

Les Cánticas Colombianas de Luis Antonio Escobar

Joaquin Zapata, candidat à la maîtrise en direction chorale à l'université EAFIT de Medellin (Colombie)

Résumé

L'objet de cet article est de faire connaître un compositeur prolifique, Luis Antonio Escobar, à travers l'analyse d'une de ses œuvres, *Cánticas colombianas*, et la corrélation qui existe entre le compositeur et l'œuvre. Cela permet aussi d'aborder en termes concrets la manière dont, à notre époque, l'expression locale filtre dans l'élaboration de la musique universelle, et notamment de la musique colombienne.

Le Compositeur

Quand Luís Antonio Escobar mourut en 1993 à Miami où il était attaché culturel, il était déjà nettement reconnu comme compositeur d'un bon nombre d'œuvres, et particulièrement dans le rapport entre la soi-disant "*culture savante*" et la culture populaire. À ce propos, Ellie Anne Duke a écrit : "Le compositeur a su saisir les accents agogiques de la musique paysanne, et les mélanger en riches harmonies et en polyphonies efficaces".[1]

De telles raisons font que les chœurs de Colombie et d'Amérique latine aiment aborder son œuvre et la chanter en concert, puisqu'en l'écoutant, on y trouve des réminiscences du passé et des coutumes paysannes.



*The composer at
the Franciscan
San Buenaventura
school (13
years) © Amparo
Angel*

Pourquoi est-il important d'étudier Luis Antonio Escobar? Parce qu'il est sans doute l'un des compositeurs les plus renommés de notre pays, comme le note Amparo Ángel : "Sa musique, reconnue mondialement, est interprétée dans nombre de pays d'Amérique latine et d'Europe; c'est une musique qui traduit le sentiment d'un peuple latino-américain, la Colombie, et donne à connaître de manière exquise le point de vue et la manière d'être des gens"[2].

Comme le dit Ramón de Zubiría dans la préface du livre *La música en Cartagena de Indias (La musique à Carthagène des Indes)*, on trouve implicitement l'émotion de la patrie qui vibre dans tout son œuvre. Comme compositeur et comme écrivain – également prolifique dans les deux domaines – il s'est attaché à tirer de l'ombre la musique colombienne. En plus de partitions, il a édité des livres, des essais, dont *La música precolombiana, (La musique précolombienne)*, *La música en Santa Fé de Bogotá ((La musique à Santa Fé de Bogotá)*, *La música en*

Cartagena de Indias et *La herencia del Quetzal* (L'héritage du Quetzal). Il a aussi entrepris des recherches spécifiques sur la culture afro-américaine et indigène dont il a décrit les coutumes, scruté la musique, les rythmes et les liturgies. Dans "*Los Indígena*", un article paru en 1956 pour la revue *La Música en Colombia*, publiée par l'Université d'Antioquia, Luis Antonio Escobar expose la thèse suivante :

"Certains musiciens et historiens s'en réfèrent généralement à ce qu'on appelle les « gammes pentatoniques » comme à une caractéristique de nos cultures indigènes. Cela équivaudrait à penser que les indigènes ont unifié un système et équilibré les sons d'une certaine manière. Cette thèse est incroyable puisque pour arriver aux lois de la musique en Occident il a fallu attendre de multiples siècles avant de rencontrer un mathématicien génial comme Pythagore. "[3]

Dans une entrevue avec Amparo Ángel parue sous le titre "*Ecos, contextos y des-conciertos*"[4], il parle de la troisième partie de sa vie artistique, à son retour en Colombie, quand il entreprit un important travail pédagogique à la télévision, à la Radiodiffusion nationale, donnant des conférences dans les universités et institutions, et comme commentateur musical dans les journaux *El Tiempo* et *El Espectador*.

Luis Antonio Escobar attachait une grande importance à la musique chorale colombienne. De là lui vint l'idée de regrouper les chœurs universitaires : il fut fondateur et président des clubs d'étudiants chanteurs. Pour stimuler cette activité, il mobilisa des spécialistes de l'enseignement du chant afin de former les chefs de chœur des universités et des entités gouvernementales. En outre, dans le but d'intéresser les clubs d'étudiants chanteurs à ce répertoire, Luis Antonio a publié dans "*El libro de Música Polifónica Colombiana*" (Le livre de musique polyphonique colombienne), des œuvres de l'époque coloniale jusqu'au XX^e siècle et un livre sur le premier compositeur colombien de la colonie, José Cascante.



*With his friends of
the Colombian
Symphony Orchestra
(1964) ©Amparo Angel*

On peut dire, sans craindre d'exagérer, que c'est le travail de Luis Antonio Escobar en tant que chercheur, particulièrement sur les origines de la musique en Colombie, qui a eu le plus d'impact. Ainsi, quand il a écrit sur la musique à Carthagène des Indes, parlant des circonstances de l'arrivée de la musique à Carthagène, du premier musicien de la colonie, de musique populaire et folklorique, il est clair qu'il nous fait prendre conscience de la richesse instrumentale, des différents rythmes et de la connotation anthropologique et sociale de ces métissages. Pour Luis Antonio Escobar, il était passionnant de s'engager dans la recherche et le développement de chacun de ces projets; à ce propos, Ramón de Zubiría dit dans la préface de *"La Música en Cartagena de Indias"* :

"J'ai écrit ces pages avec une joie presque juvénile, insouciante, comme si j'obéissais à une demande intérieure comme chercher mon oxygène ou ouvrir largement la fenêtre qui,

depuis Carthagène, observe toutes les mers et les cultures, la Carthagène de quatre cent cinquante ans bien sonnés, qui a donné ses plages vierges pour commencer à porter des fruits qui à leur tour allaient continuer à fructifier, et donner forme à notre propre vie. "[5]

Dans un article paru en 1990 dans le journal *El Tiempo* sous le titre "*La clave de mi*" (La clé de moi), Luis Antonio Escobar a résumé brièvement sa vie, parlant de sa nature, de ses racines, décrivant le folklore, les coutumes. Le compositeur de "*Las Cánticas*" raconte ses débuts dans la vie musicale, où apparaît l'importance qu'eut pour son développement personnel et musical son entourage: la famille, les amis, les voisins (et même le curé du village), tous disposés à l'appuyer à ses débuts. Toute cette histoire, plus leurs propres paroles, "fondèrent en Luis Antonio Escobar de grandes espérances et la décision inébranlable d'entreprendre sa formation pour devenir compositeur, l'un des plus importants de Colombie.

Mais en tant qu'humain, qui était Luis Antonio Escobar? Comme le disent ses proches, c'était un homme qui partageait sans compter ses connaissances. Il s'est caractérisé par son affabilité et par la joie qu'il a donnée à ceux qui l'entouraient, ce qui est peut-être le sens de sa première "*Cántica*": "Si je ne chantais pas de *Cántica*, je mourrais de douleur; avec les *Cánticas* que je chante se repose mon coeur". Cette phrase donne le départ à vingt moments musicaux où le compositeur montre sa connaissance profonde de la musique, mais à travers le filtre de la culture populaire, profitant en outre de l'occasion pour y inclure une dédicace aux personnes qu'il aimait.



One of the last pictures of Luis Antonio ©Amparo Angel

Quelle est la source de cette musique (rythme, mélodie et harmonie)? Sa musique a été le résultat d'un être formé et enveloppé de l'esprit médiéval, élevé avec des principes et à une époque où, comme il le disait lui-même, la parole était sacrée, le temps, lent, et le silence, palpable. De plus, il a eu un contact de première main avec la musique occidentale, les enseignements de grands compositeurs, la pratique de la composition en différents styles, et l'occasion d'apprécier de si près les différentes périodes. C'est pourquoi on peut dire que les mélodies et harmonies de ses "*Cánticas*" sont imprégnées des différents moments historiques ; la Renaissance, les époques baroque, classique, romantique et néoclassique, alors que leurs rythmes sont fondés sur la prosodie des chansons populaires. D'où l'utilisation dans les "*Cánticas*" de rythmes diversifiés, de mesures amalgamées ou asymétriques, pour que la métrique se donne de manière agogique, sans perdre sa forme naturelle.

Tout en reconnaissant et en respectant l'opinion d'un des grands musiciens colombiens, Luis Antonio Escobar, en une position nettement radicale, affirmait détester le "rock and

roll", qui lui paraissait arriéré, commercial et violent; mais si nous analysons la valeur sociale implicite de ce genre musical, le rock and roll, depuis les années 1950, n'a pas été seulement cette musique qui attirait les foules : il a été en fait un style de vie, qui trouvait dans la révolte des jeunes une façon de répondre à la fatigue causée par la répression et la contrainte envers une quête romantique de liberté. Ces paroles de Luis Antonio Escobar expliquent sa position :

"Nous préférons toutes sortes d'informations, peut-être importantes, mais pas assez importantes pour nous faire laisser de côté l'étude de ce que nous sommes réellement. Toute étude et information devrait avoir pour référence l'examen de ce qui est nôtre. Nous vivons encore avec le joug de la servitude posé sur l'encolure de notre esprit, et nous utilisons notre rébellion et notre arrogance seulement pour défendre, avec plus ou moins d'effet, des théories et des intérêts plus en accord avec ceux d'autres peuples ou nations." [6]

Cependant, il faut comprendre que tout artiste prenne parti. Sa préoccupation était de trouver les rapports entre ce qu'on appelle la culture savante et la culture populaire. Dans cette intention, ses œuvres musicales explorent des genres, formes et styles aussi variés que l'orchestre, le piano, l'opéra, la voix avec instruments, le chœur. Mais les textes des "*Cánticas*" sont tirés de la culture populaire, du folklore le plus pur. C'est ainsi que dans l'une d'entre elles, le numéro quatre, est donné un avertissement : "Que ces couplets me pardonnent si je les fais mal paraître, car je les chante comme ils viennent". Précision inacceptable pour les puristes qui, même en plein XXI^e siècle, continuent de voir la culture savante comme un piédestal sur lequel on devrait s'arrêter pour prétendre au titre de musicien.

Mais la nostalgie de Luis Antonio Escobar allait plus loin. C'est pourquoi, bien qu'ayant complété sa formation

académique, il continuait de louer et d'admirer la finesse et l'enchantement du paysan en espadrilles et aux ongles sales qui, à la fin de sa besogne, récitait : "La nuit descend sur les coteaux des terrasses et remplit de tristesse les monts, les ranchs et les coeurs." [7]. Dans la "Cántica 6", par exemple, il met en relief ses sentiments, et pour déclarer son amour il évoque avec nostalgie le milieu naturel de jadis; en forme de chanson populaire, il dit : "Si le buisson ne m'embuisonne, si la liane ne m'enlace, je t'épouserai à moins que la mort ne m'emporte".

Mais cet homme, qui a écrit des ballets pour les plus grandes ballerines du monde ("*Ballet Theatre*" de New York, avec une chorégraphie de George Ballanchine) et a partagé la scène avec des musiciens de l'envergure d'Andrés Segovia, Aaron Copland et Carlos Chávez, a aussi vécu loin de ses amis; d'où les dédicaces de ses chansons. Dans l'une d'elles, il demande à son grand ami Gustavo Yepes : "Quand j'attends, tu ne viens pas; quand tu viens il n'y a pas de place, ainsi le temps passe, et ainsi il nous dépassera" (*Cántica 11*). Une déception qui se termine en reproche : "Ne me dis pas "un autre jour", car cette vie dure une seconde; et après ma mort, que m'importera que le monde existe?" (*Cántica 11*).

Cette même sensibilité, à un âge plus tendre, lui avait aussi permis de s'émouvoir à l'écoute du 20^e *Concerto pour piano* de Wolfgang Amadeus Mozart et de la *Messe du pape Marcel* de Palestrina, l'une des œuvres polyphoniques les plus célèbres de la Renaissance. Le fait d'approcher d'autres cultures, la possibilité d'entendre d'autres musiques, l'influence d'autres grands compositeurs, n'ont jamais détourné Luis Antonio Escobar du but qu'il s'était fixé : composer à partir du folklore; au contraire, car il connaissait de près ce qu'ont fait les Écoles nationales à l'époque romantique, sachant que dès 1742, comme le disent Hamel et Hirliman dans leur encyclopédie (Tome I, p. 275), furent publiés en Angleterre des recueils de mélodies populaires écossaises, galloises et

irlandaises, et qu'en 1793 George Thompson intégra ces mélodies à la musique savante en les faisant harmoniser par de grands compositeurs de l'époque. Une dynamique perpétuée par la pensée de ce moment historique :

“La découverte des valeurs traditionnelles du passé historique et, en même temps, au plan tant politique et spirituel qu'artistique, la formation d'une nouvelle conscience nationale, un nouveau jaillissement d'essence nationale.”[8]

L'esprit des mélodies populaires dans la musique savante avait déjà produit des fruits depuis le XVIII^e siècle, avec plusieurs musiciens comme L. van Beethoven, qui utilisa dans ses Quatuors op. 59 des mélodies populaires russes comme thèmes de variations, et F. Schubert, qui utilisa pour toute une série de compositions des mélodies et rythmes du folklore hongrois; toutes ces idées, et le travail fait, par exemple, par les nationalistes hongrois, comme Bartók Béla; les Russes M. Balakirev, C. Cui, A. Borodin, R. Korsakov and M. Moussorgski; les Mexicains C. Chávez, S. Revueltas et M. Ponce; tous ces faits palpables ont aidé Luis Antonio Escobar à réaffirmer ses principes. C'est pourquoi les “*Cánticas*”, les “*bambuquerias*”, les madrigaux, les cantates paysannes pour chœur et orchestre, les cantates de chants colombiens ont en commun la thématique et le pulsion rythmique particulières. Il a exprimé plus clairement cet enracinement :

“ Quand nous parlons de véritable folklore, nous contemplons les premiers dessins des hommes, et résonnent les mélodies ambrosiennes, les rondeaux et les musiques des poètes médiévaux, les chants de louange de nos Noirs du Pacifique ou le cri discordant de la “*guabina*” qui teinte de rouge l'âme et les joues de nos paysannes ingénues. Ce sont des chants qui, d'une manière ou d'une autre, renferment les essences de la sculpture olmèque, les attitudes de figures sévères comme celles de l'Île de Pâques, des chants qui retiennent l'ondulation vibrante des architectures mayas ou la symétrie

subtile et la couleur raffinée des toiles de Paracas. Tout ce qui fait l'homme vient de son intérieur, est sa propre sculpture, et rien mieux que son propre chant."[9]

Luis Antonio Escobar était incontestablement un homme amoureux : amoureux de la vie, des gens, du mime et de Quevedo, Cervantes et Shakespeare. Comme il l'a dit dans l'article d'*El Tiempo* "La clave de mi" (*La clé de moi*), des hommes synthèses de sentiments. de peuples et d'époques ; et parlant de sentiments, la "*Cántica 5*" est une esquisse de l'homme de sentiments, de l'homme romantique; c'est la poésie de haut niveau, c'est Quevedo, Cervantes, Machado, Silva, Haine : "Tu es une pépite d'or et une perle dessinée, et tu es cet astre qui éclaire l'aube, tu es comme le blé doré cueilli grain à grain, c'est toi la plus belle que mes yeux aient contemplée, c'est toi la plus belle que le monde aura jamais vue naître" (*Cántica 5*). La *Cántica 6*, par contre, est un chant folklorique de style plus picaresque; elle fait référence aux textes utilisés dans le "*bambuco*", le "*pasillo*" et la "*guabina*," à ces textes montagnards, ingénus, sincères mais timides, à double sens : "Viens, approche-toi encore un peu : je veux te donner un baiser et une étreinte étroite; la nuit dernière j'ai rêvé : dans le rêve il semblait que ta bouche m'embrassait, et qu'en tes bras je dormais; si le buisson ne m'embuisonne, si la liane ne m'enlace, je t'épouserai à moins que la mort ne m'emporte, que la mort ne m'emporte" (*Cántica 6*). Dans la *Cántica 7*, le double sens est beaucoup plus évident, particulièrement quand paraissent des mots comme "*aigre*" (air) qui sont propres à cette région des hauts plateaux de Cundinamarca et Boyacá : "Je me suis épris de l'air d'une femme : comme la femme est air, dans l'air je demeure" (*Cántica 7*). Il reste seulement un léger soupçon quant au sens du texte; on peut deviner qu'un seul mot, "*aigre*", permet plusieurs interprétations. C'est la poésie, ou ce sont des jugements de valeur, ou qu'est-ce réellement? Au milieu de textes picaresques, il est possible qu'existe ce type d'incertitude.

Ce que l'on peut dire avec certitude des *Cánticas*, c'est qu'elles ont été faites par un homme animé d'une motivation ou d'une sensibilité affective; non seulement au début, mais tout au cours de sa vie. Tel est le cas de la *Cántica 17*, où il est dit : " La vie passe vite comme les eaux du fleuve : sont emportées dans son cours sa pensée et la mienne". La même *Cántica* confirme ces mots: "Pensée, reste tranquille, cesse de me tourmenter si tu veux pour un moment me laisser parler calmement".

À propos de l'analyse musicale des *Cánticas*, il est intéressant de paraphraser un texte écrit par James Manheim, un des fidèles de l'"*America's Vocal Ensemble*". Ce chœur états-unien a enregistré les *Cánticas* en 1982 dans le cadre d'un projet d'échange entre l'Amérique du Nord et l'Amérique latine, un sujet de grand intérêt pour le siècle nouveau. Ces *Cánticas* et madrigaux devinrent un travail unique qui fut présenté en concert pour la première fois en 1983. Pour Manheim, les *Cánticas* ne furent pas pensés par le compositeur avec la signification d'un tout homogène : on pourrait faire le numéro 1, puis le numéro 5, etc. Et bien que de différentes dimensions et nuances harmoniques, elles sont aussi simples que les madrigaux, avec beaucoup d'harmonies parallèles. Manheim, faisant référence aux *Cánticas* en tant qu'œuvre musicale et à Luis Antonio en tant que compositeur, fait un parallèle entre quelques compositeurs latino-américains :

"Luis Antonio Escobar n'a pas l'hypersimplicité d'Ariel Ramírez, ni le nationalisme de Carlos Chávez, ni les expérimentations « bartokiennes » d'Alberto Ginastera. Luis Antonio conserve les formes carrées des textes de ses racines, et développe une harmonie flexible, un langage qui exprime son contenu en détail." [10]

Ils sont à ce jour les seuls à avoir enregistré ces *Cánticas* et madrigaux et, à en juger par l'audition de leur enregistrement, ils semblent être parvenus à approfondir, surtout, le sens réel des chansons paysannes si proches du

folklore et du passé de cette région de Cundinamarca et Boyacá, pour faire cette analyse et terminer l'article en concluant :

“Tout qui aime la musique chorale des Amériques, ou qui cherche un répertoire accessible, trouvera ce qu'elle cherche en ces pièces concises et pénétrantes, pour autant qu'il les connaisse.”[11]

Analyse Musicale des “Cánticas”

Un trait général se dégage des “Cánticas” : elles ont été écrites, pour la plupart, sur une texture homophonique. Les “Cánticas” 6 et 2 ont des traits particuliers : la “Cántica” 6 est accompagnée au piano; la “Cántica” 2 commence avec un léger soupçon de polyphonie et passe en texture homophonique dès la cinquième mesure; de plus, elle partage le début du texte avec les “Cánticas” 16 et 22 : “Quand je l'ai vue venir, j'ai dit à mon cœur : quel beau caillou sur lequel trébucher”. Le caractère de ces trois “Cánticas” est différent : le numéro 2 est “Presto marcato”, le numéro 16 est “noire = 104, plus lyrique et plus léger”, et le numéro 22 est “allegro”. Les numéros 2 et 22 commencent en mesures à $\frac{3}{4}$ et le numéro 16 en $\frac{6}{8}$ en anacrouse.

(Click on the image to download the full score)

a Alfred y Elise Greenfeld

CÁNTICAS COLOMBIANAS
CÁNTICA 2
"Cuando la vide venir" (I)

Luis Antonio Escobar

Presto, marcato

a Cruzelena Orozco

CÁNTICAS COLOMBIANAS
CÁNTICA 16
"Cuando la vide venir" (II)

Luis Antonio Escobar

♩ = 104

a Nelly

CÁNTICAS COLOMBIANAS
CÁNTICA 22
"Cuando la vide venir" (III)

Luis Antonio Escobar

Allegro

Le tableau suivant donne un aperçu général des *Cánticas* :

Cánticas	C.1 « <i>Cánticas si no cantara</i> »	C.2 « <i>Quando la vide venir</i> »	C.4« <i>Me perdonan estas coplas</i> »	C.5 « <i>Eres un granito de oro</i> »	C.6 « <i>Hacete de para acá</i> »	C.7 « <i>Yo me enamoré del Aigre</i> »
Texture	Homophonie	Polyphonie et Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie
Registre	Octave	Octave	Douzième	Septième	Septième	Neuvième

Tonalité	G	Début Gm Fin Ab	Début F Fin C	Début Am Fin E7	Début Gm7 Fin Gm	Début Am Fin C
Dédicace	Joaquín Piñeros C.	Alfred y E.Greenfield	Elenita Biemann	Helena Grau	Amalia Samper	Clorinda Zea
Type de chœur	chœur d'hommes	chœur d'hommes	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte
Style	Romantique	Renaissance	Baroque	Romantique	Néoclassique	Néoclassique
Genre de texte	Poétique	Folklorique	Poétique	Poétique	Folklorique	Folklorique
Forme	A-A1	Introduction A-A1-A2	A-A1-A2	Introduction A-A1-B	Interlude refrain A-A1-A2	A-B
Nombre de mesures	25	42	31	35	68	5
Durée	2:53	2:55	0:31	1:31	2:40	1:04

C.8 « <i>El de sombrero e jipa</i> »	C.9 « <i>Dende aquí te toy mirando</i> »	C.10 « <i>Si nos hemos de morir</i> »	C.11 « <i>Cuando espero no venís</i> »	C.12 « <i>Me topé con una niña</i> »	C.14 « <i>La rosa nació en la arena</i> »	C.15 « <i>Me perdonan estas coplas</i> » (II)
Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie
Tenth	Octave	Octave	Octave	Septième	Neuvième	Septième
Début G Fin Eb	Début Dm Fin C	Début Bm Fin F	Début F Fin C	Début Am Fin Dm	Début Dm Fin G	F
Maria Cristina Sánchez	Ellie Anne Duque	Eduardo Mendoza	Gustavo Yepes	Rodolfo Pérez	Titina y Jaime	Rito Antonio Mantilla
Chœur de femmes	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte
Néoclassique	Romantique	Néoclassique	Romantique	Renaissance	Romantique	Renaissance
Folklorique	Folklorique	Folklorique	Folklorique	Folklorique	Folklorique	Folklorique
Intro A-Intro B-C	A-B- c-B1	A-B	Introduction A -B	A-B	A-B	Intro et A intro B et coda
33	17	20	25	33	20	55
0:55	2:21	1:08	1:41	0:41	1:45	2:40

C.16 « <i>Cuando la vide venir</i> » (II)	C.17 « <i>La vida se pasa pronto</i> »	C.18 « <i>Lucero de la mañana</i> » I	C.19 « <i>Lucero de la mañana</i> » (II)	C.20 « <i>Te arrullo en la cuna</i> »	C.21 « <i>De tres amores que tengo</i> »	C.22 « <i>Cuando la vide venir</i> » (III)
---	--	---------------------------------------	--	---------------------------------------	--	--

Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie	Homophonie
Neuvième	Octave	Octave	Neuvième	Neuvième	Septième	Neuvième
Début D Fin A	Début Dm Fin C	Début Dm Fin F	Début D Fin A	Début C Fin F	Début Dm Fin D	Début D Fin Eb
Crucelena Orozco	Maria Cristina Lanao	Amparo Ángel	Amparo Ángel	Diana Vesga Sánchez	Nelly Vuksic	Nelly
chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur mixte	chœur de femmes
Néoclassique	Néoclassique	Renaissance	Néoclassique	Renaissance	Néoclassique	Néoclassique
Folklorique	Folklorique	Poétique	Poétique	Poétique	Folklorique	Folklorique
A–A1	A–B	Intro et A–A1	A–A1	Intro et A–A1–A2	A–B	Intro et A–B–C
16	13	10	16	17	27	31
0:41	1:41	0:46	0:41	3:21	2:05	2:08

Épilogue

Luis Antonio Escobar fut un compositeur colombien de grande transcendance au plan national et international. L'histoire de ses succès au pays et à l'extérieur démontre le fait que sa musique a partagé la scène avec celles de compositeurs de stature mondiale comme Aaron Copland, Andrés Segovia et Carlos Chávez. Ses recherches sur la culture indigène colombienne, la thèse sur les « gammes pentatoniques » comme typiques des nos cultures indigènes, le présentent comme un des plus grands spécialistes de la musique en ce pays.

Parmi son œuvre choral se distinguent les "*Cánticas Colombianas*", publiées en 2011 par le "*Fondo Editorial Universidad EAFIT*". Des 22 "*Cánticas*", 20 ont été conservées (les "*Cánticas*" 3 et 13 sont perdues). Ces vingt moments de musique, et de poésie ou de paroles populaires, tirent leurs racines du folklore. À l'étude des "*Cánticas*", il est évident que ce qui a motivé le compositeur à créer ces vingt moments de musique était la bonne relation qu'il entretenait avec les personnes à qui elles sont dédiées. De ce point de vue, les "*Cánticas*" ont été conçues sur un plan très humain. De plus, l'attrait du texte, le traitement qu'a donné le compositeur à

la tessiture et à la variété rythmique, son respect pour la prose et, en général, son articulation, reflètent un contenu de sentiments rencontrés qui la transforment en une œuvre très intéressante.

[1] Article paru dans le journal *El Tiempo*, le 5 août. Cité par la revue *Credencial Historia*, No 120, Décembre 1999.

[2]<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indice.htm>

[3] ESCOBAR, L. La música en Colombia, "Los Indígenas" Emisora cultural Universidad de Antioquia, Agosto 1956, publicación mensual, numero 81, Pg. 1-6.

[4] Projet de recherche à l'université EAFIT-2003 Gil Araque, Fernando, Ecos Contextos y Desconciertos.

[5] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/indice.htm>

[6] Prelude à *La música en Cartagena de Indias* de Luis Antonio Escobar (1985).

[7] ESCOBAR L.A.: *La Clave De Mí* – Archivo – Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1_990 – [eltiempo_com.mh](http://www.eltiempo.com))

[8] *Enciclopedia de la muisca*, Hamel y Hurliman, tomo I, pg.275-276.

[9] Prelude à *La música en Cartagena de Indias* by Luis Antonio Escobar (1985).

[10] <http://www.answers.com/topic/luis-antonio-escobar-Cánticas-y-madrigales>

[11] <http://www.answers.com/topic/luis-antonio-escobar-Cánticas-y-madrigales>

Bibliographie

F. Hamel et M. Hùrliman, (1959) *Enciclopedia de la Música*, traduit et adapté par le Dr. Otto Mayer, Serra Editor Grujaldo--Mexico--Barcelona--Buenos Aires. Tome I, Las escuelas nacionales, (pp.275-276).

A. Pardo, (1966). *La cultura musical en Colombia. Historia extensa de Colombia*, volume 6, Bogota : éditions Lerner.

J. Perdomo, (1980). *Historia de la música en Colombia*, Bogota : Editorial Plaza y Janes.

E. Bermudez, (1962). *Historia de la Música en santa fe de Bogotá*, Editorial carpel, Bogotá Colombia.

L. Escobar, (1985) *La música en Cartagena de Indias*. Droits réservés de l'auteur, achevé d'imprimer le 1er septembre 1985, Taller intergráfica limitada, Diseño Luis Antonio Escobar, Amparo Ángel.

L. Escobar, (1987) *La música en Santafé de Bogotá*, édité pour la loterie de Cundinamarca, impression Rigoberto Sepúlveda, mise en page Ángel, Droits réservés de l'auteur, achevé d'imprimer le 6 août 1987.

L. Escobar, (1985). *La Música Precolombina*, édité par l'Universidad Central, mise en page et correction d'épreuves, Amparo Ángel, Droits réservés de l'auteur, achevé d'imprimer le 30 novembre 1985.

L. Escobar, (1992). *La herencia del Quetzal*, Editorial Santa Fe de Bogotá, Ángel Cultural Editores.

L. Escobar, *La Clave De Mí – Archivo – Archivo Digital de*

Noticias de Colombia y el Mundo desde 1992, Publicación el tiempo.com.mh, sección otros, Publié le 1er février 1992. Autor Camándula.

L. Escobar, *Canticas Colombianas*, Fondo editorial Universidad EAFIT, 2011. Editor, Andrés Posada Saldarriaga, Digitación, Julián Botero Vargas.

L. Escobar, *La música en Colombia, Los Indígenas*, Emisora cultural Universidad de Antioquia, août 1956 publication mensuelle no 81, pp. 1-6.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indice.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indice.htm>

<http://www.answers.com/topic/luis-antonio-escobar-Cánticas-y-madrigales>

Né à San Vicente dans le département d'Antioquia en Colombie, **Joaquin Emilio Zapata Muñoz** détient une maîtrise en chant de la Faculté des Arts de l'université d'Antioquia à Medellín. Il a suivi des cours de direction chorale et de direction d'orchestre avec Gustavo Yepes Londoño, Cecilia Espinosa Arango, Elizabet Mezzaros et Wernard Pfaff. Il a enseigné le chant à la Faculté des Arts de l'université d'Antioquia et enseigne actuellement à l'Université EAFIT à Medellín, ainsi que pour la Red Coral (Toile chorale), un programme élaboré à Medellín pour jeunes à faible revenus. En tant que choriste, il a participé à divers concours nationaux et internationaux



avec les chœurs Arcadia et Tonos Humanos, dirigés par Cecilia Espinosa Arango. Il a dirigé pendant plusieurs années le chœur de chambre de l'Université de Medellin. M. Zapata Muñoz est le directeur fondateur du chœur de chambre "Voz a Vos" à Medellin. Il termine une maîtrise en direction chorale à l'Université EAFIT.

Courriel : jezapata@eafit.edu.co

*Traduction de l'anglais et de l'espagnol par Christine Dumas
(Canada)*

Edited by Graham Lack