo de celebrarse el 40º Aniversario de la Schola Cantorum de Venezuela se propuso el montaje de *La Doncella* en sus dos formatos, es decir, superponer la nueva versión para coro de voces iguales a la versión original para coro mixto. La combinación de las dos versiones dio como resultado un incremento significativo en cuanto al número de cantores, así como también añadió a la obra una mayor riqueza tímbrica y a su vez sentó las bases para la incorporación de nuevos elementos eurítmicos coreográficos, que no estaban en la versión original para coro de voces mixtas.

Texto

Estribillo

- 1 *El Sol es de oro*
- 2 *la luna de plata,*
- 3 *y las estrellitas*
- 4 *de hoja de lata...*
- 5 *Vino un gran platero*
- 6 *que quiso comprarlas,*
- 7 *¿cuánto das por ellas?*
- 8 *mil onzas labradas*
- 9 *Para tantas joyas*
- 10 *es poco dinero,*

11 vete con tus onzas

12 mísero platero...

Estribillo

13 Vino un jardinero

14 que quiso comprarlas,

15 ¿cuánto das por ellas?

16 mil rosas de Arabia

17 Para tantas joyas

18 tus rosas son pocas,

19 vete jardinero

20 vete con tus rosas...

Estribillo

21 Vino una doncella tez de terciopelo,

22 los ojos azules como dos cielos,

23 doncella preciosa ¿cuánto das por ellas?

24 con solo mirarlas me quedo con ellas...

25 *mientras lo decía miró al firmamento,*
 26 *y sol, luna, estrellas y hasta los luceros*
 27 *tomando sus ojos por otros dos cielos,*
 28 *radiantes de gozo se metieron dentro....*

CUADRO N° 15. ESQUEMA DEL TEXTO EN LA DONCELLA

ESQUEMA DE DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN
Introducción (Orquesta)
Narrador – Estribillo (1+2+3+4)
Coro – Estribillo (1+2+3+4)
Danza del Platero (5+6+7+8) – (9+10+11+12)

Estribillo
Danza del Jardinero (13+14+15+16) – (17+18+19+20)
Danza del Sol y la Luna (Variaciones rítmicas sobre las palabras Sol y Luna)
Danza de la Doncella (21+22+23+24) – (25+26+27+28)
Vals de la Doncella
Gran Danza Final (motivos rítmicos contruidos sobre las palabras baila, Jardinero, Platero, Sol, Luna)

El texto se basa en una fantasía infantil cuya trama gira en torno al intento del Narrador por adjudicar valor monetario al Sol, la Luna y las Estrellas. En esta fábula surgen tres personajes: El Platero, El Jardinero y La Doncella, a quienes el Narrador ofrece en venta los tributos antes mencionados. Los dos primeros personajes entablan un breve diálogo representado a través de un monólogo del Narrador, y ofrecen a éste sus “Mil onzas labradas” y “Mil rosas de Arabia” respectivamente. No obstante, para el Narrador lo ofrecido por estos objetos son de poco valor en comparación con la inmensidad de los astros. Es entonces cuando hace su aparición *la Doncella*, la dama radiante a quien el Narrador, tras describir sus hermosas cualidades ofrece el Sol, la Luna y las Estrellas.

Ella a través de su mirada hace suyo todo lo que hay en el firmamento, y es aquí donde la fantasía adquiere su punto máximo. Es por ello que Grau toma esta parte del texto y lo acompaña con celesta y oboe para crear la atmósfera de cuento infantil. Esta sección constituye el puente entre la introducción y la primera danza de este ballet coral.

Diseño rítmico de la obra

Tras una introducción escrita en compases de 10/8 y 8/8 se inicia el recitado sobre compases de 3/8. Posteriormente el coro presenta el estribillo construido sobre los primeros versos expuestos por el narrador.

Aparece la Danza del Platero, escrita en compás de 10/8, seguidamente aparece una segunda sección escrita en 6/8 alternando con 3/4 y 8/8 (Fig.19)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 10/8 time and contains the lyrics: "Vi no un gran pla te ro que qui zo com prar las". The bottom staff is in 6/8 time and contains the lyrics: "cuán to das por e llas? Mil on zas la bra das".

Fig. 19 *La Doncella. Danza del Platero.*

Tras el segundo estribillo aparece la Danza del Jardinero, el cual contiene el mismo material de la danza anterior pero un tono más arriba. Después de esta sección

aparece la Danza del Sol y la Luna la cual está escrita en compás de 7/8 en distintas distribuciones, y que se alternan entre las distintas voces (Fig.20 y 21).

The image shows two staves of musical notation in 7/8 time. The top staff has lyrics: "Manos Ch Ch Ch Ch MCP D I D Ch Ch" and "Pie D D". The bottom staff has lyrics: "Sol el Sol".

Fig.20. *Danza del Sol y la Luna. 2ª. Voz*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 3/8 time and contains a melody with notes and rests. Above the staff, the word 'Manos' is written in red. Below the staff, the word 'Pie' is written in red. The notes are marked with 'D I D' and 'D D' in red. The bottom staff is also in 3/8 time and contains a melody with notes and rests. Below the staff, the words 'la lu na' are written in red. The notes are marked with 'la' and 'na' in red. The notation includes dynamic markings like 'P P' and 'P P' in red.

Fig.21. Danza del Sol y la Luna. 1ª. Voz

Posterior a esta danza, una fermata en los vientos, anticipa la exposición de la danza de la doncella, la cual está construida sobre compases de 5/8, 7/8 y 9/8. Seguido por el Vals en 3/4 y que se basa en el ritmo de vals venezolano. Este movimiento conduce a una sección aleatoria sobre las palabras jardinero, platero, que prepara el clímax, y que abre la Gran Danza Final, la cual está escrita en 4/4 y tiene ritmo de son. Durante esta danza aparecen nuevas fórmulas eurítmicas que tienen carácter coreográfico. Esta obra es de carácter polirítmico.

4.4.2 Análisis Estructural y Armónico

En el presente análisis aparecerán detallados los distintos eventos o partes que conforman la estructura de la obra así como también las particularidades del mismo. Como información importante cuando aparezca la frase *Ver particularidades*, el fragmento analizado no debe ser considerado atonal, sino que éste posee algunas propiedades tímbricas vocales e instrumentales, creadas por el compositor a partir del uso de intervalos concretos en la concepción de los diversos motivos melódicos, que en algunos casos pueden sugerir o no tonalidades que los contienen.

Esta obra está estructurada de la siguiente manera: Introducción, Danza del Platero, Danza del Jardinero, Danza del Sol y la Luna, Vals de la Doncella y la Gran Danza Final. Cada sección está separada por pequeños interludios, algunos de los cuales fueron modificados en la versión para voces iguales. Así como también fueron musicalizadas algunas secciones habladas en la versión original.

CUADRO N° 16. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO LA DONCELLA

EVENTO	N° DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Introducción Patrón motivico que se presentará en toda la obra.	1 – 16	Ver Particularidades	Ostinato armónico construido sobre intervalo de 5ª dismin a partir de la nota fa#. El compositor lo duplica en la 8ª alta y lo varía creando una 5ª justa y añadiendo una 2ª mayor al invertirlo.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Motivo melódico	18 – 33	SibM6 SiM6 DoM6	Este motivo procede de la variación interválica del ostinato, y aunque parte de la armonía antes señalada se mueve por grados conjuntos. El mismo se presenta más adelante antes de la Gran Danza Final.
Motivo melódico del Estribillo	35 – 43	ReM	Este motivo anticipa de forma instrumental el estribillo del coro. Lo ejecutan la flauta y el oboe.
Estribillo	51 – 59	FaM	Basado en los primeros versos del texto. El sol es de oro, la luna de plata.
Variación del Estribillo	60 – 70	SolM	Esta variación es fundamentalmente rítmica y las voces entran primero de forma homofónica y silábica. Posteriormente cambia a entradas sucesivas.
Danza del Platero (Motivo a)	71 – 78	No se aprecia tonalidad definida Solo la presencia de 3 notas (si mi fa) con línea cromática descendente en el bajo.	Tanto las líneas melódicas del coro como la parte orquestal se basan en esta secuencia interválica.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Motivo b	79 – 93	lam (Coro)	Armonía sugerida en el coro, sin embargo la orquesta mantiene el mismo diseño armónico precedente. Entre los compases 89 y 92 el compositor musicalizó la parte susurrada planteada en la versión de 1978, basada en las notas si mi y fa. (Ver Anexo 4 pág. 4 – 5)
Motivo c	94 – 102	sim9 (Coro)	Motivo construido sobre la superposición de las notas fa# sol si y do#. El bajo mantiene la misma fórmula melódica.
Motivo d	103 – 110	do#dism7	El bajo mantiene el mismo patrón de intervalos cromáticos descendentes.
Transición	111 – 119	SolM7 – DoM7	De carácter rítmico
Variación del Estribillo	120 – 137	FaM solm DoM FaM ReM solm DoM FaM	En esta variación se acortan los valores rítmicos del Estribillo y se presenta acompañado de una 2ª. Voz. Solo hacia el final se presenta un acorde de LaM7 como cierre de este evento.
Transición	138 – 145	Ver particularidades	Construida a partir de la secuencia de notas mi# fa# mi becuadro re do# sol. Las indicaciones de velocidad se relacionan entre sí a través de equivalencia de figuras. Por ejemplo negra igual a negra con puntillo precedente.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Danza del Jardiner (Variación del Motivo a)	146 – 153	Presencia de 3 notas (fa# sol do#) con las variaciones rítmicas en el bajo.	Mantiene el mismo dibujo melódico que la Danza del Platero pero trasportado una 2ª. Mayor ascendente.
Variación del Motivo b	154 – 167	sim (sugerido para el coro)	Bajo construido sobre motivo cromático descendente. Mismo material de la Danza del Platero pero trasportado una 2ª mayor ascendente.
Variación del Motivo c	170 – 173	do#m9	El bajo sugiere la tonalidad de sol#m dismin lo que representa una variación respecto a la 1ª. Danza. El coro ahora inicia en la nota sol#
Variación del Motivo d	178 – 185	fa#m9 (Coro)	El bajo mantiene el mismo diseño cromático descendente
Transición	186 – 193	lam9	Sección netamente orquestal
Danza del Sol y la Luna Motivo rítmico a	194 – 200	Ver particularidades	Motivo hablado que cambia de altura a medida que se repite. Uso no convencional de la voz en el coro.
Motivo rítmico b	202 -208	Ver particularidades	Variación rítmica a partir de la palabra luna
Motivos rítmicos A y b	209 – 217	Ver particularidades	Mezcla de ambos motivos, ambos se complementan a manera de pregunta – respuesta.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Motivo c	218 – 233	Ver particularidades	Variación rítmica simultánea de las palabras sol y luna en forma hablada. A partir del compás 222 se musicalizan estas variaciones sobre un intervalo de 4ª aumentada. En la versión original para voces mixtas esto es hablado en su totalidad.
Entradas imitativas	234 – 241	Ver particularidades	Construidas a partir de las palabras sol y luna distribuidas de manera aleatoria y sin altura definida en las voces.
Motivo melódico de la introducción	242 – 245	Ver particularidades	Textura homofónica, construido a partir del intervalo de 5ª dism del inicio.
Transición	246 – 278	Ver particularidades	Diálogo entre las voces con dos ideas rítmicas habladas distintas en forma de pregunta y respuesta. En esta sección la percusión protagoniza junto al coro. Nueva línea melódica de violines I y II escrita para la versión de voces iguales.
Danza de la Doncella Motivo a	279 – 286	Ver particularidades	Escrita en carácter de recitativo al unísono sobre un pedal de mi y fa.
Complemento Motivo a	287 – 294	lam9	Textura homofónica. Se abre el acorde. La orquesta expone una transición al motivo b originada de los interludios de las danzas previas, basado en el diseño cromático descendente a partir de la nota fa.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Motivo b	294 – 304	Ver particularidades	Construido sobre las notas do y fa#. En el compases 302 y 304 se aprecia la aparición de una escala de tonos enteros distribuida en 4 voces.
Motivo c	305 – 325	Ver particularidades	Al igual que en el motivo anterior acá el compositor vuelve a emplear la escala de tonos enteros.
Variación rítmica de Motivo c	326 – 341	Ver particularidades	Construido a partir de las notas do re mi fa#. Sin embargo también se aprecia nuevamente la escala de tonos enteros.
Transición al Vals	342 – 350	Ver particularidades	Se construye a partir de una variación melódica del acompañamiento orquestal de las danzas, es decir sobre el patrón cromático descendente.
Transición al Vals	342 – 350	Ver particularidades	Se construye a partir de una variación melódica del acompañamiento orquestal de las danzas, es decir sobre el patrón cromático descendente.
Transición al Vals	342 – 350	Ver particularidades	Se construye a partir de una variación melódica del acompañamiento orquestal de las danzas, es decir sobre el patrón cromático descendente.

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Vals Compuesto por 3 motivos		a) lam ReM MiM b) rem SolM DoM c) rem SolM DoM7 FaM fam DoM lam7/9	No se analizó estructuralmente para la presente investigación por ser un movimiento netamente instrumental. Solo se dan como referencia los acordes principales de los tres motivos que lo conforman.
Motivo del Estribillo	352 – 365	SibM	Se usa como fondo para la parte aleatoria del coro. Esta vez lo ejecuta la celesta.
Anticipación del Motivo Central Gran Danza Final	366 – 370	Ver particularidades	Este motivo consiste en el dibujo ascendente de las notas si mi fa si.
Gran Danza Final Motivo a	370 - 400	Ver particularidades	Acompañamiento instrumental construido a partir de las notas re – mi, sol – la, escritas en forma de síncopa. El coro ejecuta un diálogo con las palabras jardinero, platero, baila
Transición	401 – 405	Ver particularidades	Superposición de las notas la – si

EVENTO	N° DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Motivo central	405 - 424	SolM6/7 (sugerido)	Este motivo se comporta como un ostinato melódico y se construye a partir de las notas si-mi-fa-si y su respuesta si-fa-mi-mi(8ª baja)
Motivo melódico 1ª Voz	413 – 424	mim7	La 2ª voz presenta un ostinato rítmico sobre la palabra baila. A partir del compás 419 se musicaliza dicho ostinato con las notas do – si.
Trasposición ascendente del Motivo central de Gran Danza Final	425 - 436	rebM7	Se aprecia modulación cromática en la 1ª voz mientras que en la 2ª voz aparecen síncopas acompañadas de la trasposición superior del ostinato previo.
Transición	437 – 445	Ver particularidades	Pedal de Sib que modula cromáticamente. Los metales de la orquesta solo presentan la cabeza del motivo como complemento del bajo.
Motivo b	445 – 457	Sim9 lam9	Ostinato rítmico en las voces sobre la palabra danza
Motivo c	473 – 489	dom6 ReM7/9 MibM6	Musicalización de sílabas con fines percusivos y expresivos. Sílabas pa, mío
Motivo d	489 – 496	Ver particularidades	Superposición de intervalos de 4ª justa, re# - sol# y la - mi musicalización de las sílabas mo y um (jum).

EVENTO	Nº DE COMPÁS	ACORDES	PARTICULARIDADES
Complemento Motivo d	497 – 505	SolM7/9-6b	Tiene carácter modulante y anticipa la transición
Transición	505 – 512	do#m	Presentación de sínkopas sobre la palabra luna.
Variación motivo c	513 – 520	Mim	Se presenta solo la cabeza del motivo silbada por el coro. Anticipa la Coda final.
Coda	521 – al fin	Mim7/6	Construida sobre las palabras sol, luna. El coro cierra con un parlato con la frase “y las estrellitas de hoja de lata”

Se observa tras concluir el presente análisis estructural y armónico, que esta obra se adquiere en ciertas secciones características minimalistas, cuyo material melódico y armónico se repite a lo largo de la pieza con ligeras variaciones. Sin embargo, desde el punto de vista interválico, se observa que el compositor hace uso preferente de la 4ª. aumentada y 2ª. mayor, al igual que cada inicio de un nuevo tema, emplea unísono y posteriormente abre el acorde. En cuanto al aspecto armónico se observa que hay predominio de acordes no definidos totalmente sino más bien sugeridos, ya que el compositor omite en algunos casos el III o el V grado de dichos acordes: A su vez emplea con frecuencia la superposición de intervalos de 4ª. Justa. Gracias a la estructura melódica y de frases, el proceso de memorización en el coro se hace mucho más eficiente, lo que permite un mejor aprovechamiento de las fórmulas eurítmicas planteadas por el compositor.

4.4.3 Análisis eurítmico

Antes de iniciar el análisis eurítmico correspondiente al Ballet Coral *La Doncella* de Alberto Grau, es necesario advertir la presencia de todos los tipos de euritmia estudiadas en el presente trabajo. Existen dos danzas que comparten la misma estructura melódica y armónica: Danza del Platero y Danza del Jardinero. Esta característica se repite en cuanto a las fórmulas eurítmicas planteadas por el compositor. Por esta razón cuando se haga referencia a la Danza del Platero, aplicará para la Danza del Jardinero. En los fragmentos aleatorios predomina la euritmia coreográfica.

Aunque existen en esta obra fórmulas eurítmicas que demandan gran capacidad de concentración, se contrarresta con el hecho que estas mismas fórmulas se repiten en otras secciones de la obra. Entre las dificultades encontradas en el presente análisis destacan los compases irregulares empleados por el compositor. Esto añade un grado extra de dificultad a las fórmulas eurítmicas y requieren mayor preparación para su ejecución. Se puede apreciar a lo largo del presente análisis que se emplean todas las euritmias estudiadas en el presente trabajo, con predominio de la euritmia coreográfica rítmica.

CUADRO N° 17. ANÁLISIS EURÍTMICO DE LA DONCELLA

ELEMENTO EURÍTMICO	N° DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Marcha y Giro Inicial	13	Euritmia coreográfica rítmica	Sencillo	El Coro está de espaldas al público y se voltea girando en secuencia negra con puntillo, negra con puntillo, negra.
Balanceo corporal	51	Euritmia simple	Sencillo	Aparece solo en el Estribillo. El cuerpo se balancea lentamente hacia los lados en blancas con puntillo (6/8). Luego varía a dos negras con puntillo consecutivas.
Danza del Platero y del	70	Euritmia coreográfica	Intermedio	El coro se mueve en un compás de 10/8 que incluye

Jardinero Fórmula “a”		ca rítmica		dos palmadas en el último tiempo. Suele ser complicada al principio.
Fórmula “b”	78	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	Se alterna el puño cerrado sobre la mano conjuntamente con pies y palmas en un compás de 8/8
Fórmula “c”	94	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Se alternan las palmas con los pies en una transición de 6/8 a 3/8. Esta fórmula se deriva de la anterior.
Balaceo Corporal	120	Euritmia simple	Sencillo	Ahora aparece una variante del balanceo que incluye dos chasquidos en el 2° y 3° tiempo
Danza del Jardinero	145		Intermedio	Posee las mismas fórmulas eurítmicas planteadas a partir del compás 70
Danza del Sol y la Luna Fórmula “a”	192	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	Escrita en compás de 7/8 incluye pies, manos contra el pecho y chasquido, el cual coincide con la sílaba el... Esta fórmula se comporta como ostinato rítmico
Fórmula “b”	201	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	Esta fórmula complementa la “a” y va directamente relacionada con la frase “la luna”, la cual se ejecuta en síncope con los pies alternada con palmadas en tiempo de corcheas.
Arcos	233	Euritmia coreográfica aleatoria	Sencillo	Cada cuerda comienza a dibujar un arco por encima de la cabeza en forma consecutiva.

ELEMENTO EURÍTMICO	Nº DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Transición a la Danza de la Doncella	246	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio/complejo	Se produce un diálogo rítmico entre las voces donde las palmas van en forma consecutiva alternándose entre compases de 6/8 - 3/8-4/4
Danza de la Doncella	278	No Aplica	No Aplica	No hay fórmulas eurítmicas asignadas para esta sección.
Vals de la Doncella	345	No Aplica	No Aplica	No hay fórmulas eurítmicas asignadas para esta sección.
Transición	478	Euritmia coreográfica rítmica	Sencillo	Palmada con 3 dedos en 2ª y 3ª voz, mientras que la 1ª voz sube los brazos lentamente durante 3 compases.
	482	Euritmia simple	Sencillo	Todas las voces mueven los brazos hacia delante.
Fórmulas eurítmicas simultáneas	490	Euritmia coreográfica eurítmica	Básica	2ª y 3ª voz mantienen un pulso constante imitando un baile. Por otro lado la 1ª voz balancea el cuerpo de derecha a izquierda en relación directa con el ritmo establecido en la música.
Fórmulas eurítmicas simultáneas	506	Euritmia simple/coreográfica rítmica	Básico/Sencillo	La 1ª voz sube y baja los brazos en ocho tiempos, mientras que la 2ª y 3ª voz imitan los movimientos de un robot en 2 corcheas.
Transición	514	Euritmia simple	Básico	Se incorporan progresivamente pies y hombros
Nueva fórmula eurítmica	518	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Sobre la frase del coro “danza danza...danza platero...danza jardinero...” aparecen tres variaciones de la misma fórmula.

ELEMENTO EURÍTMICO	Nº DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Variación I	522	Euritmia simple	Básico	Pies en negras con silencios intercalados seguidos de hombros en 8 corcheas hacia el lado derecho.
Variación II	526	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Hombros en 4 corcheas seguidas de una negra. Hacia el lado derecho e inmediatamente después hacia el izquierdo
Variación III	530	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	Texto y euritmia van paralelos en síncopas. Se mueven los hombros y brazos flexionados con las palmas abiertas alternadamente.
Palmadas	550	Euritmia coreográfica rítmica	Sencillo	Se ejecutan en el 1º tiempo y luego en el 1º y 3º. Sirve como transición.
Variación II	526	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Hombros en 4 corcheas seguidas de una negra. Hacia el lado derecho e inmediatamente después hacia el izquierdo
Palmadas	550	Euritmia coreográfica rítmica	Sencillo	Se ejecutan en el 1º tiempo y luego en el 1º y 3º. Sirve como transición.
Nueva fórmula eurítmica	562	Euritmia coreográfica rítmica	Intermedio	Mezcla de pies, palmas y balanceo corporal. Se alternan entre las voces. (Ver Anexo 4 pág. 32)
Remolinos con las manos	566	Euritmia coreográfica aleatoria	Sencillo	Cada voz gira rápidamente las manos y se inclina hacia delante de forma aleatoria produciendo el efecto de una ola.

ELEMENTO EURÍTMICO	Nº DE COMPÁS	TIPO DE EURITMIA	GRADO DE DIFICULTAD	DESCRIPCIÓN
Silbidos y palmadas	590	Euritmia Integral	Complejo	Por primera vez en la obra aparece este tipo de euritmia, la cual posee dificultades de emisión de sonido y coordinación entre pies y palmas por complementarse los ritmos. (Ver Anexo 4 pág. 34)
Fórmula eurítmica de cierre	598 al final	Euritmia coreográfica rítmica	Básico	Inicia con chasquidos en 2º y 4º tiempo y luego se convierten en palmadas que suben lentamente hacia el final de la obra. Al decir la palabra “lata” batir las manos vigorosamente hasta la señal del director.

Se puede observar tras concluir el presente análisis la presencia de todos los tipos de euritmia desarrollados en el presente trabajo, así como también la aparición de todos los niveles de dificultad planteados por el autor del mismo. Una de los aspectos positivos en cuanto al área eurítmica que se aprecia en esta obra, es que la mayoría de las fórmulas eurítmicas son variaciones cercanas de patrones previamente aparecidos, algunos de los cuales se repiten en los movimientos consecutivos, lo cual supone su fácil asimilación y memorización.

CAPITULO V

UBICACIÓN Y APLICACIÓN DE LA EURITMIA EN EL CONTEXTO MUSICAL VENEZOLANO

5.1 Consideraciones y ubicación de contexto

En el proceso de enseñanza de la euritmia en niños, es necesario el empleo de juegos didácticos en los salones de clases, especialmente durante las sesiones de lenguaje musical, práctica coral y práctica orquestal. Para ello el profesor debe elaborar una planificación previa para trabajar de manera sistemática los distintos niveles eurítmicos, cuidando siempre el equilibrio entre la didáctica y la diversión. Para lograr entender un poco más cada una de las distintas etapas se explica brevemente a continuación el método sugerido por el autor de esta investigación para las distintas actividades enmarcadas en el programa Pequeños Cantores de la Schola y el Núcleo Carapita, adscrito al Sistema Nacional de Orquestas de **FESNOJIV**.

Nivel Preescolar: En este nivel se aborda el canto coral, la iniciación instrumental con Banda rítmica y si se dispone de instrumentos adecuados, la enseñanza de Violín. Basado en la filosofía de María Montessori (1870-1952) quien sugiere que los niños en edad preescolar “...son como pequeñas esponjas que absorben todo lo que oyen y escuchan...”⁴⁴

Se recomienda la euritmia sencilla por imitación, empezando con patrones sencillos, en los cuales el profesor hace marchar a los niños alrededor del salón dispuesto para tal fin, haciendo que los niños exploren el espacio disponible y tratando en lo posible de mantener el mismo pulso. El profesor debe ayudarse con un instrumento de percusión para mantener el pulso y que los niños oigan claramente.

⁴⁴ Montessori, María (s/f). *Psicología de la Educación*. www.google.co.ve. Fecha de consulta: 15/05/08.

Luego puede incorporar sílabas rítmicas distintas a la marcha asignada al pie, como por ejemplo: “Buenos días tenga usted”.

Tal como se indica en el siguiente ejemplo (fig.22), esta marcha se debe hacer alrededor del salón y añadiendo variantes del texto y ritmo en la medida de las posibilidades del grupo.

Fig.22 Ejemplo coral

Se sugiere no excederse más de 10 minutos en estos ejercicios de inducción, y añadirles variaciones cada día. De esta manera se evita en la mayoría de los casos el aburrimiento en el niño, ya que no se hace rutinario. Otro aspecto importante es no realizarlos todas las clases, ya que se convertiría en rutina. La frecuencia sugerida es de dos veces por semana.

Nivel Iniciación Musical: Se ubica en las edades entre los 7 y los 9 años de edad. Se emplea a manera de introducción para la euritmia, la disociación de ambos brazos es decir, se hacen representaciones simultáneamente de actividades y situaciones cotidianas como cepillarse los dientes, acariciar, peinarse, etc. En este caso el profesor puede recurrir mediante un juego a inventar una situación irreal cotidiana, que involucre al niño y lo haga partícipe. Por ejemplo: el profesor hace un círculo y hace que sus alumnos imiten todos sus movimientos, ya cuando se logra la total atención de los alumnos arranca el ejercicio como tal.

Posteriormente, se incorpora la marcha introduciendo poco a poco la independencia de brazos y piernas. También puede ser útil en este nivel el cantar la escala mayor con las manos y la voz. En este nivel es necesario motivar al niño a usar su creatividad para que

plantee una frase, la cual puede ser adaptada rítmicamente por el profesoral en caso de que esté fuera del patrón de marcha. Todos los ejercicios son propuestos inicialmente por el profesor.

Nivel Práctica Coral: Para este caso existen varias alternativas, la primera es vocalizar e ir incorporando movimientos leves en los cambios cromáticos del ejercicio. A medida que avanzan los ejercicios los patrones eurítmicos se van poniendo más complejos. Una vez finalizada la vocalización y como preparación al abordaje de una pieza con elementos eurítmicos, el profesor hace un círculo con sus alumnos y establece un patrón de marcha y euritmia sencillo y estable. Seguidamente el profesor hace preguntas a los niños y jóvenes cuyas respuestas impliquen pensar y evitar en lo posible preguntas que generen respuestas monosilábicas.

También se puede animar en el momento de la actividad a los alumnos a realizarse preguntas con las mismas características entre ellos mismos. De esta manera interactúan entre ellos. Más adelante se presentan algunos ejercicios de práctica coral y orquestal que guardan estrecha relación con la formación eurítmica.

Nivel Práctica Orquestal: Involucra a todos los integrantes de las distintas orquestas, en este caso la euritmia se puede aplicar en la ejecución de la base técnica, es decir mediante escalas mayores y menores, con diferentes golpes de arco y articulaciones. Otra forma consiste en hacerlos tocar fragmentos de obras orquestales, pedir que lleven el pulso de negra o de la unidad de tiempo respectiva sea binaria o ternaria, con los pies, y sí el fragmento musical lo permite, establecer cambios de patrones rítmicos en los pies, que cambien por lo menos cada dos compases, en el caso de los vientos y la percusión.

Lo más importante en este proceso de enseñanza de la euritmia en los niños y jóvenes es estar claros que la creatividad, la espontaneidad, la concentración, los sentimientos, la independencia, la disposición y la coordinación psicomotora están estrechamente relacionados entre sí, y que el Profesor de la cátedra o el Director, son los principales responsables de canalizar las actividades, y de este modo lograr desarrollar y

elevar las habilidades y aptitudes musicales y de coordinación de los alumnos. Para ello es de vital importancia elaborar una planificación acertada, libre de improvisaciones momentáneas de las actividades, es decir, tener claro los objetivos a alcanzar en cada una de las sesiones de trabajo, ya que de lo contrario, puede traer como consecuencia la pérdida de la concentración y el interés por parte del grupo en las dinámicas y ejercicios, que traiga a su vez un rechazo hacia la euritmia como herramienta de trabajo cotidiano.

5.2 Empleo de la Euritmia en los montajes Sinfónico – Corales

Tal como se ha dicho a lo largo de esta investigación, la Euritmia como herramienta pedagógica se puede emplear no solo para la formación musical en niños y jóvenes sino también para el proceso de aprendizaje de obras sinfónico corales.

Su uso puede destinarse no solo para ayudar a la comprensión de determinadas articulaciones correspondientes a fragmentos de carácter rítmico o que requieran una articulación activa, sino también puede servir para la memorización de fragmentos que contengan coloraturas, tal como se aprecian en las obras del período barroco y clásico, tal y como se demuestra a continuación.

- a) Para el montaje del 5º movimiento de la obra Gloria de Antonio Vivaldi (fig.23) se plantea una marcha inicial con los pies a tiempo de negra, y las manos aplaudiendo en corcheas sobre el 2º y 4º tiempo. En caso de que sea muy difícil esta fórmula se puede simplificar las manos a tiempo de negra en el 2º y 4º tiempo.

The image shows a musical score for the 5th movement of Vivaldi's Gloria. It consists of two staves. The top staff has a rhythmic pattern of notes and rests. Above the first note is a 'P' (piano). Below the first and third notes are red 'D' marks. Below the second and fourth notes are red lightning bolt symbols. The bottom staff shows a vocal line with lyrics 'Prop ter mag nam glo ri am' and a series of circles representing a rhythmic exercise. A red line is drawn under the first circle.

Fig. 23. Fragmento 5º movimiento *Gloria* de Antonio Vivaldi

- b) Otro ejemplo de la aplicación de la euritmia para montajes sinfónico - corales, se encuentra en la Fantasía Coral de L. van Beethoven, concretamente en la sección del *Presto* correspondiente al coro (fig.24), cuyo texto es bastante rítmico y silábico. Como ejercicio para ayudar a mejorar el carácter rítmico de esta obra se sugiere mover las manos enérgicamente palma frente a palma en tiempo de corcheas, mientras los pies van en tiempo de blancas y cambia posteriormente a tiempo de negras. Para el siguiente ejemplo el autor de esta investigación adaptó los valores a la mitad de su escritura real, la cual es 4/4 *alla breve*.

The image shows a musical score for a vocal part with piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features a series of eighth notes and quarter notes. The lyrics are written below the notes. Above the vocal line, there are performance instructions: 'Batir las Manos enérgicamente', 'simile', and 'P P P P'. Red vertical lines are drawn through the score, indicating the timing of hand movements. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Fig. 24 Fragmento del Presto final. Fantasía Coral. L. van Beethoven

- c) Como tercer y último ejemplo para el presente trabajo encontramos el fragmento “*Ihr stürz nieder Millionen ahnest du den Schöpfer Welt, Such in übern stern en Zelt*” (fig.25) posterior a la fuga “*Seid um schlungen Millionen*” de la 9ª. Sinfonía de L.van Beethoven. La tendencia natural debido a la velocidad de esta sección es convertir el compás en 2/4. Como ejercicio para corregir este problema rítmico se sugiere palmear las manos contra el pecho durante los silencios, de esta forma se obliga al cantor a articular las consonantes y a mantener el pulso ternario, sin llegar a la *binarización*.

The image shows a musical score for the 4th movement of Beethoven's 9th Symphony. It consists of two staves in 6/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is divided into four measures by vertical lines. Above the first measure is the marking 'MCP' and above the other three is 'simile'. Below the staves are the lyrics: 'Ihr / Ah / such', 'stürz / nest / im', 'nie / du / ü', 'der / den / ben', 'mit / schöp / stern', 'li / fer / nen', 'o / Welt / zelt', and 'nen'.

Fig. 25. Fragmento 4º movimiento 9ª. Sinfonía. L. van Beethoven

5.3 Aplicación de la Euritmia en la Práctica Coral y Orquestal

Para esta sección el autor del presente trabajo ha elaborado una serie de ejercicios previstos tanto para la práctica coral como orquestal. Estas sugerencias se pueden aplicar como calentamiento previo al ensayo y ofrecen tres opciones distintas de dificultad así como también se explica la manera de abordarlos y las posibles soluciones a problemas que se puedan presentar durante su ejecución.

5.3.1 Ejercicios eurítmicos aplicados a la Práctica Coral

Un problema que con frecuencia se presenta en cualquier ejercicio de vocalización se ubica en los niños con voces roncas, para ello es recomendable antes de empezar a vocalizar, inducirlos en el uso de la voz de cabeza o impostada.

- a) El siguiente ejercicio (fig.26) fue aplicado por el autor durante una misión de trabajo a la ciudad de Lima Perú en Agosto de 2008, el resultado fue una concentración casi inmediata por parte de los alumnos. Para este ejemplo se sugiere hacer primero dejar claramente definida la línea melódica. Posteriormente iniciar una marcha en tiempo de negras con la finalidad de establecer el pulso. Seguidamente incorporar las palmas (P) en los tiempos indicados, sin cantar la línea melódica y finalmente cantar todo el ejercicio. Posteriormente eliminar los pies del 2º y 4º tiempo y

solo cuando la parte rítmica esté totalmente clara, finalmente agregar la línea de canto.

Profesor Alumnos

Yo me lla mo Pa blo, Tú te lla mas Pa blo,

Fig. 26 Ejercicio de vocalización con euritmia

Es importante destacar que se utiliza Fa Mayor para este debido a que es a partir de la nota Fa cuando los niños emplean el registro de voz de cabeza para cantar y no la voz de pecho, la cual se genera entre las notas re y fa sostenido.

- b) Luego de dos o tres repeticiones en la misma tonalidad subirlo cromáticamente, esta vez añadiendo variantes de otros nombres y cambiar la distribución de la euritmia (fig.27), es decir esta vez comenzar con las palmas y terminar con los pies, tal como se indica en el siguiente ejemplo. El cambio cromático debe hacerse en la 2^a. Corchea del 3er.tiempo.

Una alumna Resto del Grupo

Yo me lla mo A na, Tú te lla mas A na,

Fig. 27 Variación del Ejercicio anterior

Como tercer y último ejemplo se propone el siguiente ejercicio (fig. 28) que cubre no solo el aspecto eurítmico sino que además aborda otra dificultad presente en el trabajo con coros infantiles: las notas pivotes o notas en común. Para este ejercicio se añade un grado más de dificultad que no está presente en la fórmula eurítmica sino en el empleo de un compás irregular 9/8.

Para contrarrestar esta dificultad se sustituyen las palmas por chasquidos. También se sugiere si es necesario, acompañar este ejercicio con un suave balanceo del cuerpo hacia los lados.

Fig.28 Ejercicio de vocalización para el manejo de las notas pivotes

Debido a la extensión en cuanto a la tesitura del ejercicio planteado, es necesario comenzar en Re Mayor. Sin embargo, cuando el director observe que sus cantantes tienen claro el buen dominio de la voz de cabeza, se puede comenzar en Fa Mayor.

5.3.2 Ejercicios eurítmicos aplicados a la Práctica Orquestal.

El trabajo de la euritmia en la práctica orquestal no difiere mucho de lo aplicado en la práctica coral, partiendo del hecho de que tocar un instrumento ya implica coordinación motriz. Es por ello que se plantean a continuación tres ejercicios destinados a la base técnica orquestal infantil, que es el equivalente a la vocalización de un coro. Por la razón antes expuesta y tomando en cuenta que el nivel técnico de los niños en orquestas infantiles en proceso de formación es muy bajo, la dificultad de las

fórmulas eurítmicas propuestas en estos ejercicios es realmente sencilla, y se orienta fundamentalmente con los pies.

Es importante destacar que estos ejercicios aplican tanto para instrumentos de cuerdas a excepción de Contrabajos, como para los instrumentos de viento. Se sugiere la tonalidad de Re Mayor para estos ejercicios ya que es una de las más accesibles para los instrumentos de cuerdas.

- a) Este primer ejercicio (fig. 29) sirve como inducción a la euritmia ya que solo se requiere levantar los talones de los pies señalados con las letras en mayúsculas, lo cual permite al alumno concentrarse en la escala mayor o menor que se aborda en la base técnica. Como metodología se propone realizar solo la escala con las arcadas propuestas y verificando la afinación. Posteriormente se sugiere cantar la escala y agregar el movimiento de los pies.

Finalmente realizar el ejercicio completo siguiendo el patrón que se expone a continuación:

The image shows a musical exercise in 3/4 time, key of D major. The top staff is a rhythmic pattern consisting of seven measures, each with a red vertical line indicating a foot lift. Below the lines are the letters 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'D'. The bottom staff is a melodic line in treble clef, starting on D4 and ascending stepwise to D5. It includes dynamic markings: 'V' (accents) under the first two notes, 'simile' (red) under the third measure, and 'pizz' (red) under the final note.

Fig. 29 Ejercicio eurítmico N° 1 para base técnica en la Orquesta

- b) Para el segundo ejercicio (fig.30) se sugiere una variación rítmica de la escala donde cada nota se repite y asciende, la misma está separada por un silencio de corchea. Para este ejercicio los talones se levantan en la 2^a. 3^a 5^a y 6^a. corchea del compás. Para ayudar a entender mejor el ejercicio, el profesor palmeará en el 1° y 3° tiempo de cada compás e indicará que los pies vienen después de la palmada. Posteriormente se repetirá de la misma forma esta vez los alumnos cantando e incorporando los pies. Finalmente se hace el ejercicio completo.

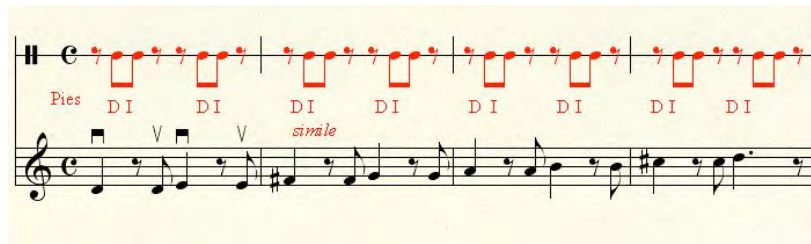


Fig. 30 Ejercicio eurítmico N° 2 para base técnica

- c) Como tercer ejemplo, se toca la escala mayor en forma ascendente y descendente en corcheas, mientras que los pies van en negra silencio de corchea, corchea (fig. 31). Para abordar este ejercicio se sugiere utilizar de referencia el ejercicio anterior y lograr que el alumno identifique la dirección del arco relación con los pies. Para los vientos este ejercicio es más complicado, por ello se sugiere hacer una pequeña variación colocando en los pies dos corcheas seguidas de una negra.



Fig.31 Ejercicio eurítmico N° 3

5.4 Formación de nuevas generaciones de directores corales.

La nueva concepción del sonido coral y del movimiento del coro sobre el escenario, forma parte de la evolución del canto coral en Venezuela y se está transmitiendo a los nuevos futuros directores corales como parte de su formación las cátedras de Dirección Coral del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM), así como también dentro de los distintos Talleres de Formación para Directores de Coros Infantiles auspiciados por la Fundación Schola Cantorum de Venezuela, el Instituto Mirandino de Cultura, FESNOJIV y la Corporación Andina de Fomento, a través del Proyecto Voces Andinas a Coro (VAC). Esta nueva visión acerca del coro activo en la escena, parte de la filosofía del maestro Grau, quien señala en la entrevista aplicada por el autor de este trabajo: "...Considero que en el futuro, los coros irán buscando conceptos más dogmáticos a través de la expresión corporal, con la intención de transformar cada vez más el concierto en un gran espectáculo teatral..."⁴⁵

En la actualidad ya son varios los jóvenes coralistas pertenecientes a los distintos Núcleos de Pequeños Cantores y Coros del Sistema Nacional de Orquestas quienes incursionan permanentemente en el ámbito de la dirección coral, motivados no solo por todo lo que representa el Canto Coral y la música como fenómeno de acción social en Venezuela, sino también por la certera visión de sus directores, quienes los inducen en la Dirección Coral en sus respectivos Núcleos y posteriormente los alientan a continuar los estudios musicales de manera formal.

Por otro lado es importante señalar que esta formación de nuevos directores corales iniciada por el maestro Alberto Grau y luego por María Guinand, en la actualidad ha sido encomendada a varios de sus discípulos quienes comparten la actividad coral con la docencia, entre los que destacan: Ana María Raga, María Adela Alvarado, Maibel Troia, Pedro Silva y Luimar Arismendi, entre otros. Cada uno con metodologías distintas de enseñanza, pero todos bajo una misma línea de enfoque musical y de formación pedagógica.

⁴⁵ Grau, (2008). Entrevista. Ver Anexo N°6

5.4.1 Metodología para la enseñanza de la Euritmia

La iniciación en la práctica eurítmica requiere un proceso de adaptación corporal y mental. A continuación se plantean algunas sugerencias metodológicas para un mejor aprovechamiento del proceso de aprendizaje. El objetivo de estas propuestas es ayudar a la mejor comprensión y asimilación de esta herramienta pedagógica empleada para la formación musical y siempre manteniendo el equilibrio respecto a su uso.

- a) En primer lugar es importante asegurar la base de la euritmia que son los pies, ya que para los alumnos es necesario tener la sensación del tiempo fuerte y saberlo ubicar en el tiempo y en el espacio.
- b) Entre los ejercicios preparatorios para la disociación está uno recomendado por la Prof. Ana María Raga que consiste en marchar y hacerles preguntas a los alumnos que impliquen desarrollar respuestas largas.
- c) Por otro lado cuando comienza la incorporación de las manos a la euritmia es necesario una preparación física, es decir, entrenar el cuerpo para estar alerta a la subida y bajada de las manos, chasquear los dedos y en el caso de que la partitura requiera palmadas, pedir al alumno hacerlas inicialmente con dos dedos para garantizar la uniformidad del sonido.
- d) Es importante administrar razonablemente las sesiones de trabajo para la enseñanza de la euritmia para no saturar al alumno y provocar en él un rechazo progresivo hacia ésta, sin olvidar a la vez que ésta es un recurso que sirve para ayudar a la música. Por ende no se debe abusar en su uso cotidiano.
- e) Es conveniente también utilizar a los alumnos que tengan más facilidad para asimilar y ejecutar los ejercicios eurítmicos para que sirvan de repetidores o monitores de los otros niños o jóvenes.

- f) Si el director toma la iniciativa de agregar elementos eurítmicos de carácter coreográfico a una determinada pieza, es necesario que lo haga con relativa anticipación y de preferencia elaborar un esquema tentativo de movimientos, sin dejar espacio a la improvisación de último minuto.
- g) Cuando se usa la eurtimia en montajes sinfónico corales es conveniente trabajar con antelación el texto, recordando que la marcha ayuda a afianzar la memorización de éste y no su aprendizaje.
- h) Estar pendiente de la calidad de la emisión de la voz cuando se aplican los ejercicios eurítmicos, ya que por ser novedoso puede convertirse en un elemento distractor para el coro.

Una de las observaciones hechas por Victoria Nieto sobre este particular en su entrevista, fue el planteamiento de cierto descuido por parte del niño en la calidad de la emisión vocal por prestarle más atención al área eurítmica.⁴⁶

5.4.2 Repertorio Sugerido

Para la iniciación y práctica de la eurtimia se sugiere a continuación una serie de obras del Maestro Alberto Grau, clasificada por niveles de acuerdo al grado de dificultad y tipo de ensamble requerido. Sin embargo esto no debe ser una limitativa a la hora de poner en práctica la enseñanza de la eurtimia ya que el propio repertorio del coro u orquesta puede servir como material de apoyo para la realización de ejercicios relacionados con el tema.

NIVEL INICIACION – BASICO

Mi Barquito

Kirio Mirio

Brujas y Hadas

Los Capitanes de la Comida

La Ronda que nunca se acaba

⁴⁶ Nieto, (2008). Entrevista. Ver Anexo N° 9

NIVEL INTERMEDIO

Cinco Canciones basadas en la Poesía “El San Pedro”

Opereta Ecológica en Cuatro Actos

Paraguas de Navidad

A un panal de rica miel

NIVEL AVANZADO (Coro Mixto)⁴⁷

Kasar Mie la gaji

Bin – Nam –Ma

Mi Patria es el Mundo

Por otra parte también se sugieren algunos métodos de Lenguaje Musical que contienen ejercicios de euritmia asociados a la lectura musical, entre los que destacan:

Dalcroze, Jaques Emile. Método para el desarrollo del instinto rítmico, del sentido auditivo y tonal

Hindemith, Paul. Adiestramiento para Jóvenes Músicos

Cordero, Roque. Solfeo de los Solfeos

Pezzuti, Tiero. Método Teórico - Práctico para enseñanza del Solfeo

Matos, Abelardo. Método de Rítmico

⁴⁷ Estas obras se pueden abordar como práctica de teoría y solfeo, al igual que en el estudio de la euritmia, en caso de que no se disponga de un coro mixto plenamente constituido.

5.5 Expansión de la Práctica de la Euritmia a los países Andinos

Cuando en el año 2003 se crea el Proyecto Voces Andinas a Coro (VAC) auspiciado por la Corporación Andina de Fomento (CAF), del cual ya se habló previamente en el Capítulo II relacionado con el Maestro Grau, uno de los principales puntos de enfoque y acción por parte del equipo artístico fue la selección de un repertorio para coro mixto, orientado hacia el lanzamiento del Coro Juvenil Andino, el cual estaba integrado por jóvenes cantores de los distintos países de la Comunidad Andina. La primera presentación del grupo fue el 04 de Junio de 2004 en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño.

Para esta presentación una de las obras escogidas con más alto nivel de exigencia técnica e interpretativa fue *Mi Patria es el Mundo*. La mayoría de los jóvenes cantores de estos países nunca habían tenido un contacto directo con la euritmia. Tras varias misiones de formación y entrenamiento para los cantores y sus directores con este nuevo elemento, los resultados en cuanto a incremento de la energía, expresión corporal, concentración y coordinación se hizo notorio durante la presentación y las misiones subsiguientes.

A partir de 2006 se repite la experiencia, esta vez a nivel de coros infantiles, y es a partir de ese momento cuando se comienza a difundir la práctica de la euritmia en forma permanente en los países andinos, ya que estos nuevos multiplicadores del proyecto, en su mayoría directores de coros infantiles, habían egresado de las filas del Coro Juvenil Andino. El repertorio seleccionado en esta ocasión era el “Arriba Cosmonauta” de *Rosas Marcano - Grau*, entre cuyas obras se encuentran: Brujas y Hadas, Acto del Árbol, analizadas en la presente investigación.

Desde su implementación en 2003, la práctica eurítmica ha demostrado ser un recurso de enseñanza coral efectivo y novedoso en el trabajo coral cotidiano en los países andinos, consolidándose cada día más en coros escolares y comunitarios, así como también en los coros juveniles de cada país, cuyos cantores tienen una nueva visión del canto coral, el manejo de la energía colectiva, y el desenvolvimiento escénico.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo se han analizado los distintos enfoques acerca de la euritmia, desde sus primeras aplicaciones como recurso novedoso en Europa, hasta la puesta en práctica y expansión en Venezuela, como herramienta pedagógica en la formación coral en niños y jóvenes, a través de las obras para coros infantiles del compositor Alberto Grau. Razón por la cual se derivan diversas conclusiones, las cuales se desarrollarán en los siguientes párrafos.

En relación con el área pedagógica, se concluye que la aplicación del método Waldorf concebido por Rudolph Steiner, guarda relación directa con el proceso de formación orquestal y coral, que se lleva a cabo en Venezuela, a través del Sistema Nacional de Orquestas y el programa Pequeños Cantores de la Schola respectivamente, ya que el niño aprende y desarrolla sus habilidades psicomotoras en un contexto participativo grupal, donde la creatividad juega un papel determinante. Esto se puede constatar en los distintos núcleos diseminados a lo largo del territorio nacional, en los cuales se pueden encontrar orquestas y coros infantiles con distintos niveles de formación y edades.

Respecto a los métodos propuestos por Emile Jaques Dalcroze, Carl Orff y Zoltan Kodaly, se puede concluir que los cuatro se emplean de forma sistemática y permanente en Venezuela, guardando relación directa con la enseñanza de la euritmia y el lenguaje musical a través del canto coral, y éstos constituyen una valiosa herramienta para el desarrollo del pulso interno y la disociación motriz en los niños.

También es pertinente hablar acerca de los aportes del maestro Alberto Grau para la aplicación y expansión de la euritmia en Venezuela, ya que él mismo divide la enseñanza y la práctica eurítmica en niveles y edades. Por esta razón sus obras para coros infantiles y

juveniles están en la lista de repertorio sugerido para el estudio y el aprendizaje de la euritmia en este trabajo. Sus composiciones son adaptables al contexto individual de cada coro, y son bastante flexibles en cuanto al lenguaje armónico y líneas melódicas en general. Adicionalmente el compositor incluye, en el caso de obras con patrones eurítmicos complejos, ejercicios preparatorios para una mejor comprensión y asimilación de la obra en general.

En cuanto a la definición de la euritmia, se formularon distintos conceptos que abarcan diversas aplicaciones y áreas hasta llegar al punto de vista musical, que concierne a esta investigación. De aquí se concluye que la ejecución de las distintas fórmulas eurítmicas implica una coordinación motriz, que varía de acuerdo al nivel de dificultad, razón por la cual el autor del presente trabajo realizó una clasificación de ésta de acuerdo a sus características y niveles de dificultad. Dicha catalogación se empleó posteriormente en los respectivos análisis eurítmicos de las obras seleccionadas para el presente trabajo.

En cuanto a su aplicación a nivel coral y orquestal, el autor del presente trabajo comparte el criterio del maestro Grau, en cuanto a que la euritmia resulta beneficiosa en el trabajo con niños y jóvenes, gracias al efecto desinhibidor que tiene en el comportamiento de éstos a corto plazo, los cuales suelen ser más activos física y mentalmente, y se mantienen alerta y con una mejor disposición física y anímica para el trabajo musical en equipo, lo que a su vez, conduce a una actitud activa en el escenario por parte del conjunto, rompiendo con la rigidez del coro en la escena.

Respecto al área orquestal, es importante destacar que la práctica eurítmica va implícita en el simple hecho de tocar un instrumento de cuerda o percusión, ya que se requiere coordinación de ambas manos. Por lo tanto su aplicación debe ser cuidadosamente formulada a fin de que sea efectiva y no produzca rechazo en el niño por su dificultad.

Respecto a las entrevistas aplicadas a Alberto Grau, Ana María Raga, Victoria Nieto y Yulene Velásquez, a través de sus respectivas experiencias se dieron a conocer los aspectos positivos relacionados con la aplicación de la euritmia, entre los cuales destacan: mayor capacidad de concentración, mayor dominio del pulso interno, mayor

capacidad para la disociación, mayor capacidad para la memorización de frases largas, así como también mayor sentido de sensibilidad e interpretación de la música, ya que pueden cantar las inflexiones de las diversas líneas melódicas con sus cuerpos. Sin embargo también se encontraron algunos efectos adversos, que se originan por el empleo excesivo de la euritmia, como por ejemplo el descuido en la calidad de emisión de la voz, debido a la dificultad que implica la disociación; rechazo inicial por no comprenderla o por su mala aplicación por parte del profesor. Como tercer punto referido a este particular, se concluye que ésta también puede tornarse aburrida si no se planifica acertadamente su uso, ya que puede convertirse en algo rutinario. De las cuatro personas entrevistadas en este trabajo, solo una concluyó que la euritmia contribuye medianamente al trabajo de formación coral.

Por otro lado, se analizó la aplicación de la euritmia en los montajes de obras sinfónico corales, y se encontró que al formularse para el coro ejercicios específicos de ciertos fragmentos de carácter rítmico o que poseen melismas, la euritmia constituye una ayuda considerable que puede servir no solo para memorizar dichos fragmentos, sino también para mejorar articulación y fraseo, así como también para corregir y unificar articulaciones y ensamble de las distintas cuerdas en caso de grupos grandes.

En cuanto a las metodologías para la enseñanza de la euritmia, se concluyó por medio de los resultados obtenidos a través de las entrevistas realizadas en esta investigación, que al asegurar el ritmo en los pies, así como también al asociar los movimientos corporales a la música, es decir pies y manos con las diferentes sílabas que suceden en el mismo instante, se garantizará una asimilación casi inmediata de las fórmulas eurítmicas. Sin embargo, lo que garantizará el éxito y la continuidad en el proceso de implementación de la práctica eurítmica será una correcta planificación por parte del profesor de las actividades a desarrollar durante los ensayos, las cuales deberán tener un objetivo específico claramente definido y de alcance factible por ensayo, y que se adapte a las necesidades y capacidades técnicas de la agrupación.

Con respecto a la expansión de la práctica eurítmica a nivel de los países andinos a través del proyecto Voces Andinas a Coro, se han evidenciado cambios significativos en cuanto a la concepción del canto coral moderno, o lo que es igual al papel activo del

coro en la escena y su interacción con el público. Otro aspecto relacionado con este punto es el crecimiento numérico de jóvenes coralistas, quienes incursionan en el terreno de la dirección coral, primero de forma empírica y luego a través de los distintos seminarios de formación a nivel de dirección coral, contemplados en las misiones VAC. El resultado de todo este proceso de inducción y formación musical a través del canto coral, se traduce en la aplicación posterior de la euritmia con sus distintas agrupaciones, tanto infantiles como juveniles.

Por otro lado, con la práctica constante de la euritmia en estos países, se han observado cambios significativos en cuanto al manejo de la energía grupal colectiva, lo que se traduce en una mejor disposición física y mental para el trabajo, la cual se ve afectada principalmente por el letargo ocasionado por factores climáticos extremos en estos países, sobre todo durante los períodos de invierno y verano, así como también por aspectos humanos de idiosincrasia y de personalidad en sus integrantes.

También se ha tratado en el presente trabajo los diversos beneficios derivados de la práctica eurítmica a nivel coral y orquestal. Sin embargo, para el autor de esta investigación existe uno realmente importante, el cual consiste en el empleo de la euritmia como recurso de trabajo en la formación musical de niños y jóvenes especiales, o con problemas de atención, ya que si la euritmia se trabaja de forma organizada y progresiva, éstos mejoran considerablemente su capacidad de concentración y respuesta psicomotora.

Al comprobar personalmente los resultados musicales y de energía que imprimen los coros y directores que trabajan bajo el sistema eurítmico, se puede concluir que el pensamiento filosófico de Rudolph Steiner, el cual sostiene que: “la libertad es una condición básica para una vida cultural creativa”, y quien fue el principal promotor de una educación alejada del convencionalismo y la rigidez académica en Europa, permanece vigente en el trabajo constante de formación coral y orquestal que se lleva a cabo en Venezuela. Así como también es la intención final del autor de este trabajo, que toda información constituya una referencia futura para el estudio y evaluación de la euritmia como herramienta pedagógica, y sus alcances positivos a nivel grupal.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Astor, Miguel (1993). *Simiente Sonora*. Edición de la Sociedad Coral Venezuela. Caracas.

Grases Feo, Cristian (2001). *El Canto Coral en la Formación Musical: Nuevas Propuestas en la obra para voces iguales de Alberto Grau*. Trabajo de Grado de Maestría USB. Caracas.

Grau, Alberto (2004). *La Forja del Director*. GGM Editores - CAF. Caracas.

Salas, Daniel (1991). *Alberto Grau. Una Forma Sonata*. Trabajo de ascenso para la Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Fundación Schola Cantorum de Caracas (1987). *Schola Cantorum de Caracas. Veinte años*. Publicación Especial. Caracas.

Fundación Schola Cantorum de Caracas (1997). *Schola Cantorum de Caracas. Treinta Años*. Publicación Especial. Caracas.

Banco Consolidado (1987). *Schola Cantorum de Caracas. Antología Coral Vigésimo Aniversario*. Folleto acompañante de 3 Audiocassettes. Caracas.

Yépez, Antonio. (1968) *Introducción al Método Kodaly*. Editorial Barry. Buenos Aires, Argentina.

Grau, Alberto (2001). *Brujas y Hadas*. Poema: Jesús Rosas Marcano. Partitura. GGM Editores. Caracas.

Grau, Alberto (1999). *Acto del Árbol*. Opereta Ecológica en Cuatro Actos. Poema: Jesús Rosas Marcano. Partitura. GGM Editores. Caracas.

Grau, Alberto (2002). *Mi Patria es el Mundo*. Textos de Séneca y Mahatma Gandhi. Partitura. GGM Editores. Caracas.

Grau, Alberto (2004). *La Doncella. Ballet Coral*. Poema: Salvador de Madariaga. Partitura Coral versión para voces iguales. GGM Editores. Caracas.

FUENTES ELECTRÓNICAS:

Página web de la Fundación Schola Cantorum de Caracas

www.fscholacc.com/albertograu

Página web de la Casa Steiner - Argentina

www.casasteiner.ar/pedagogíawaldorf

Página web del Instituto Waldorf - Colombia

www.waldorfcolombia.org

Sitio web del Centro de Estudios Emile Jaques Dalcroze - Ecuador

www.jaques-dalcroze.com

Buscadores diversos empleados durante la investigación

www.aulamusical.com

www.alipso.com

www.universia.edu.ve

FUENTES AUDIOVISUALES:

Antología de Obras Corales de Alberto Grau. 4 Cds. Director. Alberto Grau.
Schola Cantorum de Caracas. Fundación Schola Cantorum de Caracas. Caracas. 2007

Cantos de la Tierra. Cantoría Juvenil. CD. Director. Cristian Grases. Fundación Schola
Cantorum de Caracas, Empresas Polar. Caracas 2001

LISTADO DE ANEXOS

Anexo N° 1. Brujas y Hadas. Grau, Alberto. Partitura

Anexo N° 2. Acto del Árbol. Opereta Ecológica en Cuatro Actos. Grau, Alberto.
Partitura

Anexo N° 3. Mi Patria es el Mundo. Grau, Alberto. Partitura

Anexo N° 4. Ballet Coral La Doncella. Grau, Alberto. Partitura

Anexo N° 5. Euritmia. Escultura en mármol. Fotografía

Anexo N° 6. Entrevista al Maestro Alberto Grau

Anexo N° 7. Resultado de las Entrevistas para las Directoras

Anexo N° 8. Entrevista a Yulene Velásquez

Anexo N° 9. Entrevista a Victoria Nieto

Anexo N° 10. Entrevista a Ana María Raga.

BRUJAS Y HADAS

Poesía : Jesús Rosas Marcano
Música : Alberto Grau

Manos
Pies

① MCP - D I D CH

D I

6 ♩. = 66

Voz

D b7 G e7 A A7 D D7

No hay más

5 MCP - D I D CH

D I

G a D G

bru - jas te lo a - vi - so ni en las sie - rras ni en los va - lles

9 CH CH CH CH ② MCP - D I D CH

D I D I D I D I

e A D a D G

cuan - do a - lum - bra - ron las ca - lles se fue - ron pa - ra el ca - - - rri - zo -

13 MCP - D I D CH

D I

e a C a D

se fue - ron se fue - ron pa - ra el ca - rri - - - zo. Aun - que

- ① MCP = Manos contra el pecho D = Derecha I = Izquierda CH = Chasquear dedos
Pies = Marcar el ritmo con el taloón sin levantar la punta del pie del suelo
- ② Subir y bajar los hombros alternadamente
- ⊗ Será conveniente utilizar un instrumento armónico como una guitarra, piano, teclado, etc., para afinar al coro desde el inicio

17 MCP - D I D CH

mu - chos lo re - ve - lan yo no cre - o en bru - jas bo - bas que pa -

21 MCP - D I D CH

se - an so - bre es - co - bas pe - ro pe - ro pe - ro de que vue - lan vue - lan

25 MCP - D D

vue - lan vue - lan vue - lan.

4 ♩ = ♩

Piano

- ③ Imitar con las palmas abiertas el vuelo, subiéndolas y bajándolas en el segundo tiempo
- ④ Marchar moviendo los hombros hacia adelante, haciéndolos coincidir con los pies
- ⊗ ⊗ Piano u otro instrumento armónico. También pueden participar algunos instrumentos de percusión en ritmo de son cubano

29

D I D I

Cum bam ba cum bam ba bru - jas ha - das cum bam ba

D G D G D G

32

D I D I

Primera voz
susurrado

To - das to - di - tas las bru - jas dis - gus - tan al a - sus - tar *gritando* por los mo - men - tos *susurrado* a los

Segunda voz

cum bam ba cum bam ba brujas ha - das cum bam ba cum bam ba cum bam ba

E A E A E A

- ⑤ Cerrar en puño la mano izquierda y golpearla por encima con la mano derecha abierta
- ⑥ Manos sin golpear, señalando con el dedo índice hacia adelante

35

ni - ños de los cuentos pe-ro ya no los a - sus-tan son *più forte* siem-pre muy re - cor -
 brujas ha - das cum bam ba cum bam ba cum bam ba brujas ha - das cum bam ba

E A E A E A

38

da - das y si quieres las di-bu-jas *ff* cuan - do son *stacatto e forte* ma - las u yu yuy son
 cum bam ba cum bam ba brujas ha - das cum bam ba cum bam ba cum bam ba

E A E A C F

⑦ Manoteando a la italiana, expresando libremente el texto

41

D I D I
 bru - - jas cuan - do son bue - nas A - y son ha - das cuan - do son
 bru - - jas ha - das cum bam ba cum bam ba cum bam ba bru - jas ha - das cum bam ba
dolce e legato
 1.
 E A C F E A

44

D I D I ⑧
 ha - - das cum bam ba cum bam ba cu cum ba cu
 bru - jas ha - das cum bam ba cum bam ba cum bam ba
marcato e forte
 2.
 2.
 E A D G

⑧ Cerrar el puño de la mano izquierda y golpearlo por encima con la mano derecha abierta

46

D I D I :|| *D I D I* :|| *D I D I* :||

cum ba cu cum bam ba cum bam ba Yo no cre - o en bru - jas ha - das cum bam
 bru - jas ha - das cum bam ba Yo no cre - o en bru - jas ha - das cum bam

D G D G E A

49

D I D I :|| *D I D I* :|| *D I D I* :||

ba cum cam ba pe - ro de que vue - lan vue - - lan.
 ba cum cam ba pe - ro de que vue - lan vue - - lan.

E A E A E A

⑨ Imitar con las palmas abiertas el vuelo y bajar simultáneamente la cabeza y las manos al final del glissando

Opereta Ecológica en Cuatro Actos

3. ACTO DEL ARBOL

Poesía : Jesús Rosas Marcano

Música : Alberto Grau

$\text{♩} = 140$

Primera voz

Yo soy el se - ñor ár - bol cen - ti - ne - la del

Segunda voz

Yo soy el se - ñor ár - bol cen - ti - ne - la del

5

poco rit.

rí - o al - ber - gue de los pá - ja - ros, re - po - so del ca -

rí - o al - ber - gue de los pá - ja - ros, re - po - so del ca -

poco rit.

mi - no

mi - no

Manos Pies

10

MCP : D

I

D

I

D

I

D

I

Público

Manos Pies

MCP : D

I

D

① MCP : manos contra el pecho Pies : marcar el ritmo con el talón, sin levantar la punta del suelo I = izquierdo D = derecho

MCP : I ^② Ch P D 15

Coro *Tutti* Chas pak

Primera voz 20

Segunda voz

chas pak chas pak chas pak chas pak chas pak

chas pak chas pak chas pak ár - bol chas pak

MCP : D I Ch P

MCP : D I

25

chas pak Yo soy el se - ñor cen - ti - ne - la del

ár - bol chas pak ár - - bol chas pak

MCP : I Ch P D

MCP : I D

Piano *mf*

Bajo eléctrico *mf*

② Ch : chasquear dedos P : palmadas con tres dedos

rí - o al - ber - gue de los pá - ja - ros re - po - so del ca -
 ár - - bol chas pak ár - - bol chas pak

MCP : I Ch P D
 D I D I

MCP : I
 D I

mi - no yo soy el se - mi - no ár - bol yo
 ár - - bol chas pak ár - bol yo soy el ár - bol

MCP : I Ch P D
 D I

MCP : I
 D I

Ritmo Primera voz D
 D I

Ritmo Segunda voz MCP : D
 D I

MCP : I Ch D I
 D I

35

MCP : I Ch D I Ch D

forte cresc.

soy el ár - bol yo yo soy el ár - bol yo yo

yo yo soy el ár - bol yo yo soy el ár - bol

Ch MCP : D I Ch D I

D I MCP : D I

40

MCP : I Ch D I Ch D P P

soy el ár - bol yo yo soy el ár - bol yo

yo yo soy el ár - bol yo yo soy

Ch D I Ch D I P P

D I MCP : D I

p sub.

mf

p sub.

mf
Yo soy el se - ñor ár - - bol cen - ti - ne - la del rí - - o

mf
Yo soy el se - ñor ár - - bol cen - ti - ne - la del rí - - o

Tutti P
MCP
D I D I D
I D I D

1.
al - ber - gue de los pá - ja - ros re - po - so del ca - mi - no.

al - ber - gue de los pá - ja - ros re - po - so del ca - mi - no.

D I D I D
I D I

2.

Yo soy el se - ñor mi - no. flo - res son ban - de - ras

Yo soy el se - ñor Mis flo - res son ban - de - ras pa - ra los pa - ja - ri -

D I D I ³*GMP* *Ch* *P* *GMP* *Ch*

55

pa - ja - ri - tos mis ra - mas son lu - ga - res pa pa ra pa - ra que ha - gan sus

- tos, mis ra - mas son lu - ga - res pa pa ra pa - ra que ha - gan sus

P *GMP* *Ch*

③ *GMP* = Golpear las manos contra las piernas *Ch* = chasquear dedos *P* = palmadas con tres dedos

60

ni - dos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de tri -

ni - dos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de tri -

P *GMP* *Ch*

65

- nos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de

- nos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de

P *GMP* *Ch* *P* *GMP* ^④ *D* *I* *D* *I*

④ Subir hombros D = derecho I = izquierdo

f tri - nos plu - mas *mf* tri - nos plu - mas

f tri - nos plu - mas *mf* tri - nos plu - mas

GMP *Ch* *P*
D *I* *D* *I*

The first system of the musical score consists of four measures. The vocal lines (Soprano and Alto) sing the words 'tri - nos plu - mas tri - nos plu - mas'. The dynamics are *f* for the first two measures and *mf* for the last two. The guitar accompaniment features a bass line with notes D, G, and B, and a treble line with notes G, B, and D. The guitar part includes dynamic markings *GMP*, *Ch*, and *P*, and fingering indicators *D*, *I*, *D*, and *I*.

mp tri - nos plu - mas *p* tri - nos plu - mas *mf* tri -

mp tri - nos plu - mas *p* tri - nos plu - mas *mf* tri -

GMP *Ch* *P*
D *I* *D* *I*

The second system of the musical score consists of four measures. The vocal lines continue with 'tri - nos plu - mas tri - nos plu - mas tri -'. The dynamics are *mp* for the first two measures, *p* for the third, and *mf* for the fourth. The guitar accompaniment continues with the same bass line and treble line as the first system, including dynamic markings *GMP*, *Ch*, and *P*, and fingering indicators *D*, *I*, *D*, and *I*.

75

- - nos plu - - mas tri - - nos plu - - mas
 - - nos plu - - mas tri - - nos plu - - mas
GMP *Ch* *P*
D *I* *D* *I*

80

tri - nos tri - nos tri - nos tri - nos
 tri - - - - nos tri - - - - nos
GMP *Ch* *P*
D *I* *D* *I*

plu - - - - mas plu - - - - mas

plu - mas plu - mas plu - mas plu - mas

GMP *Ch* *P*

D *I* *D* *I*

mas Mis flo - res son ban - de - ras pa - ra los pa - ja - ri -

plu - mas pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

P *GMP* *Ch*

I *D* *I* *D*

1.

- tos mis ra - mas son lu - ga - res pa - ra que ha - gan sus

pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

P *GMP* *Ch*

I D I D

95

2.

ni - dos ki ti ki ti ki pa - ra que ha - gan sus ni - dos. Se - ñor ár - bol se - ñor

pon ki ti ki ti ki pon tz tz ki ti pon ki ti ki ti ki pon tz tz ki ti

P *GMP* *Ch* *P* *D*

I D I D I D I D ⑤ S S S

⑤ Saltar sobre los dos pies sin despegar la punta del pie del suelo

100

ár - bol soy cen - ti - ne - la ár - bol soy del ca - mi - no
 pon ki ti Mi co - pa es fies - ta mi co - pa es fies - ta

GMP *Ch* *P*
 D I D I

105

lin lin lin lin lin lin lin lin
 ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti

GMP *Ch* *P*
 D I D I

yo soy ár - bol cen - ti - ne - la cen - ti - ne - la del ca - mi - no

yo soy ár - bol cen - ti - ne - la cen - ti - ne - la del ca - mi - no

GMP *Ch* *P*

D *I* *D* *I*

Xi ki ti ki xi ki ti ki xi ki ti ki xi ki ti ki

Pon ki pon ki pon pon ki pon ki pon

P *P* *P*

D *I*

115

xi - ki xi ki pon kum xi ki ti xi ki ti xi ki xi ki pon kum xi ki ti xi ki ti

pon ki pon ki pon ki pon pon pon ki pon pon ki pon ki pon ki pon ki pon

P *P* *P*

D *I*

§

120

Yo soy — el cen - ti - ne - la del rí - o

Yo soy — el cen - ti - ne - la del rí - o

D *I* *Ch*

125

Yo soy — el cen - ti - ne - la del rí - o

Yo soy — el cen - ti - ne - la del rí - o

D I Ch

D I

130

yo soy — el cen - ti - ne - la del rí - o soy

yo soy — el cen - ti - ne - la del rí - o soy

D I Ch

D I D I Ch

2.

ne - - la del rí - o cen - ti - ne - - la del
ne - - la del rí - o cen - ti - ne - - la del

D I D I Ch

The second system of the musical score features two vocal staves and piano accompaniment. The vocal lines are in a 2/4 time signature. The piano accompaniment includes a guitar-style chord chart with chords *D* and *I*, and a *Ch* (chord) symbol. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

135

rí - o cen - ti - ne - la del rí - o yo soy.
rí - o cen - ti - ne - la del rí - o yo soy.

D I D I Ch P

The third system of the musical score continues the vocal and piano accompaniment. The vocal lines end with a fermata. The piano accompaniment includes a guitar-style chord chart with chords *D*, *I*, and *Ch*, and a *P* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

MI PATRIA ES EL MUNDO
My Homeland is the World

OJO GLOBO
Beware earth

**Textos de Mahatma Gandhi y
Lucio Anneo Séneca
Música: Alberto Grau**

***Lyrics from Mahatma Gandhi and
Lucio Anneo Séneca
Music: Alberto Grau***

Guión

Comienza la pieza con efectos aleatorios a través de los cuales se quiere reflejar el nacimiento de la tierra, con imitaciones de ruidos de pequeños animales como ranitas y sonidos parecidos a gotas de lluvia (queda a criterio del director agregar otros sonidos de insectos, siempre y cuando no transforme la intención discreta de la atmósfera que se pretende crear). Los bajos y los barítonos con sonidos graves y movimientos circulares de la cabeza, simularán el movimiento continuo de la tierra.

Durante el transcurrir de la obra, el compositor utilizará las palabras “ojo globo, yo soy yo” aprovechando la sonoridad de la letra “o”. Con esta frase se quiere destacar la importancia para el ser humano de poder exigir al resto del mundo su privilegio de mantenerse libre y distinto. El compositor a través de una coreografía especialmente indicada en la partitura, destacará situaciones, acentos y momentos relacionados a un texto, el cual a través de esa expresión corporal, fluirá de manera más natural y espontánea.

En todas partes donde interviene el recitador y el coro viene cantando o interpretando fragmentos en forma aleatoria, el director deberá organizar con toda libertad el ritmo del recitado, con sus pausas y puntos climáticos donde deben coincidir coro y recitador, entendiéndose que lo escrito en la partitura no es más que una guía y que es fundamental permitir y organizar las partes cantadas o aleatorias con participación del recitador para lograr momentos de creatividad colectiva.

El recitador, a lo largo de la composición irá narrando los pensamientos de Gandhi y Séneca,

Explanatory Text

This work begins with many aleatory effects that are intended to depict the birth of the earth, imitating the sound of little creatures such as tiny frogs, drops of rain (the conductor may create other sounds of insects without transforming the quiet atmosphere that is required at this moment). The basses and baritones with low sounds and circular movements of the head will simulate the continuous movement of the earth.

During the work, the composer will use the words “ojo globo, yo soy yo – beware earth, I am me is me” making use of the sound “o”. With this phrase the composer tries to stress the idea that the human being can demand of the rest of the world his privilege of being free and different. The composer through a special choreography that is carefully indicated in the score, will stress situations, accents and important moments related to the text. By using these added elements, the meaning of the text will be more fluid and comprehensible.

Everywhere when the declaimer comes in and the choir is singing aleatory music, the conductor must organize with much freedom the rhythm of the declaimer, with its pauses and climatic moments when choir and declaimer coincide. It should be understood that what is written in the score is only a guide and it is essential to allow and to organize these aleatoric sections as a collective creative moment.

Throughout the work the declaimer will be reciting the words of Gandhi and Séneca,

ello, con el apoyo y énfasis del coro, con lo cual esos pensamientos aparecerán de forma más clara y evidente. El texto utilizado está escrito en español, pero la parte del recitador que narra la poesía de Gandhi y de Séneca puede traducirse al idioma inglés, sólo en la parte hablada.

La obra transcurre en el tiempo, resaltando momentos de carácter diversos que van desde instantes de profunda reflexión hasta, en una última parte llena de fe y optimismo, pronosticando un futuro más justo y solidario.

Seneca. For this he will have the support and the emphasis of the choir so that all these thoughts become more understandable. The text used is written in Spanish. The section of the piece where the poetry of Gandhi and Seneca is spoken may be translated into English.

The work takes place in the course of time, emphasizing moments of diverse moods such as deep thoughts or, in the last section, exultant faith and optimism, all of which foresee a future more equitable and undivided.

No quiero cerrar los cuatro rincones de mi casa
ni poner paredes en mis ventanas.
Quiero al espíritu de todas las culturas alentando en mi casa
con toda la libertad posible.
Pero me niego a que nadie susurre a mi oído las piezas
que debo mover en mi partida de ajedrez.
Me gustaría ver a esos jóvenes nuestros
que sienten afición a la literatura aprender a fondo el inglés
y cualquiera otra lengua.
Pero no me gustaría que un solo indio olvidase o descuidase
su lengua materna, que se avergonzase de ella
o que la creyese impropia para la expresión de su pensamiento
y de sus reflexiones más profundas.

Mi religión me prohíbe hacer de mi casa
una prisión.

*Neither do I want close the four corners of my home,
nor build walls in my windows.
I want the spirit of all cultures living freely in my home.
I refuse to hear anybody whispering in my ear
how to play my chess game.
I would like to see that our youngsters are inclined toward
literature, to learn English well along with any other language.
But I would not like even one Indian to forget
his mother tongue or feel ashamed of it,
or think that it is inappropriate for the expression of his thoughts
and deepest reflections.*

*My religion forbids me to turn my home
into a prison.*

NOTAS SOBRE OJO GLOBO

1

Imitar el sonido de ranitas. Ritmo libre y con sonidos cortos a diferentes alturas

2

Chasquear la lengua contra el paladar utilizando la colocación de las diferentes vocales, a fin de producir sonidos a diferentes alturas, para imitar gotas de lluvia cayendo sobre la tierra

3

Mover suavemente la cabeza en círculos con la cara hacia el frente, comenzando hacia el lado derecho - el círculo debe completarse en ocho negras

4

Pronunciar sin alturas o precisión rítmica, pero glissando y crescendo el sonido en dirección de la flecha

5

Pequeños clusters, con alturas aproximadas pero con ritmo preciso

6

Entrelazar los dedos frente a los ojos como si fueran barrotes de una cárcel

7

Pronunciar rápidamente con ritmo totalmente libre, modulando el texto siempre susurrado (sin voz hablada), a diferentes alturas y velocidades. Pasar ambas manos abiertas frente a la cara, moviéndolas hacia los lados.

8

Balancear el cuerpo hacia los lados
D = derecha I = izquierda

9

Balancear el cuerpo hacia delante y hacia atrás
Ad = adelante At = atrás
Ch = Chasquear dedos

10

A partir de este momento el ritmo debe ser libre para cada cantante, siempre enfatizando el acento del cuerpo en la palabra “**alentando**”. Es

NOTES ABOUT OJO GLOBO

Imitate the sound of little frogs. Free rhythm, short sounds with different pitches

Smack the tongue against the palate using different vowels, so that a variety of sounds is produced in different pitches, imitating rain drops falling on the earth

Circular movements with the face towards the front, starting to turn to the right side – the circle should be completed in eight quarter notes

Pronounce neither with exact pitches nor with rhythmic precision, with a glissando and making a crescendo in the sound following the direction of the arrow

Small clusters, with approximate pitches but precise rhythm

Interlace the fingers in front of the eyes, imitating the grid of a prison

Pronounce fast with a totally free rhythm, always changing the sound and whispering the lyrics (without spoken voice) in different pitches and speed. Put both open hand in front of the face moving them from side to side

*Move the body sideways
D = right I = left*

*Move the body with forward and backward movements Ad = forward At = backward
Ch = Snap fingers*

*At this moment the rhythm is free for each singer, always emphasizing the accent of the body when the word “**alentando**” appears. It is*

necesario que la dirección del cuerpo sea hacia cualquier lado, dando la sensación de total libertad

11

Colocar las manos con los dedos abiertos frente a los ojos

12

GP = Golpear el puño izquierdo con la mano derecha abierta Pies: hacer el ritmo sólo con el talón, sin levantar la punta del pie del suelo
D = pie derecho I = pie izquierdo

13

MCP = manos contra el pecho
D = mano derecha I = mano izquierda

14

Hombros: cuando baja el hombro derecho sube el izquierdo. Las flechas indican la dirección en que debe ir el hombro derecho

15

Manos abiertas frente a la cara, moviéndolas hacia los lados derecho e izquierdo (ver flechas) en el tiempo de dos corcheas

16

Mano derecha golpeando contra el pecho (sobre el corazón)

17

$\overline{\overline{\times}} \overline{\overline{\times}}$ Balancear el cuerpo hacia los lados marcando el ritmo con los pies (levantando solo el talón)

18

Levantar lentamente los brazos hacia adelante – hasta la altura de la cintura – y soltarlos enérgicamente en el tiempo indicado con las flechas LB = levantar brazos BB = bajar brazos

19

$\rightarrow \times \leftarrow$ Balancear el cuerpo con movimiento oblicuo, sin levantar los pies del suelo
Ad = hacia adelante a la derecha At = hacia atrás a la izquierda. Es importante matizar con el cuerpo y las manos, relacionando la fuerza del movimiento con la intensidad correspondiente en la voz. Mano derecha golpeando el pecho (sobre el corazón)

necessary that the direction of the body be towards any side, giving the feeling of complete freedom

Put both hands with wide open fingers in front of the eyes

*GP = Strike left fist with the right open hand
Feet: mark the rhythm just lifting the heels, without lifting the toe from the floor
D = right foot I = left foot*

*MCP = hands striking the chest
D = right hand I = left hand*

Shoulders: When the right shoulder goes down the left one goes up. The arrows show the direction of the movement of the right shoulder

Open hands in front of the face, moving sideways to right and left (see arrows) using the pulse of the two eight notes

Right hand striking the left hand side of the chest

$\overline{\overline{\times}} \overline{\overline{\times}}$ *Move the body sideways marking the rhythmic pulse on both feet (lifting only the heels)*


Slowly raise arms forward up to waist high and drop them with energy on the arrows indicated time LB = raise arms BB = drop arms

$\rightarrow \times \leftarrow$ *Balance the body with an oblique movement without lifting feet.
Ad = right forward At = left backward. It is very important to show the dynamics with the body and hands movements, and this has to be related with the voice intensity. Right hand striking the left hand side of the chest*

20

AMCP = ambas manos contra el pecho
GPM = golpear pierna con la mano
Pies: marcar el ritmo solo con el talón
D = pie derecho I = pie izquierdo

21

 Mover los hombros y los pies
simultáneamente hacia el mismo lado

22

AMCP = Ambas manos contra el pecho
P = palmada

23

Balancear el cuerpo hacia adelante y hacia atrás
sin levantar los pies del suelo

24

P = Palmadas


25

Lanzar los puños hacia delante
PD = puño derecho PI = puño izquierdo

26

Levantar los brazos hacia el cielo con las manos
abiertas Pies: marcar el ritmo con todo el pie

*AMCP = both hands striking chest
GPM = hand striking the leg
Feet: mark the rhythm just with the heel
D = right foot I = left foot*

 *At the same time move shoulders and feet
to the same side*

*AMCP = Both hands striking chest
P = clap*

*Without lifting the feet move the body back and
forward*

P = claps

*Fist to the front
PD = right fist PI = left fist*

*Raise arms to heaven with open hands
Feet: mark with all the foot*

EJERCICIOS - EXERCISES

Estos ejercicios, para que puedan salir bien, hay que estudiarlos **lentamente**, y luego, a esa misma velocidad, hacer combinaciones de voz con manos, o voz con pies, **unir despacio** las partes de cada voz, hasta sentir un pulso preciso y común. Después, poco a poco, aumentar la velocidad.

As a first stage, these exercises should be studied slowly, to guarantee a good comprehension. Secondly, combinations of voice and hands, voice and feet should be added, and then put together each voice part until a unique pulse is felt. Afterwards, the speed can gradually be increased.

1 Página 12 - primer sistema

Golpear el puño izquierdo con la mano derecha
Tutti
 Manos: GP GP GP
 Pies: D I D I D I D I D I
 Solo el talón: J
 Allegro ♩ = circa 112

yo si quie - ro li - ber - ta - (a)d yo si quie - ro li - ber - ta - (a)d

Manos contra el pecho
 MCP: D I D I D I D I
 Più forte

yo si quie - (e) - ro quie - ro quie - ro li - ber - tad

Página 13 - primer sistema

Subir y bajar hombros - baja el derecho / sube el izquierdo
Las flechas indican la dirección del hombro derecho
enérgicamente

o - jo glo - bo o - jo glo - bo

yo si quie - ro li - ber - ta - (a)d yo si quie - ro li - ber - ta - (a)d

Voz Guía Sopranos y Contraltos

yo si que - ro que - ro li - be - tad o - jo glo - bo o - jo glo - bo

Voz Guía - Sopranos

Página 14 - primer sistema

Colocar las manos frente a cara y moverlas hacia el lado que indica la flecha

Voz Guía Sopranos y Contraltos

o - jo glo - bo o - jo glo - bo li - ber - ta - (a)d li ber - ta - (a)d yo si que - ro

Voz Guía Tenores y Bajos

Voz Guía Sopranos y Contraltos

yo si que - ro li - ber - ta - (a)d o - jo glo - bo yo si que - ro li - ber - ta - (a)d

Página 15 - primer sistema

Mano derecha contra el pecho (sobre el corazón)

Sigue como en la partitura

Voz Guía Sopranos y Contraltos

li - ber - ta - (a)d yo si que - ro li - ber - ta - (a)d

Todos

Subir los brazos a la altura de la cintura y bajarlos enérgicamente en el tiempo indicado con las flechas

Bajar brazos
BB

Levantar brazos
LB

2 Página 15 - último sistema

Cuerpo

Pies

D I D I D I D I

Hacer el ritmo con todo el pie

Tutti

Pa - tria es el mun - do

3 Página 19 - primer sistema

Hombros

Contraltos

po ro po pi ri yo soy yo po po

4 Página 20 - compases 4 y 5

Hombros

Tutti

pi soy yo po po ro pi soy yo po po ro

5 Página 20 - segundo sistema

Hombros

Sopranos - Contraltos - Tenores

po po ro pi pi ri po ro pi soy yo yo soy

6 Página 20 - último compás
Página 21 - primer compás

Hombros

Sopranos

soy yo yo soy soy po - - o - - ro

Hombros

Contraltos

po - - o - - ro yo soy yo soy yo soy yo soy

7 **Página 21 - segundo compás**

Manos contra el pecho *Golpear pierna con la mano*

MCP GPM MCP D I D I GPM *simile*

(20) D I D I D I D I D I D I

Mover Hombros y Pies simultáneamente hacia el mismo lado

(21) ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

Sopranos
pi ri soy yo pi pi ri pi ri soy yo pi po ro

Contraltos
po pi ri po pi ri pi ri po pi ri po pi ri pi ri

8 **Página 21 - segundo compás**

Hombros

(21) ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

Pies

Tenores
po po ro yo pi pi ri soy

Bajos
po - - o - - ro po - - o - - ro

9 **Página 21 - segundo sistema**

Hombros

Pies

Sopranos y Contraltos
pi ri pi po ro yo soy pi ri pi po ro yo soy pi ri pi ri po ro po ro

10 **Página 21 - segundo sistema**

Manos contra el pecho

D I D I

Pies

Tenores
po po ro po pi ri po pi ri pi ri po po ro pi ri pi ri

Bajos
yo soy yo soy yo soy yo yo soy yo

11 Página 22 - segundo sistema

Palmadas
P

Pies

D I D I D I

Sopranos 1

o - jo glo - bo soy yo

Sopranos 2

o - jo glo - bo soy yo

12 Página 22 - compases 1 al 4

10

Ambas manos contra el pecho

AMCP AMCP AMCP

Palmada
P

Manos
Pies

D I D I

Bajos

o - jo glo - bo yo soy yo

Balancear el cuerpo sin levantar los pies del suelo

23

Manos
Cuerpo

Ad At Ad At

Palmada
P

Tenores

yo soy yo soy yo

Palmadas

24

Manos
Pies

D I D I D I

Contraltos

pa - tria mí - a es el mun - do

Palmadas

Manos
Pies

D I D I D I

Sopranos 1 y 2

o - jo glo - bo soy yo

13 Página 23 - primer sistema

Palmada

Manos
Pies

2

Sopranos y Contraltos

pa - tria mí - a es to - - do el mun - do

Hombros

Manos
Pies

21

Tenores y Bajos

pa - - tria mí - a es to - - do el mun - do

14 Página 23 - último sistema

Ambas manos
contra el pecho
AMCP

25

Puños hacia adelante
Puño derecho Puño izquierdo

26

Levantar los brazos
hacia el cielo con las
manos abiertas

Manos
Pies

2

3

Sopranos y Contraltos

yo soy

Tenores y Bajos

yo soy

MI PATRIA ES EL MUNDO

My homeland is the World

OJO GLOBO

Watch it earth

Alberto Grau

Basado en textos de Séneca y Ghandi

A
Lentamente - circa 10"
staccato - aleatorio

Sopranos *ppp*
Glo - - - bo glo - - bo glo - - bo glo - bo

Contraltos *ppp*
Nke nki nku nko

Tenores *ppp*
Nka nke

senza cresc. e

glo - - bo glo - - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo -

senza cresc. e

nke nku nka nko nka nki nka nko nku nki nko

senza cresc. e

nki nko nka nku nki nke nku nki nke nko nke nka

B ♩ = 60
mf (alternar respiraciones)

Barítonos
Glo - - bo glo - - bo

mf *legato* (alternar respiraciones)

Bajos
Glo - - bo glo - bo glo - bo

C circa 15"
cresc. poco a poco

affrettando poco a poco

bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo glo - bo nka nko globo nku nki glo

affrettando poco a poco

nki nka nku nke nko nke nka nki nku nku nke nka nkø nki nku nka glo - bo nka

affrettando poco a poco

nke nke nko nki nku nke nko nko nku nki nka nko nke nka nke nki glo - bo nke nko

glo - - - bo - - - glo - - - bo - - - glo - - -

glo - - - bo - - - glo - - - bo - - - glo - - - bo - - -

Recitador : Mi religión prohíbe hacer de mi casa...'
Declaimer :

f *pp* ,

bo glo nki nka bo nke bo nke nku glo - bo bo nke nkonka nke bo glo - bo glo nka nke nko nki bo glo - bo nku nke glo - bo

f *pp* ,

nki bo nke glo nka glo nku nke nka bo nki bo nki bo glo - bo nke nkunka nki glo nke nku glo - bo nku nka glo glo nke nko

f *pp* ,

nka bo glo - bo nki nko nka glo - bo nke nka glo - bo nku nke nki nka bo nke bo glo - bo glo nki nka nke nko bo nka nke

f *pp* ,

glo - - - bo - - - glo - - - bo - - - glo - - - bo - - -

glo - - - bo - - - glo - - - bo - - - glo - - - bo - - -

(enérgico)
una prisión...

Adagio

p cresc. de ⁽⁴⁾ mi ca - sa ⁽⁵⁾ u - na pri - sión *f*

p cresc. poco a poco de ⁽⁴⁾ mi ca - sa ⁽⁵⁾ u - na pri - sión *f*

p cresc. de ⁽⁴⁾ mi ca - sa ⁽⁵⁾ u - na pri - sión *f*

mf ⁽⁴⁾ de mi ca - sa ⁽⁵⁾ u - na pri - sión *f*

Barítonos y Bajos

D circa 10"

pp

S glo - bo nke bo nka glo glo nko nka bo glo - bo nku bo

pp

C nki nke glo nko nku bo nki nka glo - bo glo nke nko glo nke nka

T ⁽⁷⁾ *pp susurrado*
 mi ca - sa u - na pri - sión mi ca - sa u - na pri - sión mi ca - sa u - na pri - sión

Yo no quiero cerrar los cuatro rincones de mi casa, ni poner paredes en mis ventanas...

sempre piano e affrettando

glo - bo nka bo glo - bo glo nko nki bo bo bo nke nka nki bo glo - bo nko nku glo - bo

sempre piano e affrettando

nke nku glo - bo nka nke nki bo glo nko nke glo - bo nka nke bo nku glo nko

mi ca - sa u - na pri - sión mi ca - sa u - na pri - sión

mi ca - sa u - na pri - sión

mi ca - sa u - na pri - sión

Todos juntos (susurrado) *cresc. poco a poco*

mi re - li - gión pro - hi - be ha -

Andante

Baritonos

glo - - - bo - - - glo - - -

Bajos

glo - - - bo - - - glo - - - bo - - - glo - - - bo - - -

crescendo poco a poco

Quiero al espíritu de todas las culturas alentando mi casa con toda la

affrettando e crescendo poco a poco **mf** *dim. al niente*

nke nki nko bo glo - bo nke nka glo - bo glo nku nki bo glo nke globo nka bo globo nk nk nk nk globo nk nk nk glo glo

affrettando e crescendo poco a poco **mf** *dim. al niente*

bo glo nka glo nku nke nki glo - bo glo glo nki nka nke bo glo - bo nko nki nku bo bo nki glo - bo nka nk nk nk bo globo nk nk

Allegretto

cer de mi ca - sa u - na pri - sión

quie - ro al es - pí - ri - tu de o - tras

Cuerpo Tenores

8 Tempo Primo

D I D

glo - - - bo - - - glo - - - bo - - - glo - - - bo - - -

libertad posible.

nk globo nk nk nk bo glonkglobonknkglonk
 glo nk nk bo nk globo nknknkbonknkglobonkbo

cul - tu - ras a - len - tan - do mi ca - sa pe - ro o - jo yo soy yo

glo - - - bo

glo - - - bo



Cuerpo Sopranos S a - len -

Cuerpo Contraltos C a - len - tan - do mi ca - sa a - len -

que - ro al es - pí - ri - tu de o - tras cul - tu - ras a - len - tan - do mi ca - sa a - len -

Cuerpo Bar/Bajos o - jo glo - bo yo soy yo a - len - tan - do mi ca - sa a - len -

Barítonos y Bajos

F circa 10" ⑩

Tutti

Ad *At* *Ch* *Ch* *At* *Ad* *At* *Ch* *Ch* *At* *Ad* *At* *sigue*

siempre susurrado cresc. poco a poco

tan - do mi ca - sa a - len - tan - do mi ca - sa a - len tan - do mi

tan - do mi ca - sa a - len - tan - do mi ca - sa a - len - tan - do mi

tan - do mi ca - sa a - len - tan - do mi ca - sa a - len - tan - do

tan - do mi ca - sa a - len - tan - do mi ca - sa a - len - tan - do mi

affrettando

diminuendo poco a poco

ca - sa a - len - - tan - do a - len - tan - do a - - len - tan - do a - len - tan -

ca - - sa a - - len - tan - - do a - len - tan - do a - len - tan - do a - len -

a len - tan - do a - len - tan - do a - - len - tan - do a - len - tan - do a -

ca - sa a - len - tan - do a - len - tan - - do a - len - tan - do a -

Recitador : Pero me niego que nadie susurre a mi oído

hasta aquí →

allargando *Ad* *At* *Ad* *Ad* *At* *Ad*

diminuendo al niente ,

tan - do a len - tan - do a - len - tan - do a - - len - tan - do a - len - tan - do

allargando *diminuendo al niente* ,

tan - do a - len - tan - do a - len - tan - do a - len - tan - do a -

allargando *diminuendo al niente* ,

- len - tan - do a - - len - tan - do a - len - tan - do a - len - tan - do a - len -

allargando *diminuendo al niente* ,

len - tan - do a - len - - tan - do a - len - tan - do a - - len - tan - do a - len -

las piezas que debo mover en mi partida de ajedrez...

G
3 Allegretto ♩ = 120

1 Tenores

pp

Yo no quie - ro ce - rrar los cua - tro rin -

Bajos

pp

Yo no quie - ro ce - rrar los cua - tro rin -

6 4 10 3

co - nes de mi ca - sa ni po - - ner pa - re - des en mis ven - ta - nas

co - nes de mi ca - sa ni po - - ner pa - re - des en mis ven - ta - nas

9 ³
Sopranos
pp legato *cresc. . .* ⁴ *mp*

yo no quie - ro ce - rrar los cua - tro rin - - co - nes de mi

Contraltos
pp legato *cresc. . .* *mp*

yo no quie - ro ce - rrar los cua - tro rin - - co - nes de mi

mp

yo no quie - ro ce - rrar los

mp

yo no quie - ro

14 ¹⁰ *mf* *f* ⁴

ca - sa ni po - - ner pa - re - des en mis ven - ta - nas.

mf *f* *p dolcemente*

ca - sa ni po - - ner pa - re - des en mis ven - ta - nas. Mi re - li - gión me pro -

mf *f* *p dolcemente*

cua - tro rin - - co - nes de mi ca - - - sa. Mi re - li - gión me pro -

mf *f*

yo no quie - - ro mi re - li -

18 ⁷ *allargando* ⁵ **Enérgico** *rit. . .* ⁴ *ff*

mi re - li - gión pro - hi - be ha - cer de mi ca - sa ⑪ u - na pri - - sión.

f *ff*

hi - be ha - - cer de mi ca - sa ⑪ u - na pri - - sión.

f *ff*

hi - be ha - - cer de mi ca - sa ⑪ u - na pri - - sión.

f *ff*

gión pro - hi - be ha - - - cer ⑪ u - na pri - sión.

**Recitador : Me gustaría ver a esos jóvenes nuestros que
(dolcemente) sienten afición por la literatura aprender a fondo
el inglés o cualquier otra lengua.**

Tutti

Balancear cuerpo suavemente

Ad At Ad At ||| Ad At Ad At Ad At Ad At ||| Ad At Ad At |||

22 **H** ♩ = circa 100

Repetir esta fórmula tres veces hasta finalizar el texto

6 4

1 y 2

rí - a O - jo glo - bo o - jo glo - bo

sta - O - jo glo - bo o - jo glo - bo sta -

p gu - - O - jo glo - bo o - jo glo - bo gu -

p Me O - jo glo - bo o - jo glo - bo me

Pero no me gustaría...

(Poco più energico)

Ad At Ad At Ad At |||

27 **I** 3. Più forte *f*

rí - a

sta - *f*

gu - - *f*

me

Ad At Ad At |||

I ♩ = 72
legato sempre p

B.C. —

p B.C. — b.c. —

no me gustaría que un solo indio olvidase o descuidase su lengua materna,

Ad At

31

crescendo

p cresc. poco a poco

B.C. b.c.

p cresc. poco a poco

b.c. b.c. b.c. b.c. b.c.

no me gustaría que se avergonzase de ella o que la creyese impropia para la

Ad At

36

mp crescendo poco a poco

S

Uh uh

mp crescendo poco a poco

b.c. b.c. uh uh

mp crescendo poco a poco

b.c. uh uh

expresión de su pensamiento y de sus reflexiones más profundas. Yo no

40

Ad At

Sopranos 1

uh uh uh uh

mf

Sopranos 2

uh uh uh uh

mf

mf

uh uh uh uh

mf

uh uh uh uh

quiero cerrar los cuatro rincones de mi casa... quiero al espíritu de todas

44

Ad At

uh uh Ah Ah ah

uh uh Ah ah

uh uh Ah ah

uh uh Ah ah

las culturas alentando en ella con toda libertad!

48

Ad At

ah B.C. B.C. B.C.

ah B.C. B.C. B.C.

ah B.C. B.C. B.C.

ah B.C. B.C. B.C.

J

3 Allegro ♩ = circa 112

4

Tutti

Manos

Pies

GP GP GP

D I D

52

Sopranos

piano *crescendo poco a poco*

più f

yo si quie - ro li - ber - tad yo si quie - ro li - ber - tad

quie - ro quie - ro quie - ro quie - ro

quie - ro quie - ro quie - ro quie - ro

yo si quie - ro li - ber - tad yo si quie - ro li - ber - tad

più f

più f

4

3

4

5

Tutti

GP GP GP GP

MCP D I

D I D I D I D I

56

Più forte

yo si quie - ro quie - ro quie - ro li - ber - tad

o - jo glo - bo quie - ro quie - ro li - ber - tad

o - jo glo - bo o - jo glo - bo quie - ro o - jo glo - bo o - jo glo - bo

o - jo glo - bo o - jo quie - ro o - jo glo - bo o - jo

59 **Ritmo Sop** *MCP D I GP* **Hombros enérgicamente** **4**

Manos
Pies D I

Sopranos
susurrado
o - jo glo - bo o - jo glo - bo

Ritmo Cont *MCP D I GP* **Hombros enérgicamente**

Manos
Pies D I

Contraltos
susurrado
o - jo glo - bo o - jo glo - bo

Ritmo Ten *MCP D I GP*

Manos
Pies D I

Tenores
yo si quie - ro li - ber - tad yo si quie - ro li - ber - tad

Ritmo Bajos *MCP D I GP*

Manos
Pies D I

Bajos
yo si quie - ro li - ber - tad yo si quie - ro li - ber - tad

63 **4 Enérgico** **Pies D I**

yo si quie - ro quie - ro li - ber - tad o - jo glo - bo o - jo glo - bo

yo si quie - ro quie - ro li - ber - tad o - jo glo - bo o - jo glo - bo

Hombros enérgicamente **Pies D I**

o - jo glo - bo o - jo glo - bo o - jo glo - bo o - jo glo - bo

MCP : D I D I D I D I **Hombros enérgicamente** **Pies D I**

o - jo glo - bo o - jo glo - bo o - jo glo - bo quie - ro li - ber - tad

o - jo glo - bo o - jo glo - bo o - jo glo - bo quie - ro li - ber - tad

66

Manos

MCP *D* *I* *GP* *D* *I* *GP* *D* *I* *GP* *D* *I* *GP*

Più forte

o - jo glo - bo o - jo glo - bo li - ber - tad li - ber - tad o - jo glo - bo yo si quiero

o - jo glo - bo glo - bo li - ber - tad li - ber - tad li - ber

più forte

que - ro li - ber - tad o - jo glo - bo o - jo glo - bo yo si que - ro

que - ro li - ber - tad yo que - ro li - ber - tad yo si que - ro

70

Ritmo Tutti *Manos* *Pies*

MCP *D* *I* *GP* *D* *I* *GP* *D* *I* *GP* *D* *I* *GP* *MCP* *D* *I* *GP*

Più forte *f*

yo si quiero o - jo yo si quiero o - jo o - jo glo - bo yo si quiero li - - ber - tad

tad li - ber - tad li - ber - tad yo que - ro li - - ber - tad

yo si que - ro li - - ber - tad o - jo glo - bo yo si quiero yo si quiero o - jo

to si que - ro li - - ber - tad li - - ber - tad li - ber - tad

L
Tutti

(16) *f dim. poco a poco*

4

74

li - ber - tad

li - ber - tad

yo si quiero o - jo

li - ber - tad

p dolcemente

yo si quie - ro li - ber - tad

p dolcemente

yo si quie - ro li - ber - tad

p dolcemente

yo si quie - ro li - ber - tad

p dolcemente

yo si quie - ro li - ber - tad

**Recitador : No he nacido para pertenecer
a una sola comarca...**

**Mi Patria es...
EL MUNDO!!**

4

(17) *crescendo*

(18) *LB*

BB

Cuerpo

Pies

D I D I D I D I

79

f súb.

Pa - tria es el mun - do

f súb.

Pa - tria es el mun - do

f súb.

Pa - tria es el mun - do

f súb.

Pa - tria es el mun - do

M ♩ = 160

19

MCP

D

D

D

D

D

D

D

Manos
Ad
Cuerpo

82

poco più

Mi pa - tria es el mun - do mi pa - - tria mi pa - tria

Mi pa - - tria mi pa - tria es el mun - do mi

Pa - tria es to - do el mun - do pa - tria es to - do el mun - do pa - tria es

To - do el mun - do es mi pa - - tria to - do el

D

D

D

Ad

At

87 *forte e affrettando*

p súb

es el mun - do mi pa - tria es el mun - do mi pa - tria es el mun - do

p súb

pa - - tria mi pa - - tria mi pa - - tria

p súb

to - do el mun - do pa - tria es to - do el mun - do pa - tria es to - do el mun - do

p súb

mun - do es mi pa - - tria to - do el mun - do

N

D D D D D

Ad At Ad At

92 *f sub.* *Più mosso*
f sempre

pa - tria es to - do el mun - do mi — pa - tria es el mun - do es mi

f sub. *f sempre*

mi — pa - tria es el mun - do to - - do el mun - do pa - tria es —

f sempre

es mi pa - - tria mi — pa - - tria mi — pa - tria

f sub. *f sempre*

mi — pa - - tria pa - tria es to - do el mun - do mi —

D D D D D

Ad At Ad At

97 *poco allargando*
mf

pa - - tria mi — pa - tria es el mun - do mi — pa - tria es el mun - do

mf

to - do el mun - do pa - tria es — to - do el mun - do mi — pa - - tria

mf

es el mun - do mi — pa - - tria es mi pa - - tria

mf

pa - - tria to - do el mun - do pa - tria es — to - do el mun - do

102 *D D D D*

Ad At

to - - do el mun - do es mi pa - - tria to-do el mun - do

pa - tria es to - do el mun - do pa - tria es to - do el mun - do es to-do el mun - do

mi pa - tria es el mun - do mi pa - tria es el mun - do pa - tria es

mi pa - - tria mi pa - - tria mi pa - tria

mf *f* *mf* *f* *mf*

107

Ad At Ad At Ad

allargando

es mi pa - tria to-do el mun - do.

es mi pa - tria to-do el mun - do.

allargando

es el mun - do es mi pa - tria.

⓪ Più mosso

pp

Hombros Tenores

Yo soy yo soy yo soy pi pi ri

Hombros Bajos

pp

Yo soy yo soy yo soy pi pi ri

111 *Hombros*

yo soy yo po po ro yo soy yo po po

Hombros
po po ro po pi ri yo soy yo po po

yo soy yo soy yo soy pi pi ri yo soy yo soy yo soy pi pi ri

yo soy yo soy yo soy pi pi ri yo soy yo soy yo soy pi pi ri

115

po ro po po pi ri yo soy soy yo yo soy soy yo soy yo

po ro po po pi ri yo soy soy yo yo soy soy yo soy yo

yo soy yo soy yo soy soy yo yo soy soy yo yo soy

yo soy yo soy yo soy soy yo yo soy soy yo yo soy

119

P

mf yo soy soy po po ro po pi ri yo *ff* soy yo po po ro pi *mf* soy yo po po ro

mf yo soy soy po po ro po pi ri yo *ff* soy yo po po ro pi *mf* soy yo po po ro

mf soy yo yo soy po po ro po po ro yo *ff* soy yo soy yo po po ro pi *mf* soy yo po

mf soy yo yo soy yo soy yo soy yo soy yo po po ro pi *ff* soy yo

mf yo soy yo soy yo soy yo soy yo po po ro pi *ff* soy yo

123

ff pi soy yo *p* po po ro po pi ri pi po ro *ff* pi soy yo *p sub.* yo soy soy yo yo soy soy

ff pi soy yo *p* po po ro po pi ri pi po ro *ff* pi soy yo yo soy *gliss.* po - o - ro *gliss.*

ff pi soy yo *p* po po ro po pi ri pi po ro *ff* pi soy yo pi pi ri

ff pi ri soy yo *p* po - o - ro *ff* pi soy yo *p sub.* po po ro po po

127

Q

mp *gliss.* *gliss.*

MCP *D I* GPM *D* MCP *D I* *simile*

po - o - ro pi ri soy yo pi pi ri pi ri soy yo

yo soy yo soy yo soy po pi ri po pi ri pi ri po pi ri

pi pi ri pi pi *simile*

po po ro yo pi pi ri soy po po ro yo

po po ro *simile*

po - o - ro po - o - ro po - o - ro

Ritmo
Sopranos y Contraltos

131

D I D I

pi po ro pi ri pi po ro yo soy pi ri pi po ro yo soy pi ri pi ri po ro po ro

po pi ri pi ri pi ri pi po ro yo soy pi ri pi po ro yo soy pi ri pi ri po ro po ro

Ritmo
Tenores y Bajos

MCP *D I D I* *simile*

pi pi ri soy po po ro po pi ri po pi ri pi ri po po ro pi ri pi ri

po - o - ro yo soy yo soy yo soy yo soy yo yo soy yo

Manos Pies

24

P *P* *P* *P* *P*

D I D I D I

mf

C

yo soy yo soy yo

Manos Cuerpo

25

mf

Ad At Ad At

Ad At Ad At

T

pa-tria mí - a es el mun - do pa-tria mí - a es el mun - do

10

135

AMCP AMCP *P* *P*

Manos Pies

I D I D

Bajos

mp

I D I D

o - jo glo - bo yo soy yo o - jo glo - bo yo soy yo o - jo glo - bo yo soy yo



138

Manos Pies

P *P*

D I D I D I

Sopranos 1

o - jo glo - bo soy yo o - jo glo - bo soy yo o - jo glo - bo soy yo

Sopranos 2

o - jo glo - bo soy yo o - jo glo - bo soy yo o - jo glo - bo soy yo

yo soy yo soy yo pa-tria mí - a es el mun - do pa-tria mí - a es el mun - do

Ad At Ad At

P *P*

pa-tria mí - a es el mun - do yo soy yo soy yo yo soy yo soy yo

AMCP AMCP *P* *P*

I D I D

o - jo glo - bo yo soy yo o - jo glo - bo yo soy yo o - jo glo - bo yo soy yo

S Repetir esta sección 4 veces: 1ra vez Tenores y Bajos solo con movimiento de hombros / 2da vez Tenores y Bajos ejecutando la rítmica completa
 3ra vez agregar Sopranos y Contraltos haciendo solo palmadass / 4ta vez todas las voces haciendo la rítmica completa

Ritmo Sopranos y Contraltos

141

p *súb.* *crescendo sempre* *più forte*

pa - tria mí - a es to - - do el mun - do pa - tria mí - a es to - - do el mun - do

Ritmo Tenores y Bajos

(21)

p *súb.* *crescendo sempre* *più forte*

pa - - tria mí - a es to - do el mun - do pa - - tria mí - a es to - do el mun - do

pa - - tria mí - a es to - do el mun - do pa - - tria mí - a es to - do el mun - do

Tutti

AMCP PD PI

yo soy yo soy yo. yo.

147

f cresc. *ff*

yo soy yo soy yo. yo.

yo soy yo soy yo. yo.

yo soy yo soy yo. yo.

yo soy yo soy yo. yo.

LA DONCELLA

Poesía: S. Madariaga
Música: Alberto Grau

INTRODUCCION

Allegro ♩ = 120

**Narrador
Declaimer**

**Manos - Hands
Pies - Feet**

**Primera Voz
First Voice**

**Segunda Voz
Second Voice**

**Tercera Voz
Third Voice**

**Manos
Pies**

Piano

El coro estará de espaldas al público y se dará la vuelta lentamente a partir del compás 13.
Cuando comienza el narrador el coro ya debe estar de frente

Pno.

**M - H
P - F**

Tutti
Girar lentamente hacia la izquierda, marcando el ritmo con los pies
Derecho Izquierdo D I D I

Pno.

**Narr.
Decl.**

**M - H
P - F**

Pno.

(8^{va})

El sol es de oro
la luna de plata
y las estrellitas
de hoja de lata

*The sun is of gold
the moon is silver
and the tiny stars
are made of tin*

Allegretto ♩ = 120

Vino un gran platero,
que quiso comprarlas:

*There came a great silversmith
who wanted to buy them:*

-¿Cuánto das por ellas?
-Mil onzas labradas

*-What will you give for them?
-One thousand pieces of wrought silver*

21 -Para tantas joyas es poco dinero Vete con tus onzas misero platero. El sol es de oro la luna de plata y las estrellitas de hoja de lata Vino un jardinero que quiso comprarlas -¿Cuánto das por ellas? -Mil rosas de Arabia.

-For so many jewels that's but little money Begone with your pieces miserable silversmith The sun is of gold the moon is silver and the tiny stars are made of tin Then there came a gardener who wanted to buy them: -What will you give for them? -One thousand roses of Araby

Pno.

32 -Para tantas joyas tus rosas son pocas Vete jardinero, vete con tus rosas El sol es de oro la luna de plata y las estrellitas de hoja de lata Vino una doncella: tez de terciopelo, los ojos azules como otros dos cielos.

-For so many jewels your roses are but few Begone gardener, begone with your roses The sun is of gold the moon is silver and the tiny stars are made of tin There came a young maiden: her skin of velvet here eyes as blue as two new skies.

Pno.

42 -Doncella preciosa, ¿Cuánto das por ellas? -Con sólo mirarlas me quedo con ellas. Mientras lo decía miró al firmamento y sol, luna, estrellas y hasta los luceros,

-Beautiful maiden What will you give for them? -I have only to look at them and they will be mine. As she spoke she looked up to the sky and the sun, moon and even the stars,

Pno.

48 tomando sus ojos por otros dos cielos, radiantes de gozo se metieron dentro. Balanear el cuerpo lentamente hacia los lados, sin levantar los pies del suelo

taking her eyes for two other skies, radiant with joy filled them. Balanear el cuerpo lentamente hacia los lados, sin levantar los pies del suelo

M - H Der. Izq. D
P - F

I

48 *poco rit. a tempo mf* El sol es de oro la luna de

Pno.

48 *a tempo poco rit.*

* Mantener el calderón hasta que el narrador termine
Pause until the declaimer has finished

sempre dolce e legato

M-H
P-F

54

I
II
III

plata y las estre lli-tas de ho-ja de la-ta

El sol es de o-ro la lu-na de plata y

El sol es de o-ro la lu-na de plata y

Pno.

M-H
P-F

61

I
II
III

de ho-ja de la-ta.

las es-tre-lli-tas ho-ja de la-ta.

las es-tre-lli-tas ho-ja de la-ta.

Pno.

mf *alargando*

DANZA DEL PLATERO
Allegretto misterioso ♩ = 100

M-H
P-F

68

I
II
III

poco rit. *Tutti* *mf* *Palmas con dos dedos*

D I D I D I D I

a tempo *mf*

Vi-no un gran pla-te-ro que qui so com prar las vi-no un gran pla-te-ro que

Vi-no un gran pla-te-ro que qui so com prar las vi-no un gran pla-te-ro que

Vi-no un gran pla-te-ro que qui so com prar las vi-no un gran pla-te-ro que

Pno.

73

M-H
P-F

I
II
III

qui - so com prar - las

qui - so com prar - las

qui - so com prar - las

Pno.

77

M-H
P-F

I
II
III

¿Cuán - to das por e - llas? ¿Cuán - to das por e - llas? Mil

¿Cuán - to das por e - llas? ¿Cuán - to das por e - llas? Mil

¿Cuán - to das por e - llas? ¿Cuán - to das por e - llas? Mil

Pno.

Golpear la palma derecha con el puño izquierdo, como quien cobra una deuda

Palmadas con dos dedos

mp *mf* *f*

82

M-H
P-F

I
II
III

on - zas la - bra das mil on - zas la - bra das cuán - to das por e - llas cuán - to das por e - llas

on - zas la - bra das mil on - zas la - bra das mil on - zas la - bra - das mil

on - zas la - bra das mil on - zas la - bra das mil on - zas la - bra - das mil

Pno.

piano súbito, cresc. . . cen . . . do

Ritmo Primera voz

hablado en forma de rezo
p cresc.

ff *p cresc.*

Ritmo Segunda y Tercera voz

87 *diminuendo poco a poco*

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

cuán-to das por e-llas
on-zas la-bradas mil
on-zas la-bradas mil
on-zas la-bradas mil

cuán-to das por e-llas cuán-to das por
on zas la-bradas mil on zas la bra
on zas la-bradas mil on zas la bra

e-llas cuán-to das por e-llas cuán-to
das mil on zas la-bradas mil on zas
das mil on zas la-bradas mil on zas

das por e-llas cuán-to das por e-llas
la-bradas mil on-zas la-bradas mil
la-bradas mil on-zas la-bradas mil
la-bradas mil on-zas la-bradas mil

91 *Ritmo Tutti*

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

cuán-to das por e-llas
on-zas la-bradas mil
on-zas la-bradas mil
on-zas la-bradas mil

Pa-ra tan-tas jo-yas es
Pa-ra tan-tas jo-yas es
Pa-ra tan-tas jo-yas es
Pa-ra tan-tas jo-yas es

95

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

po-co di-ne-ro pa-ra tan-tas jo-yas es po-co di-ne-ro
po-co di-ne-ro pa-ra tan-tas jo-yas es po-co di-ne-ro
po-co di-ne-ro pa-ra tan-tas jo-yas es po-co di-ne-ro

Cada vez que se cante la palabra "vete", lanzar el brazo derecho hacia adelante con la mano abierta en señal de rechazo

100

ff >

I Ve - te con tus on - zas mí-se-ro pla-te-ro ve - te con tus on - zas

II *ff* >

III *ff* >

Pno. 100

105

mf > *mp* > *p* >

I mí-se-ro pla-te-ro ve - te con tus on-zas mí-se-ro pla-te-ro ve - te con tus on-zas mí-se-ro pla-te-ro.

II *mf* > *mp* > *p* >

III *mf* > *mp* > *p* >

Pno. 105

110

Pno.

Balancear el cuerpo lentamente hacia los lados, sin levantar los pies del suelo
Chasquidos

116

Meno mosso ♩ = 100

poco rit. *mf* >

I El sol es de o - ro la lu - na de pla - ta y las es tre -

II *poco rit.* *mf* >

III *poco rit.* *mf* >

Pno. 116 *a tempo* *poco rit.*

125

M-H
P-F

I
II
III

lli - tas de ho - ja de la - ta el sol es de o - ro la lu - na de pla - ta y las es - tre - lli - tas de

Pno.

134

M-H
P-F

I
II
III

ho - ja de la - ta.

Pno.

Brazos flexionados frente al pecho. Mover los puños alternadamente hacia arriba y hacia abajo

$\text{♩} = 100$

139

M-H
P-F

I
II
III

139

Marcar el ritmo con ambos puños

Più animato

Tempo Primo

Bajar la cabeza

D I D I D I

Marcar el ritmo con el talón

cresc. poco a poco

poco rit.

DANZA DEL JARDINERO

Allegretto misterioso $\text{♩} = 100$

144

M-H
P-F

144

mf

Subir la cabeza

Palmadas con dos dedos

I

II

III

Pno.

a tempo

Vi-no un jar-di-ne-ro que qui-so com prar-las vi-no un jar-di-ne-ro que

Vi-no un jar-di-ne-ro que qui-so com prar-las vi-no un jar-di-ne-ro que

Vi-no un jar-di-ne-ro que qui-so com prar-las vi-no un jar-di-ne-ro que

148

M-H
P-F

148

I

II

III

Pno.

qui-so com prar-las

qui-so com prar-las

qui-so com prar-las

152

M-H
P-F

152

mp

mf

f

Golpear la palma derecha con el puño izquierdo, como quien cobra una deuda

Palmadas con dos dedos

I

II

III

Pno.

¿Cuán-to das por e-llas? ¿Cuán-to das por e-llas? Mil

¿Cuán-to das por e-llas? ¿Cuán-to das por e-llas? Mil

¿Cuán-to das por e-llas? ¿Cuán-to das por e-llas? Mil

piano súbito, cresc. . .

Ritmo Primera voz

157

M-H
P-F

157

I
ro-sas de_A-ra-bia mil ro-sas de_A-ra-bia ¿cuán-to das por e-llas? ¿cuán-to das por e-llas?

II
ro-sas de_A-ra-bia mil ro-sas de_A-ra-bia mil ro - sas de_A-ra-bia, mil

III
ro-sas de_A-ra-bia mil ro-sas de_A-ra-bia mil ro - sas de_A-ra-bia, mil

hablado en forma de rezo
p cresc.

ff

p cresc.

p cresc.

Ritmo Segunda y Tercera voz

Pno.

diminuendo poco a poco

162

M-H
P-F

162

I
¿cuán-to das por e-llas? ¿cuán to das por e-llas?¿cuán-to das por e-llas?¿cuán-to das por e-llas?¿cuán-to das por e-llas?¿cuán-to das por e-llas?

II
ro-sas de_A ra bia, mil ro - sas de_A ra bia, mil ro-sas de_A ra - bia, mil ro-sas de_A ra bia, mil ro-sas de_A ra bia, mil ro - sas de_A ra bia, mil

III
ro-sas de_A ra bia, mil ro - sas de_A ra bia, mil ro-sas de_A ra - bia, mil ro-sas de_A ra bia, mil ro-sas de_A ra bia, mil ro - sas de_A ra bia, mil

f

ff

f

f

f

M
P

Pno.

166 *Ritmo Tutti*

M-H
P-F

166 *mp*

I
mp ¿cuán-to das por e-llas?

II
mp ro - sas de_A-ra-bia mil

III
mp ro - sas de_A-ra-bia mil

M
P

166 *mf* Pa-ra tan - tas jo-yas tus

166 *mf* Pa-ra tan - tas jo-yas tus

166 Pa-ra tan - tas jo-yas tus

Pno.

170

M-H
P-F

170

I
ro - sas son po-cas pa-ra tan - tas jo-yas tus ro - sas son po-cas

II
ro - sas son po-cas pa-ra tan - tas jo-yas tus ro - sas son po-cas

III
ro - sas son po-cas pa-ra tan - tas jo-yas tus ro - sas son po-cas

170 ro - sas son po-cas pa-ra tan - tas jo-yas tus ro - sas son po-cas

Pno.

175

Cada vez que se cante la palabra "vete", lanzar el brazo derecho hacia adelante con la mano abierta en señal de rechazo

ff

I
Ve - te jar-di-ne - ro, ve - te con tus ro-sas ve - te jar-di-ne - ro

II
ff Ve - te jar-di-ne - ro, ve - te con tus ro-sas ve - te jar-di-ne - ro

III
ff Ve - te jar-di-ne - ro, ve - te con tus ro-sas ve - te jar-di-ne - ro

175
Ve - te jar-di-ne - ro, ve - te con tus ro-sas ve - te jar-di-ne - ro

Pno.

180

I
ve - te con tus ro - sas ve - te jar - di - ne - ro ve - te con tus ro - sas ve - te jar - di - ne - ro

II
ve - te con tus ro - sas ve - te jar - di - ne - ro ve - te con tus ro - sas ve - te jar - di - ne - ro

III
ve - te con tus ro - sas ve - te jar - di - ne - ro ve - te con tus ro - sas ve - te jar - di - ne - ro

Pno.

184

I
ve - te con tus ro - sas.

II
ve - te con tus ro - sas.

III
ve - te con tus ro - sas.

Pno.

DANZA DEL SOL Y LA LUNA

190

II
mp susurrado
> gliss.
Sol el sol

III
mp susurrado
> gliss.
Sol el sol

M
mp Cb Cb Cb Cb MCP
D I D

P
ben marcato

Pno.

196

M-H
P-F

196

I

II

III

M
P

Pno.

196

Palmas con dos dedos

mp susurrado

la lu - na

el sol el sol

202

M-H
P-F

202

I

M
P

Pno.

202

la lu - na la lu - na la lu - na

208

M-H
P-F

208

I

II

III

M
P

Pno.

208

la lu - na la lu - na la lu - na

el sol el sol el

el sol el sol el

214

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

la lu - na la lu - na lu - na lu - na lu - na lu - na

sol el sol sol sol sol sol sol sol el sol sol sol

sol el sol sol sol sol sol sol sol el sol sol sol

220

I
II
III

Pno.

forte cresc.

lu - na lu - na lu - na la lu - na na lu - na lu - na lu - na

sol sol sol el sol so so sol so so el sol so so

sol sol sol el sol so so sol so so el sol so so

226

I
II
III

Pno.

poco a poco

lu - na la lu - na na lu - na lu - na lu - na lu - na la lu - na na lu - na lu - na lu - na

sol so so el sol so so sol so so el sol so so el

sol so so el sol so so sol so so el sol so so el

Colocar ambos puños a la derecha de la cadera. Abrir las manos en el primer tiempo y dibujar un arco sobre la cabeza con las palmas de las manos hacia el frente. El movimiento dura 8 tiempos y debe terminar con las manos a la izquierda de la cadera, reiniciando inmediatamente en sentido contrario

231

I
lu - na la lu - na na lu - na lu - na lu - na lu - - - - na
II
sol so so sol so so el sol sol
III
sol so so sol so so el sol

p gliss. Comenzar movimiento a la derecha
p gliss. Comenzar movimiento a la derecha
p gliss.

Pno. *più forte* subito *p*

236

I
na lu - - - - na lu - - - - na
II
sol sol sol sol sol
III
sol sol sol sol sol

236

Pno.

241 *forte crescendo* *piano súbito*

I
lu - na la lu - na sol lu - na la lu - na lu - na lu - na la lu - na sol lu - na lu - na lu - na sol
II
lu - na la lu - na sol lu - na la lu - na lu - na lu - na la lu - na sol lu - na lu - na lu - na sol
III
lu - na la lu - na sol lu - na la lu - na lu - na lu - na la lu - na sol lu - na lu - na lu - na sol

241

Pno.

246 *Chasquidos* *Palmadas con dos dedos* *Ritmo Primera voz*

M-H
P-F

246 *f* *mf* *p* *p* *p*

I
y las es-tre lli-tas de ho-ja de ho-ja de

II
y las es-tre lli-tas de ho-ja de la-ta

III
y las es-tre lli-tas de ho-ja de la-ta

M
P

246 *f* *mf* *p* *p* *p*

Pno.

252

M-H
P-F

252

I
la-ta de ho-ja de ho-ja de la-ta de ho-ja de ho-ja de la-ta de

II
de ho-ja de la-ta de ho-ja de la-ta la-ta la-ta

III
de ho-ja de la-ta de ho-ja de la-ta la-ta la-ta

M
P

252 *mf*

Pno.

252 *loco* *loco*

259 *forte*

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

ho - ja de ho - ja de la - ta de la - ta de la - ta de la - ta la - ta la - ta la - ta la - ta

ho - ja de la - ta la - ta la - ta ho - ja de ho - ja de ho - ja de ho - ja de ho - ja de ho - ja de la - ta

ho - ja de la - ta la - ta la - ta ho - ja de ho - ja de ho - ja de ho - ja de ho - ja de ho - ja de la - ta

265 *Tutti* *diminuendo sempre*

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

Balancear el cuerpo suavemente hacia los lados, sin levantar los pies del suelo, basta que el movimiento sea imperceptible

la - ta la - ta la - ta la - ta de ho - ja de la - ta

ho - ja de ho - ja de la - ta la - ta de

ho - ja de ho - ja de la - ta la - ta de

271

M-H
P-F

I
II
III

M
P

Pno.

Manos a la altura de las sienes con las palmas hacia el frente. Lentamente, con un movimiento circular hacia los lados, bajarlas y unir las nuevamente al final del compás 277

ho - ja de la - ta ho - ja Ho - - - la

la - ta la - ta de la - ta Ho - - - la

la - ta la - ta de la - ta Ho - - - la

DANZA DE LA DONCELLA

Dolce espressivo $\text{♩} = \text{ca. } 92$

278 *mp*

I
Vi-no u-na don - ce - lla tez de ter cio - pe - lo los o - jos a - zu - les

II
Vi-no u-na don - ce - lla tez de ter cio - pe - lo los o - jos a - zu - les

III
Vi-no u-na don - ce - lla tez de ter cio - pe - lo los o - jos a - zu - les

Pno.

ca. *sempre*

283 *mf*

I
co-mo o - tros dos cie - los los o - jos a - zu - les co - mo o - tros dos cie - los Don - ce - lla pre - cio - sa

II
co-mo o - tros dos cie - los los o - jos a - zu - les co - mo o - tros dos cie - los Don - ce - lla pre - cio - sa

III
co-mo o - tros dos cie - los los o - jos a - zu - les co - mo o - tros dos cie - los Don - ce - lla pre - cio - sa

Pno.

288

I
¿cuán - to das por e - llas?

II
¿cuán - to das por e - llas?

III
¿cuán - to das por e - llas?

Pno.

293 *sempre piano e misterioso*
mf

I
II
III

con so - lo con so - lo mi - rar - las con so - lo mi -

con so - lo con so - lo mi - rar - las

Pno.

298 *alargando*

I
II
III

rar las me que do con e - llas con e - llas e - llas

conso - lo mi rar las me que do con e - llas con e - llas e - llas

con e - llas e - llas e - llas

Pno.

303 *poco più forte e più mosso*

I
II
III

e - llas Mien tras lo de - cí - a mi - ró al fir - ma - men - to y sol lu - na es -

e - llas Mien tras lo de - cí - a mi - ró al fir - ma - men - to y sol lu - na es -

e - llas Mien tras lo de - cí - a mi - ró al fir - ma - men - to y sol lu - na es -

Pno.

308 *cres . . . cen . . . do . . . poco . . . a . . . poco*

I tre - llas y has - ta los lu - ce - ros to - man - do sus o - jos por o - tros dos cie - los ra -

II tre - llas y has - ta los lu - ce - ros to - man - do sus o - jos por o - tros dos cie - los ra -

III tre - llas y has - ta los lu - ce - ros to - man - do sus o - jos por o - tros dos cie - los ra -

Pno.

315

I dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den tro den tro

II dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den tro se me-tie-ron den tro den-tro den-tro

III dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den tro se me-tie-ron den tro den-tro den-tro

Pno.

320 *molto cresc.*

I den-tro den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra -

II den-tro den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra -

III den-tro den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra - dian-tes de go-zo se me-tie-ron den-tro ra -

Pno.

325

I
dian - tes de go - zo ra - dian - tes de go - zo ra - dian - tes de go - zo se me - tie - ron den - tro

II
dian - tes de go - zo ra - dian - tes de go - zo ra - dian - tes de go - zo se me - tie - ron den - tro ra -

III
dian - tes de go - zo ra - dian - tes de go - zo ra - dian - tes de go - zo se me - tie - ron den - tro ra -

Pno.

332

I
se me tie - ron den tro se me - tie - ron den tro ra - dian - tes de go - zo de

II
dian tes de go - zo se me tie - ron den tro se me - tie - ron den tro ra - dian - tes de go - zo de

III
dian tes de go - zo se me tie - ron den tro ra - dian tes de go - zo se me - tie - ron den tro ra - dian - tes de go - zo de

Pno.

338

I
go - zo se me - tie - ron den tro. *piano crescendo poco a poco* Più animato

II
go - zo se me - tie - ron den tro.

III
go - zo se me - tie - ron den tro.

Pno.

VALE DE LA DONCELLA

Allegretto grazioso ♩ = 132

Dolce espressivo ♩ = ca. 92

Pno.

344 (8^{ma})

poco rit.
mf
a tempo

Pno.

353

poco rit.
smoz.
a tempo

Pno.

362

poco rallentando
mp
a tempo sempre dolce e con grazia

Pno.

369

Pno.

377

Pno.

385

Pno.

393

legato

401 *legato*
Pno. *mf*

409
Pno. *mf*

417
Pno. *mf*

425 *p*
II
III *p* es de o - ro
El sol el sol de
425 *a tempo*
Pno.

434
I
II *mp* B.C. *mf cresc.* *f*
la lu - na de pla - ta pla - ta pla - ta pla - ta pla - ta pla - ta
III *mp* *mf cresc.* *f*
o - ro de o - ro la lu - na lu - na de pla - ta pla - ta pla - ta pla - ta pla - ta
434 *rit.*
Pno.

misterioso cresc. poco a poco

442 *pp* *gliss.*

I jar di ne-ro jar di ne-ro jar di ne-ro jar di ne-ro jar-di ne-ro jar-di ne-ro

II pla ta pla ta pla ta pla ta pla ta pla ta jar di ne - ro jar di ne - ro jar di ne - - ro jar di

III pla - ta pla - ta pla - ta pla - te-ro pla - - - te - ro pla - te - ro

Pno.

Circa 10" *crescendo e accelerando* **Circa 5"** *♩ = 120* **GRAN DANZA FINAL**

I jar-di-ne-ro

II ne ro

III pla-te-ro

448

Pno.

Colocar las manos en forma de bocina frente a la boca y dirigirse a la otra voz
p susurrado

453 Jar di ne-ro

El mismo movimiento en dirección contraria

II bai-la

El mismo movimiento en dirección contraria

III bai-la

453 pla - te-ro

Pno.

459

I *mf* jar di - ne ro *mf* pla - te ro

II bai la *mf* bai la

III bai la bai la

Pno.

465

I jar di - ne - ro pla - te - ro *f* jardi -

II bai - la bai - la bai - la

III bai - la bai - la bai - la

Pno.

470

I ne - ro *f* bai - la jardi - ne - ro *f* bai - la jardi - ne - ro

II *f* bai - la pla - te - ro *f* bai - la pla - te - ro *f* bai - la

III *f* bai - la pla - te - ro *f* bai - la pla - te - ro *f* bai - la

Pno.

475 *Brazos flexionados con los puños a la altura del pecho. Mover los antebrazos hacia arriba y hacia abajo*

M-H
P-F

475 *Brazos extendidos con las manos abiertas hacia el frente. Subir lentamente los brazos con las palmas hacia el cielo*

I
II
III

bai - la jar di ne - ro bai - la bai - la bai - la
pla - te - ro bai - la bai - la bai - la
pla - te - ro bai - la bai - la bai - la

Palmadas con dos dedos
p **mf**

Pno.

480 *Tutti*
Brazos extendidos a lo largo del cuerpo. Mover los puños hacia adelante y atrás

M-H
P-F

480 *Bajar rápidamente los brazos*

I
II
III

la bai - la bai - la
bai - la bai - la bai - la
bai - la bai - la bai - la

Palmadas con tres dedos
ff **p** **p susurrado**

Pno.

485

M-H
P-F

485

I
II
III

la bai - la bai - la bai - la
bai - la bai - la bai - la bai - la
bai - la bai - la bai - la bai - la

485

Pno.

Deslizar el cuerpo suavemente a la derecha y a la izquierda
 Pies: Marcar el ritmo con el talón

490 *D I simile*

M-H
P-F

490 *più forte*

I
II
III

M
P

Pno.

8^{va}-----

495

M-H
P-F

495

I
II
III

M
P

Pno.

8^{va}-----

500

M-H
P-F

500

mf cresc. poco a poco

I
II
III

M
P

Pno.

(8^{va})

sempre forte

En 8 tiempos subir las manos con las palmas hacia el frente
y bajarlas con las palmas hacia el cuerpo

505

M-H
P-F

505

El mismo movimiento de la primera voz pero en 4 tiempos

I
II
III

M
P

Pno.

(8^{va})

510 *con delicadeza*

M - H
P - F

510 *mf susurrado con energía*

I
II
III

bai - - - la la bai - - - la la

mf susurrado con energía

bai - - la bai - - la bai - - la bai - - la

bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la bai-la

M
P

Pno.

515 *Hombros*

M - H
P - F

515

Pno.

520 *cresc. sempre* *Hombros*

M - H
P - F

520 *mf>* *f>*

I
II
III

dan - za dan - za dan - za dan - za

mf> *f>*

dan - za dan - za dan - za dan - za

dan - za dan - za dan - za dan - za

520

Pno.

525 *Hombros*

M-H
P-F

525 *p*

I dan - za dan - za dan - za dan - za

II *p* dan - za dan - za dan - za dan - za

III *p* dan - za dan - za dan - za dan - za

Pno. 525

Brazos flexionados con las palmas hacia el frente a la altura de los hombros. Mover los hombros y brazos alternadamente

530

M-H
P-F

530 *p*

I dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za pla -

II dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za pla -

III dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za pla -

Pno. 530

535

M-H
P-F

I
II
III

te - ro dan - za — dan - za dan - za pla - te - ro dan - za — dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za

te - ro dan - za — dan - za dan - za pla - te - ro dan - za — dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za

535 te - ro dan - za — dan - za dan - za pla - te - ro dan - za — dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za

Pno.

540

M-H
P-F

I
II
III

cres . . . cen . . . do . . . poco . . . a . . . poco
Golpear la mano derecha contra la pierna

dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di -

dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di -

dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di - ne - ro dan - za dan - za dan - za jar-di -

540

Pno.

545

M-H
P-F

I
II
III

molto animando e crescendo sempre *Palmas con tres dedos*

ne - ro dan - za dan - - - - za dan - - - - za

ne - ro dan - za dan za dan - za dan - za dan - za dan za dan - za dan - za dan - za

ne - ro dan - za dan - za dan za dan - za dan - za dan za dan za dan - za dan - za

545

Pno.

550 *Lanzar puños hacia adelante* *Palmadas con dos dedos*

M-H
P-F

I
550 *f* dan-za! pa pa pa pa pa pa pa pa *ff* pa pa

II
550 *f* dan-za! pa pa pa pa pa pa pa pa

III
550 *f* dan-za! pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

Pno.
550

555

M-H
P-F

I
555 pa pa pa pa pa pa pa pa mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o

II
555 *ff* pa pa pa pa pa pa pa pa mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o

III
555 pa pa pa pa pa pa pa pa mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o

Pno.
555 *8va*

560

M - H
P - F

I
II
III

560

ff Palmadas con dos dedos
Pies

ff Palmadas con dos dedos
Pies

ff Palmadas con dos dedos
Pies

mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o
mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o
mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o mi o

(8^{va})

560

Pno.

565

I
II
III

p subito Iniciar remolinos hacia atrás

mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum

p subito Iniciar remolinos hacia adelante

mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum

565

Pno.

Con los brazos flexionados frente al cuerpo hacer remolinos con los antebrazos, moviendo el cuerpo hacia adelante y hacia atrás. La dirección del movimiento cambia cada dos compases

570

M-H
P-F

Palmadas con dos dedos

I
II
III

mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum pa pa pa pa pa pa pa pa
 mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum pa
 mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum mo jum pa pa

Iniciar remolinos hacia adelante

Pno.

575

M-H
P-F

p cresc. poco a poco

I
II
III

pa
 pa
 pa

Pno.

580

M-H
P-F

Golpear ambas manos contra las piernas

I
II
III

mf pa
mf pa
 pa

p subito lu - na lu - na lu - na
p subito lu - na lu - na lu - na
p subito lu - na lu - na lu - na

Pno.

A partir de aquí, seguir marcando el ritmo con la mano izquierda
mientras la mano derecha sube lentamente en forma de media luna

Brazo derecho totalmente
bacia arriba con mano
abierta como un sol

M-H
P-F

585

I
II
III

585

lu - na lu - na lu - na lu - na sol

lu - na lu - na lu - na lu - na sol

lu - na lu - na lu - na lu - na sol

Pno.

585

M-H
P-F

590

I
II
III

590

mf *mp* *mf*

mf *mp* *mf*

mf *mp* *mf*

590

Palmadas con
dos dedos

Pies

silbando

silbando

silbando

Pno.

8^{va}

M-H
P-F

595

I
II
III

595

p *mp*

p *mp*

p *mp*

595

piano crescendo poco a poco

Chasquidos

sol lu - na sol

sol lu - na sol

sol lu - na sol

Pno.

8^{va}

601

M-H
P-F

601

mf *f*

lu - na sol lu - na sol lu - na

lu - na sol lu - na sol lu - na

lu - na sol lu - na sol lu - na

Palmadas con dos dedos

Pno.

601^(8va) - 1

(8^{va}) - 1

607

M-H
P-F

607

forte cresc. sempre *ff* *gritando*

y las es - tre - lli - tas? de ho - ja de la - ta de la - ta.

y las es - tre - lli - tas? de ho - ja de la - ta de la - ta.

y las es - tre - lli - tas? de ho - ja de la - ta de la - ta.

Palmadas con cuatro dedos. Subir lentamente los brazos hasta llegar por encima de la cabeza.

Agitar las manos

Pno.

607

ANEXO Nº 5



Euritmia

Escultor: Valeriano Salvatierra y Barriales (1788 -1836)

Material: Mármol Blanco. 227 x 85 x 70

Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid – España

(Documento en la web www.museodelprado.es)

Fecha de Consulta: 02 -01-2099

ANEXO N° 6

ENTREVISTA PARA EL MAESTRO ALBERTO GRAU

PM: Maestro Grau ¿Cuál fue su primer contacto con la euritmia y de dónde surge su inquietud por el uso de ésta en sus composiciones? ¿Tiene usted alguna fecha referencial, así como también el nombre algún ensamble en particular donde se hayan practicado estos primeros ejercicios de acercamiento a la euritmia?

AG: La primera persona a quien oí hablar de Euritmia fue al Maestro Gonzalo Castellanos, con quien durante varios años estudié materias relacionadas con la composición, fenomenología y dirección. También hacíamos prácticas de Euritmia, las cuales consistían en ejercicios rítmicos de combinaciones realizadas con la utilización de pies y manos, a fin de lograr independencia corporal y mental.

PM: Según su criterio, ¿Qué papel juega el ritmo en la formación musical de los niños y jóvenes?

AG: El ritmo en el ser humano es una necesidad fundamental. Desde los pueblos más primitivos de la historia, siempre existió la necesidad de moverse rítmicamente al compás de instrumentos percusivos o marcando con gestos las inflexiones de un canto. El niño desde que nace manifiesta la imperiosa necesidad de producir melodías con su voz, acompañadas con movimientos corporales. A veces con los años, esos instintos materiales son reprimidos por una errada educación.

PM: ¿Sigue usted algún esquema regular para la formulación de sus propuestas eurítmicas, puede señalar cual es su basamento para su escritura y/o selección?

AG: El esquema que considero más adecuado para formular mis propuestas eurítmicas en mis partituras, parten principalmente del carácter del texto empleado para la composición escogida.

PM: ¿Cuáles son a su juicio los beneficios que aporta el empleo de la euritmia como herramienta pedagógica en el proceso de formación musical de niños y jóvenes?

AG: Mayor desenvoltura y confianza en sí mismo para los niños y jóvenes que la practican, y resultados superiores en sensibilidad interpretativa.

PM: En su Libro La Forja del Director, usted señala que los niños que experimentan un trabajo eurítmico continuo desde temprana edad, tienden a ser más seguros de si mismos en el aspecto musical y personal. ¿Qué puede usted agregar a esta afirmación?

AG: Reafirmación de lo escrito, por la confirmación que a lo largo de mis experiencias he podido comprobar.

PM: Como formador de varias generaciones de directores corales, usted ha inculcado en sus alumnos el trabajo de formación coral con una nueva concepción donde el coro, no es estático sino que tiene vida propia en el escenario y su director se convierte en una especie de cómplice. ¿Qué nos puede decir acerca de este punto?

AG: Considero que en el futuro, los coros irán buscando conceptos más dogmáticos a través de la expresión corporal, con la intención de transformar cada vez más el concierto en un gran espectáculo teatral. Si el director es un artista talentoso, siempre deberá asumir el papel de cómplice con su agrupación, para lograr ese instante mágico que se producirá en música.

ANEXO N° 7

RESULTADOS ENTREVISTA A DIRECTORAS CORALES

PREGUNTA RELACIONADA CON LA ENTREVISTA	YULENE VELÁSQUEZ	VICTORIA NIETO	ANA MARIA RAGA
Promedio de Edades en su(s) grupo (s)	7-35 años	17-21 años	10-20 años
Tiempo que lleva trabajando con la Eurytmia	5 años	10 años	Aprox. 20 años
Dificultades Encontradas	1.- Rechazo al principio en el caso de los adultos. 2. Dificultad en la coordinación motriz en niños pequeños	1.- Descuido en la calidad vocal por demasiada atención a la eurytmia	1.- Garantizar la calidad vocal mientras haya movimiento corporal
Cambios Observados	1. Dinamismo en el proceso de aprendizaje. 2. Mejoras en el sentido integral del ritmo al asociar palabras con ritmos	1. Mayor facilidad para aprender piezas rítmicas complejas. 2. Les gusta porque es novedosa y la practican a menudo 3. Activa la creatividad del niño o del joven.	1. Mayor dominio del ritmo. 2. Mejor vinculación expresiva del canto y el cuerpo

Evaluación de la Eúritmia tras su aplicación constante	Contribuye significativamente al trabajo	Contribuye medianamente al trabajo	Contribuye significativamente al trabajo
Sugerencias en su aplicación	1.-Enseñar al niño o al joven que está comenzando con la eúritmia a razonar los movimientos y figuras rítmicas mediante el uso de sílabas o chasquidos, no por repetición.	1.-Introducirla con ejercicios fáciles. Practicarla de forma permanente en los ensayos; se sugiere con la vocalización. 2. Asociar la eúritmia con la música que se canta.	1.-Asegurar primero el movimiento de los pies y luego las manos. 2.-Asociar el movimiento con las sílabas que suceden en el mismo instante. 3.-Abordar dificultades eurítmicas que se adapten a las necesidades del grupo o en su defecto modificarlas de acuerdo al nivel del coro.

ANEXO N° 8

ENTREVISTA A YULENE VELÁSQUEZ ITURRATE

NOMBRE: Yulene Velásquez Iturrate

INSTITUCION: Escuela Nacional de música Juan Manuel Olivares

CARGO: Directora del coro

- a) ¿Cuál es el promedio de edades que maneja usted actualmente con su agrupación?

Entre 7 y 35 años ya que son dos grupos distintos

- b) ¿Cuál fue su primer contacto con la euritmia y desde cuando la emplea en el proceso de enseñanza del Canto Coral?

Fue cuando tenía 8 años mientras cantaba en los Pequeños de la Schola. La empleo en la enseñanza desde que empecé a trabajar con coros infantiles hace 5 años

- c) ¿Puede indicar cuáles son a su juicio las dificultades en cuanto a la aplicación de esta herramienta en el trabajo permanente con su agrupación?

Hay cierta dificultad y un poco de resistencia al trabajo cuando se trata de enseñar euritmia a gente mayor, sin embargo, es posible con mucha práctica. También se da el caso con niños muy pequeños que no están capacitados aún para coordinar movimientos simple o no están seguros de cuál es la "derecha" o la "izquierda".

- d) ¿Ha observado cambios musicales y extra musicales en sus alumnos desde la aplicación de este sistema en el trabajo diario y pudiera describirlos brevemente?

Si, desarrollan mayor capacidad para disociar actividades, relacionan fácilmente sílabas con movimientos, el aprendizaje es más dinámico y hay una noción rítmica muy completa porque memorizan por fórmulas y a la vez van entendiendo el lenguaje.

- e) De las siguientes opciones para calificar el empleo de la euritmia en su trabajo cotidiano, ¿cuál cree usted que se adapta a la medición de resultados?

- 1) contribuye significativamente al trabajo _____x_____
- 2) contribuye medianamente al trabajo _____
- 3) no contribuye en medida alguna al trabajo _____

- f) ¿Considera usted que puede nombrar brevemente algunas sugerencias para un mejor aprovechamiento de la euritmia en el trabajo cotidiano con niños y jóvenes?

En el momento en que se les enseñan los movimientos, no sólo mostrarles cómo se hace, sino hacerlos razonar entre lo escrito y lo práctico. Ej. Un compás de 4, tiene pies en el 1 y el 3 y chasquidos en el 2 y el 4, con eso enseñarles el valor de la negra, cómo se escribe, la simbología (ch=chasquido) etc. Para que cada vez que vean esa figura capten rápidamente y salga automático o si cae en sus manos una partitura, sepan entender cómo aplicarlo y puedan estudiar por su cuenta. También sirve para que se concentren cuando están dispersos. Ej. El profesor hace algún patrón y ellos lo repiten.

ANEXO N° 9

ENTREVISTA A VICTORIA NIETO

NOMBRE: Victoria Nieto

INSTITUCION: Coro de Voces Femeninas "Vocalis"

CARGO: Directora del Coro

- g) ¿Cuál es el promedio de edades que maneja usted actualmente con su agrupación?

17 a 21 años

- h) ¿Cuál fue su primer contacto con la euritmia y desde cuando la emplea en el proceso de enseñanza del Canto Coral?

Mi primer contacto fue como a los 7 años con la Opereta Ecológica en Cuatro Actos de Alberto Grau; Con mi agrupación la empleo junto a la técnica vocal.

- i) ¿Puede indicar cuáles son a su juicio las dificultades en cuanto a la aplicación de esta herramienta en el trabajo permanente con su agrupación?

Puede haber cierto descuido del instrumento vocal y su técnica si se presta demasiada atención a la euritmia, sino se combinan debidamente.

- j) ¿Ha observado cambios musicales y extra musicales en sus alumnos desde la aplicación de este sistema en el trabajo diario y pudiera describirlos brevemente?

Tienen más facilidad para cantar piezas rítmicamente difíciles, de disociar, les suele gustar mucho porque es algo nuevo para ellos y lo practican hasta el cansancio fuera y dentro de los ensayos, activa también su creatividad.

- k) De las siguientes opciones para calificar el empleo de la euritmia en su trabajo cotidiano, ¿cuál cree usted que se adapta a la medición de resultados?

- 4) contribuye significativamente al trabajo _____
5) contribuye medianamente al trabajo _____x_____
6) no contribuye en medida alguna al trabajo _____

- 1) ¿Considera usted que puede nombrar brevemente algunas sugerencias para un mejor aprovechamiento de la euritmia en el trabajo cotidiano con niños y jóvenes?

Introducirla con ejercicios fáciles.

Practicarla en todos los ensayos, así sea en la vocalización.

Asociar la euritmia con la música que se canta. Ej. Cuando canto esto, cómo me estoy moviendo, etc.

ANEXO N° 10

ENTREVISTA A ANA MARIA RAGA

NOMBRE: Ana María Raga

INSTITUCION: Coro Colegio Humboldt/ Coro Aequalis Aurea

CARGO: Directora

- m) ¿Cuál es el promedio de edades que maneja usted actualmente con su agrupación?

En una el promedio es 10 años, aprox. En otra es 20, aprox.

- n) ¿Cuál fue su primer contacto con la euritmia y desde cuando la emplea en el proceso de enseñanza del Canto Coral?

La verdad no recuerdo cuál fue, pero la empleo desde que comencé a trabajar con los coros infantiles, a finales de los años ochenta.

- o) ¿Puede indicar cuáles son a su juicio las dificultades en cuanto a la aplicación de esta herramienta en el trabajo permanente con su agrupación?

Hay que trabajar de manera de que se mantenga la calidad vocal mientras hay movimiento corporal. Esa es a mi juicio la dificultad.

- p) ¿Ha observado cambios musicales y extra musicales en sus alumnos desde la aplicación de este sistema en el trabajo diario y pudiera describirlos brevemente?

Fundamentalmente dos: Tienen mayor dominio del ritmo y mayor comprensión expresivo - corporal o vinculación expresiva del canto y el cuerpo.

- q) De las siguientes opciones para calificar el empleo de la euritmia en su trabajo cotidiano, ¿cuál cree usted que se adapta a la medición de resultados?

- 7) contribuye significativamente al trabajo _____X_____
- 8) contribuye medianamente al trabajo _____
- 9) no contribuye en medida alguna al trabajo _____

r) ¿Considera usted que puede nombrar brevemente algunas sugerencias para un mejor aprovechamiento de la euritmia en el trabajo cotidiano con niños y jóvenes?

-Abordar dificultades eurítmicas que con eficiencia puedan ser superadas por la agrupación o en su defecto, adaptarlas a las posibilidades de la misma.

-Comenzar siempre asegurando el movimiento de los pies y luego las manos.

-Asociar los movimientos con las sílabas o sonidos que ocurren en el mismo momento.



UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR

DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: PABLO JAVIER MORALES DAAL	
TÍTULO DE LA TESIS: LA EURITMIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO EN LA FORMACIÓN CORAL DE NIÑOS Y JÓVENES EN VENEZUELA	
NOMBRE DEL ASESOR: Dra. SOFÍA BARRETO	
MIEMBROS DEL JURADO: Prof. Mariantonia Palacios, Prof. Sara Catarine, Prof. Dra. Sofía Barreto	
PALABRAS CLAVES: Euritmia, Formación Coral, Alberto Grau, Recurso Pedagógico, Coros Infantiles y Juveniles.	
SOBRESALIENTE:	GRADUADO CON HONORES:
Nº DE PAG: 234	FECHA DE GRADUACIÓN: OCTUBRE 2009
MAESTRÍA EN: MÚSICA	
RESUMEN: El presente trabajo tiene como finalidad analizar el uso de la Euritmia como recurso pedagógico en el proceso de formación coral en niños y jóvenes en Venezuela. Para tal objetivo se seleccionaron cuatro obras corales del maestro Alberto Grau que contienen elementos eurítmicos con distintos niveles de aplicación y dificultad, a través de los conceptos establecidos por el autor del presente trabajo. Igualmente se realizaron entrevistas al compositor y a tres directoras de coros infantiles y juveniles quienes trabajan la euritmia con sus respectivos ensambles. Entre los aspectos analizados en esta investigación destacan: análisis de diversos métodos de educación musical, empleo de la euritmia en la práctica coral y orquestal, mediante ejemplos seleccionados para la vocalización y base técnica con su respectiva metodología, así como también la aplicación de la euritmia en el montaje de obras sinfónico corales. El tipo de investigación seleccionada para este trabajo es documental y de campo.	



UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
Coordinación de la Maestría en Música

VEREDICTO DE TRABAJO DE GRADO

Quienes suscribimos profesores: MARIANTONIA PALACIOS (Presidente), SOFÍA BARRETO (Jurado Interno-Tutora), SARA CATARINE (Jurado Externo) miembros del Jurado designado por el Consejo de la Coordinación de Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar para considerar y evaluar el trabajo de grado **LA EURITMIA COMO RECURSOS PEDAGÓGICO EN LA FORMACIÓN CORAL DE NIÑOS Y JÓVENES EN VENEZUELA** presentado por **PABLO JAVIER MORALES DAAL**, para optar al título de **MAGISTER EN MÚSICA**, dejamos constancia de lo siguiente:

Leído el trabajo por cada uno de los suscritos, procedimos a constituirnos formalmente en Jurado el día 6 de julio del 2009 para evaluar su contenido, de acuerdo a lo previsto en el Instructivo de Trabajo de Grado y Tesis de Doctorado. El Jurado convino en aceptar el trabajo por cuanto reunía los requisitos exigidos para ser considerado como Trabajo Final para optar al título correspondiente y en consecuencia, se convocó al candidato para la defensa oral el día 6 de julio a las 2:30 p.m. en el Salón del Orfeón, Pabellón 6, Sede de la Maestría en Música.

Reunidos en acto público el jurado y el candidato en la fecha, hora y lugar previstos, se procedió a la defensa oral del trabajo, el cual se llevó a cabo bajo las siguientes pautas: exposición oral del trabajo por parte del candidato, preguntas y comentarios por parte del jurado sobre diversos aspectos conceptuales y metodológicos relacionados con la línea de investigación del trabajo, así como sus resultados.

Acto seguido, los miembros del jurado procedimos a deliberar en privado para formular un juicio sobre el trabajo y su defensa, y apoyándonos en las siguientes razones:

1.- El jurado por unanimidad, acordó aprobar este trabajo por considerar que es un aporte importante para el estudio de la música coral en Venezuela. Por otro lado, se valoró el esfuerzo por teorizar y sistematizar la experiencia personal de muchos años del autor y el querer divulgar los beneficios de la utilización de la euritmia como una herramienta para el trabajo con coros y orquestas.

emitimos el presente veredicto de **APROBADO** del trabajo sometido a nuestra consideración.

En fe de todo lo cual levantamos y firmamos el presente veredicto en el Valle de Sartenejas, Caracas a los seis días del mes de Julio del dos mil nueve.

PROF MARIANTONIA PALACIOS
Presidente

PROF SOFÍA BARRETO
Jurado Interno-Tutora

PROF SARA CATARINE
Jurado Externo