

TALLERES Y DIPLOMADOS, UNA EXPERIENCIA PARA COMPARTIR



ALEXANDRA GONZÁLEZ ANGEL

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
POPAYÁN
2016**

**TALLERES Y DIPLOMADOS, UNA
EXPERIENCIA PARA COMPARTIR**

**Modalidad: Trabajo de Investigación
Línea: Actividad Producción de Material Pedagógico
y Metodológico**



ALEXANDRA GONZÁLEZ ANGEL

**Proyecto de Trabajo de Grado presentado
para optar al título de Licenciada en Música**

**Director
JORGE ANÍBAL CORAL GUERRÓN**

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
POPAYÁN
2016**

NOTA DE APROBACIÓN

Jurado

Jurado

Jurado

Popayán, de de 2016

A Dios

**Por darme la oportunidad de compartir
Este anhelado momento
Con las personas que me rodean.**



Alexandra González Ángel

2016

DEDICATORIA

A mis Padres

Martha Lucía Ángel de González
y
Fray Asneth González

A mis hermanos

Carlos Andrés González Ángel
Alejandro González Ángel
Teresita González Carmona

AGRADECIMIENTOS

La autora expresa sus agradecimientos a:

JORGE ANÍBAL CORAL GUERRÓN, profesor de la Universidad del Cauca, por el apoyo y orientaciones en la realización del presente trabajo de Grado

MAESTROS Y MAESTRAS DE LOS TALLERES Y DIPLOMADOS, por las orientaciones brindadas en cada uno de eventos.

GRUPO CORAL DE CÁMARA UNIVERSITARIO DEL CAUCA, por su tiempo, dedicación, y compromiso con ensayos y puesta en escena de las obras propuestas para la socialización.

Señorita MONICA MOSSO, Señora MARIA DEL CARMEN CAMPO y Señores JOSÉ ANTONIO CHICAÍZA, JUAN CARLOZ CRUZ, JORGE ANTONIO CHICAIZA por el acompañamiento musical en el evento académico de socialización del presente trabajo.

MÉDICA, CAROLINA ÁNGEL, por las explicaciones y orientación en la parte anatómica y sus funciones

JAVIER DANIEL SALAZAR, edición de afiches y programas de mano.

GABRIEL RENGIFO, por orientaciones en sistematización.

PROFESORES DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA, de la Facultad de Artes, de la Universidad del Cauca, quienes durante mi carrera guiaron mi proceso de crecimiento humano y musical.

A todas aquellas personas que de una u otra forma
intervinieron en la realización del presente trabajo.

Alexandra González Ángel
2016

TABLA DE CONTENIDO

1.	REFERENTES SOBRE ANATOMÍA PARA EL CANTO	14
1.1	HUESOS DEL CRÀNEO	15
1.1.1	Frontal	16
1.1.2	Parietal.....	16
1.1.3	Occipital.....	17
1.1.4	Etmoides.....	18
1.1.5	Esfenoides.....	18
1.1.6	Temporal:	19
1.1.7	HUESO TIMPANICO.....	20
1.1.8	Maxila	21
1.1.9	Cigomático.....	22
1.1.10	Vomer	22
1.1.11	Palatino.....	23
1.2	CAVIDADES Y CONDUCTOS DEL TEMPORAL.....	24
1.3	EL OIDO Y SUS PARTES ANATÓMICAS	24
1.4	LA LARINGE.....	25
1.4.1	Cartílagos de la Laringe.....	26
1.4.2	Membranas y Ligamentos de la Laringe.....	27
1.4.3	Músculos de la Laringe	27
1.4.4	Subdivisiones Clínicas de la Laringe.....	28
1.4.5	Funciones de la Laringe	28
1.5	SISTEMA RESPIRATORIO	29
1.5.1	Generalidades.....	29
1.5.2	Fisiología.....	29
1.5.3	Mecanismo de respiración	30
1.6	LARINGE, SISTEMA FONATORIO	31
1.7	RESONANCIA Y ARTICULACIÓN	33
1.7.1	Anatomía referente a resonadores y articuladores	33
1.7.2	Mecanismo de la Resonancia de la Voz y la Acústica.....	34
1.8	MECANISMO DE ARTICULACIÓN DE LA PALABRA	35
1.9	SISTEMA NERVIOSO.....	36
1.10	NOCIONES MUSCULARES	37
2.	LA VOZ CANTADA	40
2.1	NATURALEZA DE LA VOZ CANTADA.....	40
2.1.1	Mecánica de la Voz.....	40
2.1.2	El Órgano Fonador – Vibrador.....	40
2.1.3	La Producción de la Voz Cantada	41
2.2	CUALIDADES DE LA VOZ CANTADA.....	42
2.3	CLASIFICACIÓN DE LA VOZ.....	43
2.3.1	El Paso o Pasaje de la Voz.....	43
2.3.2	Descripción de las Voces-	44

3.	EL CORO COMO AGRUPACIÓN MUSICAL – VOCAL	53
3.1	REFERENTES HISTÓRICOS	53
3.1.1	El Canto Llano y sus antecedentes	53
3.1.2	La Música Profana y Popular.	55
3.1.3	La Polifonía	55
3.1.4	Polifonía Religiosa y Profana	56
3.1.5	El Coro en la Ópera.....	57
3.2	EL CORO COMO AGRUPACIÓN	57
3.2.1	Denominaciones.....	58
3.2.2	Distribución de las Voces del Coro	59
3.2.3	Respuesta Coral.....	60
3.3	EL VALOR DEL CANTO CORAL	60
4.	REFERENTES DE APLICACIÓN.....	67
4.1	LA RESPIRACIÓN	68
4.2	ESTRATEGIAS Y ACCIONES.....	70
5.	CALENTAMIENTO, TÉCNICA Y LÚDICA.....	72
5.1	GENERALIDADES.....	72
5.2	ESTRATEGIAS Y ACCIONES.....	73
6.	VOCALIZACIÓN Y ENTONACIÓN	83
6.1	Aspectos Generales	83
6.2	HOMOGENEIDAD DE VOCALES.....	84
6.3	FÓRMULAS MUSICALES APLICABLES	87
7.	EL OÍDO ARMÓNICO	91
8.	EXPRESIÓN CORPORAL	97
9.	EL IDIOMA Y LA FONÉTICA.....	105
9.1	Generalidades idiomáticas	106
9.2	Generalidades en la dicción del Latín.....	107
9.3	Generalidades en la dicción del Alemán	107
9.4	Generalidades en la dicción del Francés	108
10.	ASPECTOS MUSICALES.....	111
10.1	Volumen	111
10.2	Pasaje Vocal.....	112
10.3	Ritmo	112
10.4	Gravidez y Laxitud.....	113
10.5	Tempo.....	113
10.6	Articulación.....	113
10.7	Pulso	113
10.8	Acento.....	114
10.9	Pulso y Gesto	114
10.10	Euritmia	115
10.11	El Motivo.....	115
10.12	Melodía.....	115
10.13	Música y Texto.....	115
11.	LA DIRECCIÓN	116
11.1	El Gesto y su Expresión Corporal.....	117
11.2	El “Golpe” o Ataque.....	122

11.3	Levares, Cortes y Calderones.....	123
12.	DIPLOMADOS.....	128
12.1	DIPLOMADO NACIONAL DE DIRECCIÓN CORAL NIVEL MEDIO.....	128
12.1.1	Referentes Generales	128
12.1.2	UBICACIÓN GEOGRÁFICA	129
12.1.3	OFERTANTE.....	129
12.1.4	ORIENTADORES	131
12.1.5	TEMÁTICAS	139
12.2	DIPLOMADO NACIONAL DE DIRECCIÓN NIVEL AVANZADO	141
12.2.1	Referentes Generales	141
12.2.2	UBICACIÓN GEOGRÁFICA	141
12.2.3	Ofertante	142
12.2.4	Orientadores.....	143
12.2.5	Temáticas.....	149
13.	TALLERES.....	152
13.1	V TALLER DE VOCES LATINAS.....	152
13.1.1	Referentes Generales	152
13.1.2	Ubicación Geográfica.....	152
13.1.3	Ofertante	153
13.1.4	Orientadores.....	155
13.1.5	Temáticas.....	157
13.2	EL CANTO NOS UNE 2015	159
13.2.1	Referentes Generales	159
13.2.2	Ubicación Geográfica.....	159
13.2.3	Ofertante	160
13.2.4	Orientador	162
13.2.5	TEMÁTICAS	162
13.3	VII TALLER CORAL CON LA SCHOLA CANTORUM DE VENEZUELA	164
13.3.1	Referentes Generales	164
13.3.2	Ubicación Geográfica.....	164
13.3.3	OFERTANTE.....	165
13.3.4	ORIENTADORAS	165
13.3.5	Temáticas.....	166
13.4	TALLER DE MÚSICA INDÍGENA EN LOS COROS	168
13.4.1	REFERENTES GENERALES.....	168
13.4.2	Ubicación Geográfica.....	168
13.4.3	Ofertante	169
13.4.4	Orientador	171
13.4.5	Temáticas.....	172
14.	OBRAS CORALES	174
14.1	DICEN QUE EL MUNDO ES REDONDO	175
14.1.1	Descripción	175
14.1.2	La Transcriptora.....	176
14.1.3	Texto y Partitura	176
14.2	CAN YOU HEAR ME?	178
14.2.1	Descripción	178

14.2.2	El Compositor	178
14.2.3	Texto y Partitura	179
14.3	DUÉRMETE APEGADO A MÍ	185
14.3.1	Descripción	185
14.3.2	Autora de la Letra	186
14.3.3	El Compositor	186
14.3.4	Letra y Partitura	187
14.4	BALADA DE LA LUNA, LUNA	189
14.4.1	Descripción	189
14.4.2	Autor de la Letra	189
14.4.3	El Compositor	190
14.4.4	Texto y Partituras	190
14.4.5	Letra y Partitura	191
14.5	TRES CANTOS NATIVOS DE LOS ÍNDIOS KRAHÔ	193
14.5.1	Descripción	193
14.5.2	Recolectora	193
14.5.3	Arreglo	194
14.5.4	Texto y Partitura	194
14.6	MALAKATUMBA	198
14.6.1	Descripción	198
14.6.2	El Compositor	198
14.6.3	Letra y Partitura	199
14.7	CANCIÓN DE CUNA	202
14.7.1	Descripción	202
14.7.2	El Compositor	202
14.7.3	Texto y partituras	203
14.8	LOCUS ISTE	205
14.8.1	Descripción	205
14.8.2	El Compositor	205
14.8.3	Texto y Partitura	206
14.9	APAMUY SHUNGO	208
14.9.1	Descripción	208
14.9.2	Arreglista	208
14.9.3	Letra y Partitura	211
14.10	ACTO DEL VIENTO	214
14.10.1	Descripción	214
14.10.2	Autor de la Letra	214
14.10.3	El Compositor	215
14.10.4	Texto y Partitura	215
14.11	ACTO DEL ÁRBOL	219
14.11.1	Descripción	219
14.11.2	Autor de la Letra	219
14.11.3	El Compositor	220
14.11.4	Texto y Partitura	220
14.12	DIRAIT - ON	224
14.12.1	Descripción	224

14.12.2	Autor de la Letra	224
14.12.3	El Compositor	225
14.12.4	Texto y Partitura	227
14.13	ELI! ELI!	232
14.13.1	Descripción	232
14.13.2	El Compositor	232
14.13.3	Texto y Partitura	233
14.14	RIU RIU CHIU.....	236
14.14.1	Descripción	236
14.14.2	Texto y Partitura	237
15.	REFLEXIÓN	239
16.	BIBLIOGRAFÍA	242
16.1	WEBGRAFÍA	244

PRESENTACIÓN

Uno de los mayores orgullos del Departamento del Cauca es su Universidad pública, que ha sobresalido por el alto rendimiento académico desde los años de su fundación, proyectado por sus estudiantes y profesores que inquietos por el conocimiento, se han aventurado a otros estudios que complementan el plan de estudios, para fortalecer y apoyar los saberes y conocimientos adquiridos en la institución.

Los Talleres y Diplomados, como parte de la educación no formal, regida por unos principios y fines generales contemplados en el sistema educativo “promueve” el perfeccionamiento de la persona humana, el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales, la capacitación para el desempeño artístico[...], complementando aspectos académicos en algunos casos sin sujeción al sistema de niveles y grados. Este tipo de estudios ha sido acogido por estudiantes y también docentes ya que les permite adelantar otros programas de educación formal.

En relación al tiempo tomado como duración o bajo la concepción de créditos, se manejan de diferente manera. Los Talleres pueden tener una duración entre 16 a 40 horas, y generalmente se realizan entre dos y ocho días. En este lapso de tiempo los participantes realizan un trabajo práctico fundamentado en teorías y conceptos emitidos por diferentes orientadores, en este caso directores corales, cantantes y fonoaudiólogos). El Diplomado por su parte, oscila entre 56 y 160 horas desarrolladas entre doce y veinte días, orientado a la profundización, mejoramiento o ampliación del conocimiento, dirigido especialmente a la aplicación en el campo laboral coral, de ahí que la institución que ofrece este tipo de formación, expide un certificado el cual, en algunos casos son reconocidos para su hoja de vida. Como característica de este tipo de educación es que su componente está fundamentado mayoritariamente en el nivel práctico.

El presente trabajo incluye varios aspectos que se relacionan con la voz humana, producción, cuidado y manejos, desde el punto de vista anatómico y funcional, los cuales, sin ser un tratado de anatomía, se referencian como aspectos que los directores corales, deben en cierta medida, conocer para el buen manejo de la voz y también detectar cualidades, defectos y errores en la ejecución.

De manera particular se habla de grupos conformados por los diferentes registros de la voz humana con algunas características sobresalientes que permiten tener la claridad y el conocimiento necesario propio de las agrupaciones corales, como también de referentes que tienen que ver con el proceso histórico del canto vocal y coral a través del tiempo en su proceso evolutivo.

Dado que los talleres tienen su mayor énfasis en las funciones inherentes al director de coro, se presenta una selección descriptiva y algunas estrategias que tienen que ver con la pedagogía del canto y de su dirección de colectivos vocales. Esta sección contiene aspectos relacionados con la técnica respiratoria, postural, de calentamiento, de sensibilidad, de expresión y los específicos musicales, los cuales son parte de la cotidianidad en la preparación y puesta en escena de las obras musicales, producto de procesos corales.

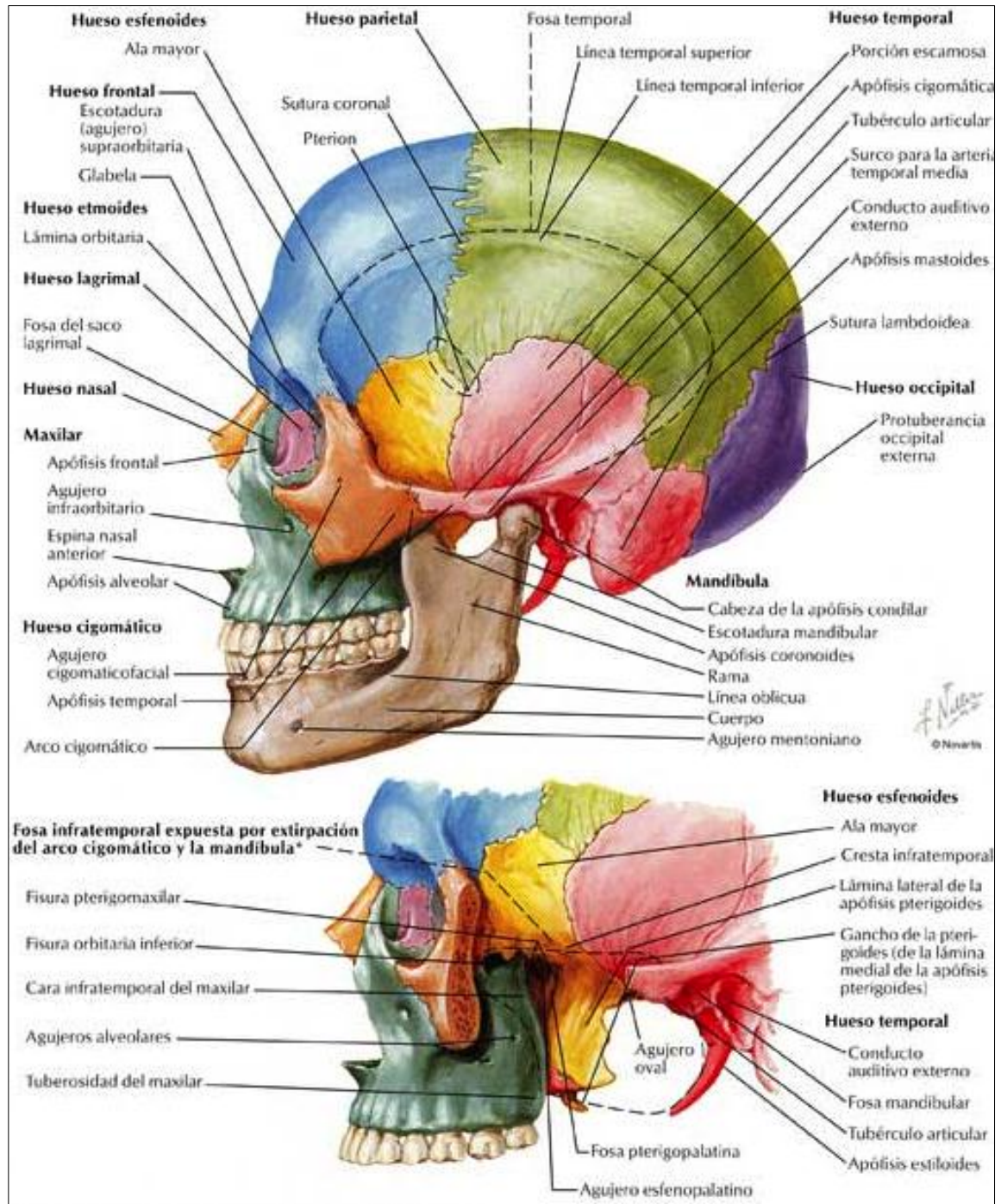
Este trabajo con característica de recolección, selección, investigación y práctica incluye aspectos relevantes de los siguientes talleres y Diplomados:

- V Taller de Voces Latinas 2014, orientado por los Maestros venezolanos Alberto Grau y María Guinand.
- Taller Internacional de Dirección Coral: El Canto nos Une 2015, orientado por el Maestro español Josú Elbeldin Badiola. Año 2015
- Taller de Música Indígena en los coros, Orientado por el Maestro Argentino Esteban Roldan. Año 2015
- VII Taller Coral: Formación de Formadores, patrocinado por la Schola Cantorum de Venezuela por las Maestras Ana María Raga e Isabel Palacios. Año 2015
- I Diplomado Nacional Nivel Medio 2014, orientado por los maestros Nestor Andrenachi (Argentina), Alejandro Salazar (Colombia) y otros.
- I Diplomado Nacional Nivel Avanzado 2015, orientado por los maestros Alberto Grau (Venezuela), Camila Ospina (Colombia) y otros.

Finalmente se incluye un repertorio coral con obras de diferente género y contexto geográfico e histórico (Trabajados en los eventos mencionados anteriormente), como un aporte, contribución a la academia y una invitación para estudiantes del programa Licenciatura en Música y Dirección a continuar con su proceso formativo en el mundo de la dirección de grupos corales, los cuales son en la actualidad un proceso iniciado como políticas estatales e institucionales y los proyectos implementados a través del PNMC (Plan Nacional de Música para la Convivencia).



1. REFERENTES SOBRE ANATOMÍA PARA EL CANTO



Huesos del Cráneo. Fuente: <https://www.google.com/anatomia-humana.com>

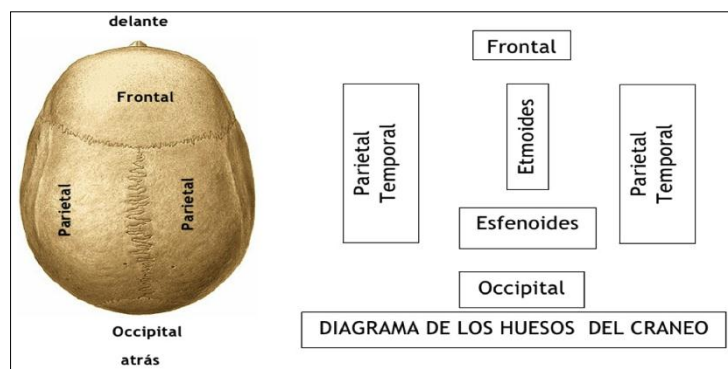
La producción de la voz humana tanto hablada como cantada no está definida únicamente por la vibración de las pliegues vocales (cuerdas vocales), sino que también interviene la estructura física de la persona; es por ello que se hace referencia a la parte que tiene que ver con características generales, y fisiología referente a los huesos craneales, músculos, funciones y relación entre cada uno de las partes y los esquemas corporales.

La pedagogía del canto individual o grupal especialmente, exige un conocimiento básico sobre la anatomía de las partes que influyen directa o indirectamente sobre la emisión del sonido y/o su caracterización.

En esta parte se incluyen algunas temáticas tratadas en los talleres y diplomados ampliadas con referentes bibliográficos que permiten complementar o corroborar las teorías en aspectos de la anatomía, funcionalidad y pedagogía vocal sin que esto sea un tratado de foniatría ni preceptos de terapéutica foniatrica, ya que exigiría bases médicas, quirúrgicas, entre otras propias de la medicina dentro de sus especialidades o de la fonoaudiología.

Según la anterior reflexión, se presentan los aspectos relevantes que tienen que ver con la producción, emisión y calidad de la voz tanto hablada como cantada.

1.1 HUESOS DEL CRÁNEO



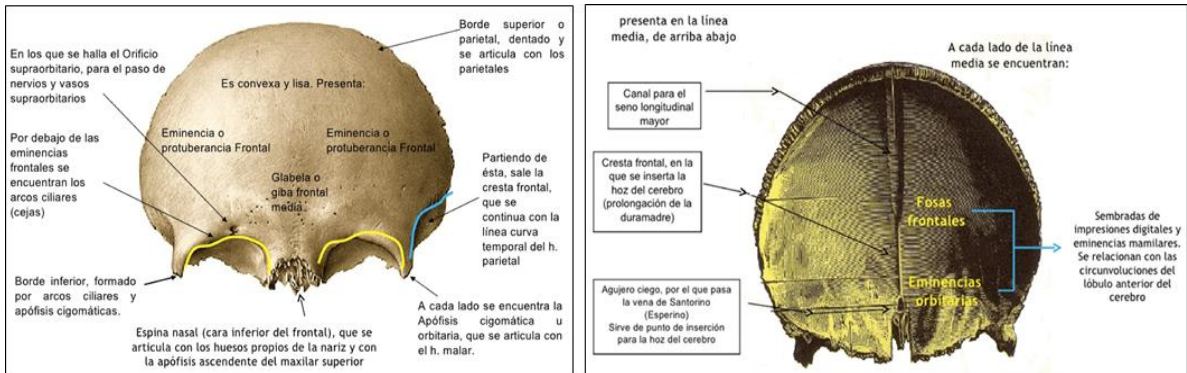
Huesos del Cráneo. Fuente: Maqister Obst. Ruth Córdoba Ruíz

Existen 29 huesos unidos a través de las suturas craneales, que hacen de articulación y por tanto tienen un ligero micro-movimiento. Entre ellos se encuentran 8 huesos del cráneo y 14 de la cara.

El cráneo es una caja ósea que encierra el encéfalo. La cara ofrece numerosas cavidades en las que alojan los órganos de los sentidos y permite el manejo del volumen de la voz, teniendo en cuenta que estos huesos en su mayoría son porosos los cuales facilitan la resonancia.¹

¹ <http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>

1.1.1 Frontal

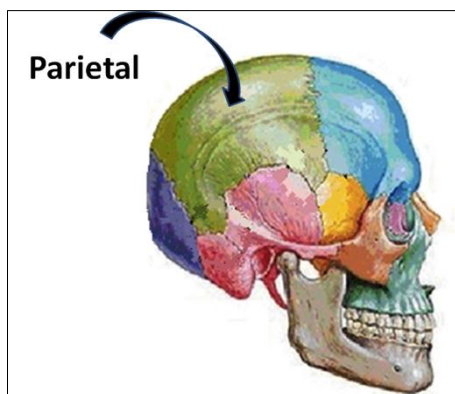


Hueso Frontal Anterior y Posterior. Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz

También llamado hueso coronal. Corresponde al espacio de la frente, que va hasta la mitad de la parte superior del cráneo.

Consta de dos partes: una vertical y otra horizontal. “Su porción superior, vertical o frontal, forma parte de la bóveda del cráneo. La otra parte inferior, horizontal u orbito-nasal, forma casi un ángulo recto con borde inferior de la porción frontal y se dirige horizontalmente hacia atrás.

El frontal presenta dos caras: una posterior, cóncava, que es la cara endocraneal o cerebral. La otra cara es anterior, angulosa, saliente hacia delante y corresponde a la superficie exocraneal o cutánea. Las dos caras, endocraneal y exocraneal, están separadas por un borde circunferencial”.²



Hueso parietal. Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz. Edición. Alexandra González.

- Borde posterior

1.1.2 Parietal3

Es un hueso par, situado entre el frontal y el occipital y encima del temporal. Tiene la forma de un cuadrilátero.

Para el estudio del hueso parietal, se le reconocen dos caras:

- *Cara exocraneal*
- *Cara endocraneal*

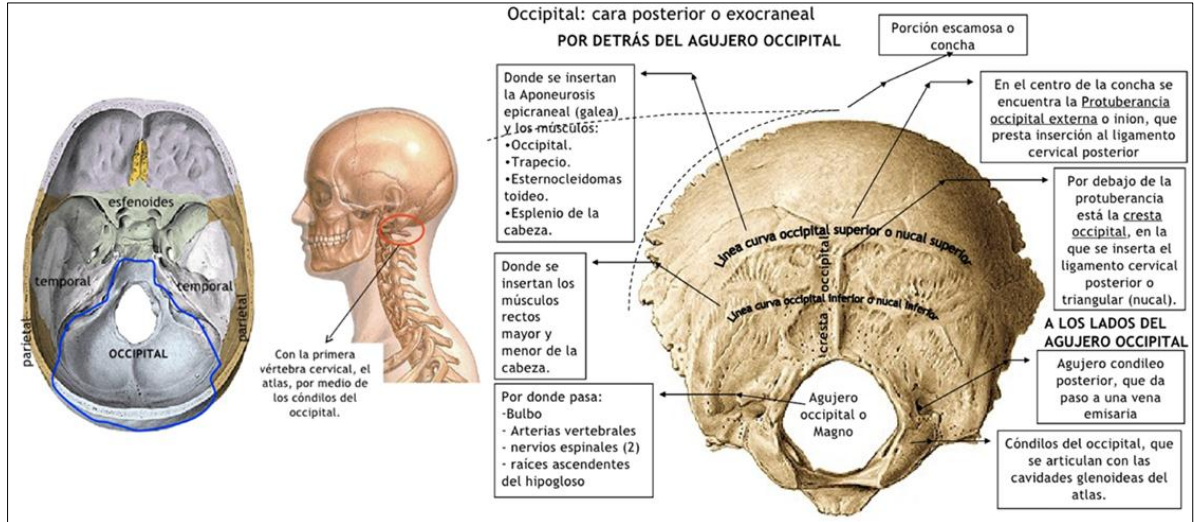
Y cuatro bordes:

- Borde superior
- Borde inferior
- Borde anterior

² <http://www.otorrioweb.com/es/3030.html>

³ <http://es.scribd.com/doc/92278502/Hueso-Parietal#scribd>. Referentes

1.1.3 Occipital⁴



Hueso parietal. Fuente: Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz. Edición. Alexandra González.

Referentes Generales

Es un hueso impar, medio y simétrico, situado en la región ínfero posterior del cráneo.

Presenta dos caras, la exocraneal y la endocraneal.

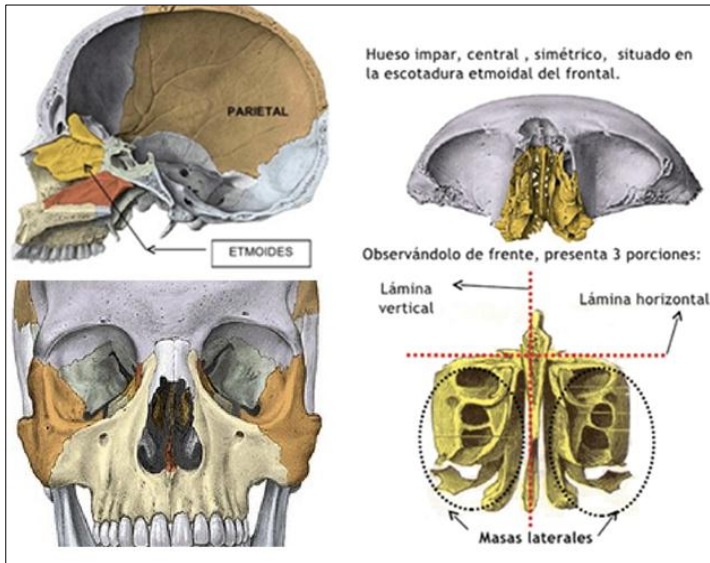
- **La cara exocraneal (posterior inferior)**
Esta Cara es convexa y en ella se encuentra el agujero occipital que da paso a la médula espinal.
- **La cara endocraneana (ánterosuperior)**
Su forma es cóncava y se halla en cuatro fases: las dos superiores se llaman fosas cerebrales y las dos inferiores se llaman fosas cerebelosas.

Movimiento fisiológico del occipital

El occipital tiene un movimiento respiratorio primario abriéndose desde la sutura lambdoidea y pivotando básicamente desde la articulación esfeno basilar. La apertura comienza desde la zona superior de la sutura lambdoidea hacia abajo y justo un poco antes de llegar al final se abre lateralmente. O sea primero desciende, luego se abre lateralmente, luego se cierra lateralmente y luego sube. Todo según un eje transversal que atraviesa la articulación esfeno basilar.

⁴ <http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>. Referentes

1.1.4 Etmoides⁵



Hueso Etmoides. Fuente: Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz. Edición. Alexandra González.

Es un hueso impar, medio y simétrico, situado entre el frontal y el esfenoides, en el cual se distinguen tres partes: Una lámina vertical, una lámina horizontal agujerada y dos masas laterales.

Se encuentra en la escotadura etmoidal del hueso frontal y delante del esfenoides, se articula con ellos y con los palatinos por detrás, con el hueso propio de la nariz por delante, con el maxilar superior y unguis por fuera y con el vómer por debajo. Forma parte del suelo de la fosa craneal anterior y participa en el macizo facial (cavidad nasal y orbitarias).

1.1.5 Esfenoides⁶



Hueso Etmoides. Fuente: Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz. Edición. Alexandra González.

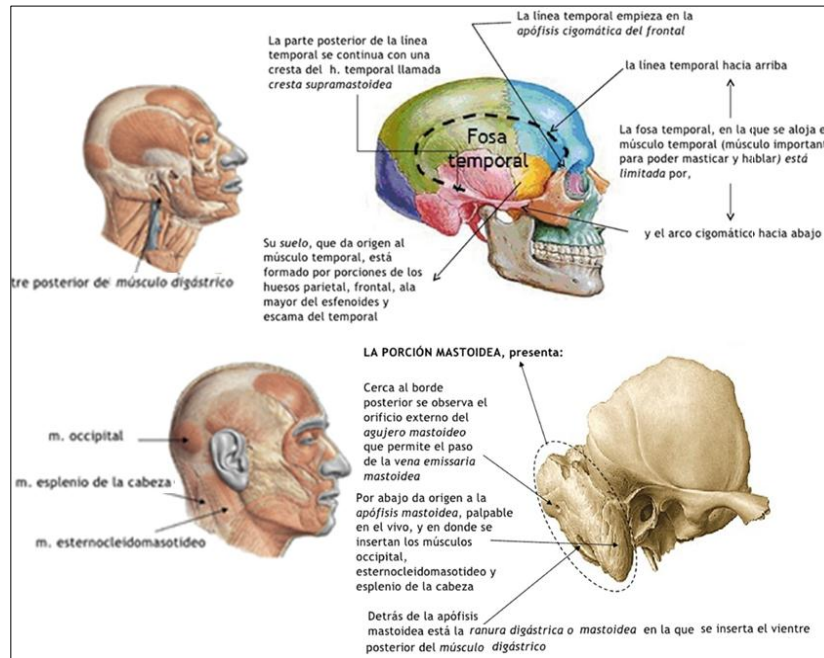
Es un hueso situado a manera de cuña, entre los demás huesos del cráneo, con todos los cuales se articula y su forma ha sido comparada con un “murciélago”. Presenta 4

⁵ <http://es.scribd.com/doc/26978025/HUESO-ETMOIDES#scribd>. Referentes

⁶ <http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>

regiones: Un cuerpo de forma cúbica, dos alas menores, dos alas mayores, dos apófisis pterigoides.

1.1.6 Temporal⁷:



Hueso Etmoides. Fuente: Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz. Edición. Alexandra González.

El temporal contiene los órganos esenciales de la audición.

Se divide en tres porciones: una porción situada hacia delante, la porción escamosa, una porción situada hacia atrás, la porción mastoidea y una porción interna situada entre las anteriores, la cual se dirige oblicuamente hacia las partes profundas.

En la cara Exocraneal, se ve el orificio externo del conducto auditivo externo. Tiene el techo formado por la escama, mientras que las demás porciones están constituidas por el tercero de los componentes del temporal, el cual es conocido como el nombre del hueso timpánico.

Por otra parte, en el “Peñasco”, se distinguen las siguientes caras:

.- *Cara superior o endocraneal.* Una es anterior y se encuentra en relación con el cerebro, es la cara cerebral. La otra es posterior y constituye una de las caras del comportamiento del cerebelo

.- *Cara anterosuperior o cerebral.* En esta se encuentran dos orificios :

⁷ <http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>

- El Hilo de Falopio, se comunica por detrás con el agujero del mismo nombre.
- Hiatos accesorios, que prolongan hacia delante pequeños canales pocos acentuados.
- Por delante, el tegmen timpani, que forma el techo de la caja del tímpano

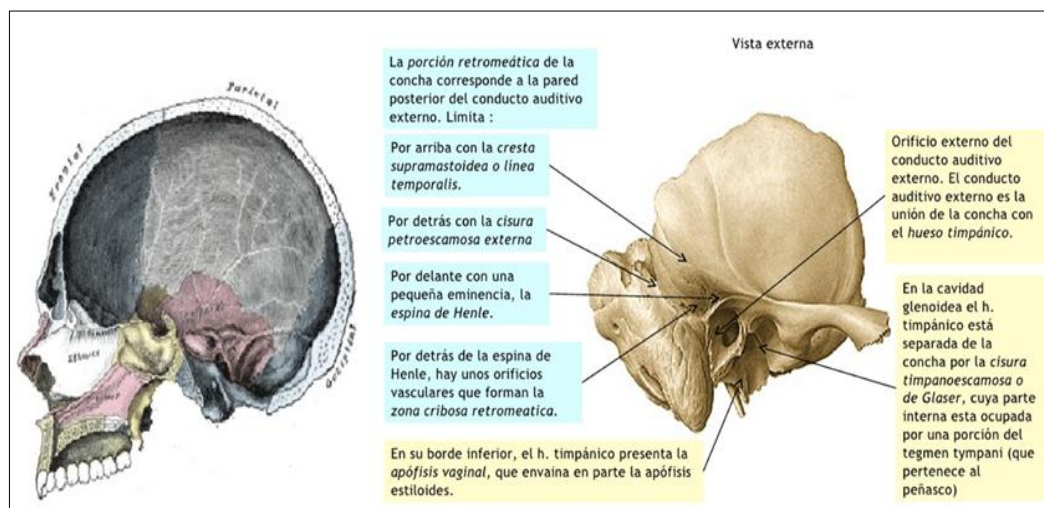
.- *Cara Posterosuperior o Cerebelosa.* Se distinguen las siguientes secciones:

- Agujero auditivo interno, da paso a tres nervios: facial, auditivo e intermediario de Wrisberg.
- Canal Lateral: Completamente por fuera se encuentra alojada la porción vertical de un conducto venoso, el Seno Lateral.
- La Sutura Petrooccipital. Es el límite inferior de la porción vertical del seno lateral.

.- *Cara anteroinferior:*

- El Tegmen Timpani. Forma una especie de techo o alero.
- Cara posteroinferior. Está en relación con la superficie exterior de la base del cráneo.

1.1.7 HUESO TIMPANICO⁸

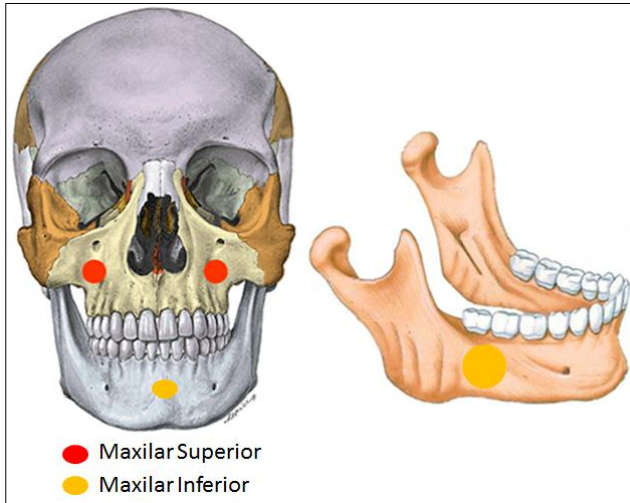


Hueso del Timpano. Fuente: Hueso Etmoides. Fuente: Fuente: Magister Obst. Ruth Córdoba Ruíz. Edición. Alexandra González.

Su cara anterior es cóncava. Esta emite una expansión triangular para constituir las paredes del conducto auditivo externo. En el fondo de este último conducto se comprueba un surco en el que se inserta la membrana del tímpano y que se denomina *surco timpánico*.

⁸ <http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>. Referentes

1.1.8 Maxila



Maxila Superior e Inferior. Fuente <http://unefaanatomia.blogspot.com.co/2008/04/huesos-de-la-cara.html>. Edición, Alexandra González

Este hueso (Maxila o Maxilar) es muy importante para la articulación de las palabras y la dicción en el canto.

La maxila abarca los pómulos, los palatinos y toda la parte superior, estas partes son porosas para facilitar su movimiento y evitar irse de cabeza

Además los orificios y porosidad permiten la resonancia.

Su movilidad ejercita los músculos de la cara haciendo posible aumentar la caja de resonancia y la forma facial para vocales y consonantes. Además es en cierta manera el hueso que modifica la forma de algunos

músculos y cartílagos para conseguir sonidos puros, no oscuros, ni gelatinosos y en la posición correcta en la ejecución.

Maxilar Superior

- Es un par de huesos cortos e irregulares
- Aplanado de adentro afuera
- Presenta dos caras interna y externa
- Cuatro bordes y cuatro ángulos
- En su borde inferior da inserción a los dientes de la arcada superior

Se articula con:

- El maxilar del lado opuesto en la línea media
- Con el frontal y el etmoides y los huesos propios de la nariz por arriba
- Los palatinos y el vómer hacia el medio y por detrás

Contribuye en la formación de la órbita ocular y de las fosas nasales

Maxilar Inferior

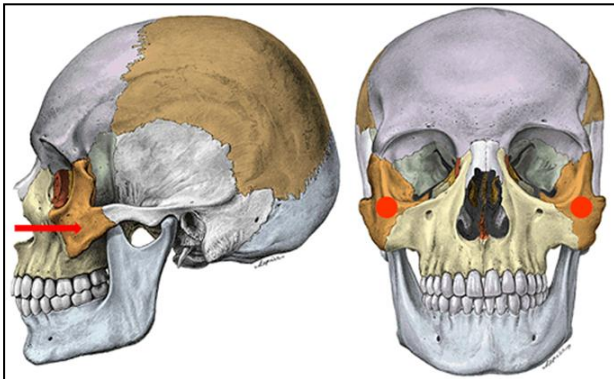
- Hueso grande, único, irregular, simétrico y central.
- Se localiza en la parte inferior de la cara.
- Tiene forma de herradura.
- Único hueso de la cara que se une a otros huesos por una articulación móvil.

Presenta para su estudio:

- Dos caras, anterior y posterior.
- Dos extremidades laterales o ramas ascendentes.

- Dos Bordes. En el superior da inserción a los dientes de la arcada inferior.

1.1.9 Cigomático



Hueso Cigomático. Vista Lateral y frontal. Fuente, <http://unefaanatomia.blogspot.com.co/2008/04/hueso-s-de-la-cara.html>. Edición, Alexandra González

A este hueso también se le conoce como Malar. Conecta con el temporal y la maxila. Este hueso es muy delicado a los golpes

- Su función es la de resonador.
- Hueso par, corto e irregular situado en la parte más externa de la cara
- Aplanado de fuera adentro.
- También conocidos como malares o Pómulos.
- Forma cuadrilátera

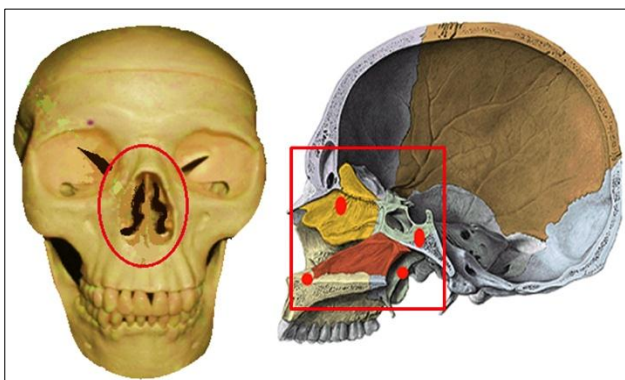
Presenta:

- Dos caras externa e interna
- Cuatro bordes
- Cuatro ángulos
- Se encuentran en la cara inferior y lateral al frontal

Se articulan:

- Por arriba con el frontal
- Por debajo con los maxilares Superiores
- Por los lados con los temporales
- Contribuyen a la formación de la órbita ocular

1.1.10 Vomer



Vomer. Vista frontal y lateral. Fuente, <http://unefaanatomia.blogspot.com.co/2008/04/huesos-de-la-cara.html>. Edición, Alexandra González

Es el hueso que parte la mitad a la nariz.

Es importante para el canto. Es el sitio de la sensación y vibración.

- Constituye la parte posterior del tabique nasal
- Lámina cuadrilátera muy delgada.

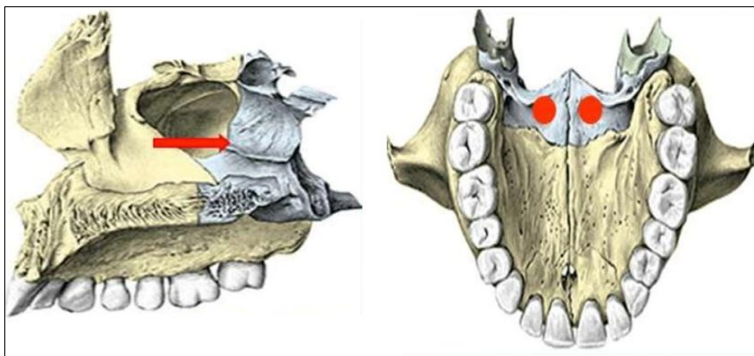
Presenta para su estudio:

- Dos caras
- Dos bordes

Se articula con:

- El etmoides y el esfenoides por arriba.
- Los maxilares superiores y los palatinos por debajo.
- Forma parte del tabique Nasal.

1.1.11 Palatino



Palatino Blando y Duro. Fuente:
<http://unefaanatomia.blogspot.com.co/2008/04/huesos-de-la-cara.html>. Edición, Alexandra González

Es el final del paladar duro, tiene dos partes, es hueco,

- Son un par de huesos cortos e irregulares.
- Ocupan uno en el lado derecho y otro en el izquierdo
- Presentan para su estudio dos láminas, una horizontal y otra vertical.
- Se localizan por detrás del maxilar con quien se articula hacia

delante.

- Se articula con el palatino del lado opuesto.
- Por detrás se articula con el esfenoides.
- Por arriba con el vómer y conchas nasales inferiores.
- Contribuye a la formación de las fosas nasales.

Importancia en el Canto:

- Amplía la caja de resonancia
- Permite la proyección del sonido
- Abre la Garganta
- Articulación de fonemas
- Apoyo para conseguir altura de los sonidos
- El buen manejo del paladar blando elimina sonidos nasales
- Conjuntamente con la lengua permite calentamiento del etmoidal
- Permite la sonoridad de consonantes palatinas

1.2 CAVIDADES Y CONDUCTOS DEL TEMPORAL⁹.

Conducto auditivo externo. Unión del hueso timpánico a la concha.

Conducto auditivo interno. La concha y el hueso timpánico, limitan la cavidad del *oído medio*. En ella se reconocen 3 partes:

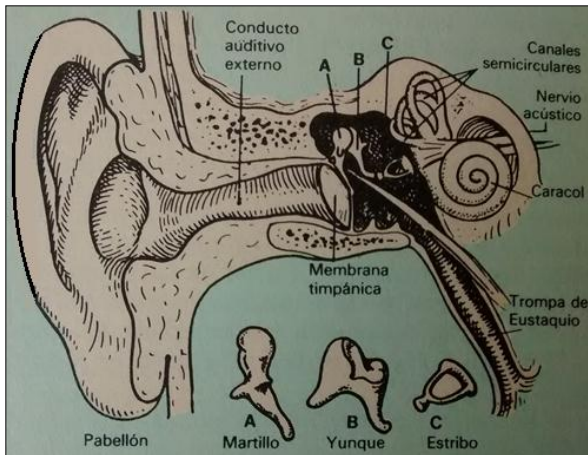
- El Antro Petroso. Es la parte posteroexterna
- La Caja del Tímpano o del Tambor. Es la parte media
- La Trompa de Eustaquio: Es la parte interna tubular y más reducida

Oído interno. Está excavado únicamente en el peñasco.

Conductos del temporal. Conductos excavados en el peñasco:

- Conducto auditivo interno
- Los dos conductos del músculo del martillo y del músculo del estribo.
- El conducto de Jacobson.
- El conducto caroticotimpánico.
- El conducto Jacobson.
- El conducto carotídeo.
- El acueducto de Falopio.
- El o los hiatos de Falopio.
- El conducto para el ramo articular del neumogástrico, extendido desde la red externa de la fosa yugular al acueducto de Falopio

Conductos en el interior de las suturas: El conducto posterior de la cuerda del tímpano y el conducto tímpano petroso.



El Oído. Fuente: Enciclopedia Temática Estudiantil Océano. Anatomía. Editorial Océano. Barcelona

1.3 EL OIDO Y SUS PARTES ANATÓMICAS¹⁰

El órgano del oído está constituido por un complejo de formadores destinados, a la recepción del sonido (oído acústico) y a los estímulos estáticos del equilibrio (órgano estático).

El laberinto membranoso, del que dependen las funciones estática y auditiva, está contenido en laberinto óseo, repleto de un líquido o endolinfa; entre el laberinto membranoso y las paredes del hueso se sitúan la perilinfa.

⁹ <http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>. Referentes

¹⁰ KARSTEN ALT, Kleiber. (1958). Tratado de Física. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. Pág. 296 y ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESTUDIANTIL OCÉANO. (1957). Anatomía. Editorial Océano. Barcelona. Pág. 791. Referentes

Este órgano y sus componentes son muy importantes en el cantante ya que funciona como resonador y retorno de lo ejecutado. Es por esto que tener un oído en perfectas condiciones sin patologías físicas adquiridas o hereditarias, asegura en gran parte el escuchar y volumen justo.

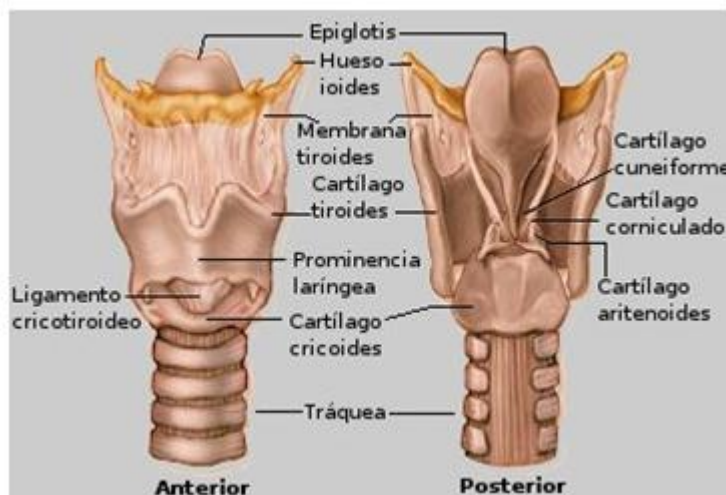
Partes del Oído

Oído externo. El oído externo es el receptor de las ondas sonoras. Su embudo está constituida por el pabellón de la oreja y cuyo cuello está cerrado por una membrana elástica (tímpano).

Oído Medio. Compuesto por los huesecillos llamados martillo, yunque y estribo. Transmite las vibraciones del tímpano a otra membrana elástica que cierra la llamada ventana oval y está bañada por su cara posterior por el líquido endolinfa que llena el oído interno.

El oído Interno. Se sitúa en el interior del peñasco del hueso temporal. Presenta una cavidad llamada caracol. Está provista de gran número de fibras nerviosas de distintas longitudes, llamadas fibras de Corti. Éstas se comunican con el cerebro mediante el nervio acústico. Cada una de estas fibras constituye el resonador de un tono determinado, con lo cual, se perciben los sonidos y sus características.

1.4 LA LARINGE



Laringe. Fuente:
<http://unefaanatomia.blogspot.com.co/2008/04/huesos-de-la-cara.html>.

La Laringe, es una estructura móvil, que forma parte de la vía aérea, actuando normalmente como una válvula que impide el paso de los elementos deglutidos y cuerpos extraños hacia el tracto respiratorio inferior. Además permite el mecanismo de la fonación diseñado específicamente para la producción de la voz.

“La emisión de sonidos está condicionada al movimiento de las cuerdas vocales. Son los movimientos de los cartílagos de la laringe los

que permiten variar el grado de apertura entre las cuerdas y una depresión o una elevación de la estructura laríngea, con lo que varía el tono de los sonidos producidos por el paso del aire a través de ellos. Esto junto a la disposición de los otros elementos

de la cavidad oral (labios, lengua y boca) permite determinar los diferentes sonidos que emitimos”.¹¹

Se encuentra situada debajo del hueso hioides y la lengua, “encima de la tráquea que la continúa, detrás de los planos musculoaponeuróticos de la región infrahoidea, limitada lateralmente por los lóbulos del cuerpo tiroideo y el paquete vasculonervioso del cuello. Tiene la forma de una pirámide triangular invertida formada por piezas cartilagosas que se articulan entre sí y se unen por ligamentos”¹², en la porción anterior del cuello y mide aproximadamente 5cm de longitud, siendo más corta y cafálica en las mujeres y especialmente en los niños. Ella se relaciona con los cuerpos vertebrales C3 y C6.

Su estructura está constituida por un esqueleto cartilaginoso al cual se unen un grupo importante de estructuras musculares, y en donde la mucosa adquiere características particulares.

1.4.1 Cartílagos de la Laringe¹³

El esqueleto laríngeo está formado por seis cartílagos: Epiglotis, tiroides, aritenoides, corniculados, cuneiformes y cricoides.

- **Cartílago Tiroides.** Estas láminas divergen hacia atrás formando un ángulo que en el hombre es de 90° y en la mujer de 120°
- **Cartílago Cricoides.** Es un anillo cartilaginoso y su preservación es esencial para mantener cerrada la vía aérea
- **Epiglotis.** Su borde superior es libre. En su cara anterior está cubierta por mucosa que viene desde la lengua. Desde cada lado de la epiglotis la mucosa continúa como un pliegue que pasa hacia los cartílagos aritenoides (Tensan los pliegues Vocales – Cuerdas Vocales)
- **Cartílago aritenoides.** Son dos cartílagos hialinos, de forma piramidal, ubicados sobre el borde superior de la lámina del cartílago cricoides en el borde posterior de la laringe. El ángulo anterior se prolonga hacia delante para formar el proceso vocal al que se inserta el ligamento vocal
- **Cartílago Corniculado o de Santorini.** Son dos cartílagos fibroelásticos, ubicados por encima del cartílago aritenoides. Dan rigidez a los repliegues ariepiglóticos (En relación con los Pliegues Vocales)
- **Cartílago cuneiforme o de Wrisberg.** Son dos cartílagos fibroelásticos muy pequeños ubicados a nivel del repliegue ariepiglótico, al cual también confieren rigidez.

¹¹ <http://escuela.med.puc.cl/paginas/publicaciones/apuntesotorrino/Anato>

¹² http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/medicina/cirugia/tomo_v/laringe.htm

¹³ <http://escuela.med.puc.cl/paginas/publicaciones/apuntesotorrino/Anato>. Referentes.

1.4.2 Membranas y Ligamentos de la Laringe¹⁴

- **Los ligamentos extrínsecos**

Los siguientes son los cartílagos que se unen a estructuras adyacentes:

- Membrana tirohioidea (desde el hueso hioides a la escotadura tiroidea)
- Ligamentos tiroepiglóticos
- Membrana cricotiroidea
- Ligamento cricotraqueal (desde borde inferior del cricoides al primer anillo traqueal)

- **Ligamentos intrínsecos**

Son aquellos que unen los cartílagos de la laringe entre sí, y juegan un rol importante entre el cierre de este órgano:

- Membrana elástica
- Membrana cuadrangular
- Cono elástico
- Ligamento vocal

1.4.3 Músculos de la Laringe

Los músculos de la laringe son los responsables de la variedad de movimientos de ella. Se clasifican en:

- **Músculos extrínsecos.** Se relacionan con los movimientos y fijación de la laringe. Tienen una inserción en la laringe y otra fuera de ella
- **Músculos Intrínsecos.** Son los responsables del movimiento de las cuerdas vocales
- **Músculo Cricoaritenóideo Posterior.** Se origina de la superficie posterior de la lámina del cricoides, las fibras pasan hacia arriba y afuera para insertarse en el proceso muscular del cartílago aritenoides. Es abductor de las cuerdas vocales. Inervado por el N. Laríngeo recurrente
- **Músculo Cricoaritenóideo lateral:** Se origina en el borde superior de la parte lateral del arco del cartílago cricoides, sus fibras pasan hacia atrás y arriba para insertarse en el proceso muscular del cartílago aritenoides. Aduce, tensa y alarga las cuerdas vocales
- **Músculo Tiroaritenóideo.** Posee dos porciones: una media (tira vocal) y una porción lateral (tira muscular). Forma el cuerpo de la cuerda vocal. Relaja y acorta las cuerdas vocales

¹⁴ <http://escuela.med.puc.cl/paginas/publicaciones/apuntesotorrino/Anato.Referentes>

1.4.4 Subdivisiones Clínicas de la Laringe¹⁵

Para describir la patología y semiología laríngea, la laringe puede ser dividida en tres compartimientos, en relación a los pliegues de la mucosa.

- **Supraglotis:** Se extiende desde la punta de la epiglotis a la unión entre el epitelio respiratorio y escamoso en el piso del ventrículo (zona superior de la cuerda vocal).
- **Glottis:** Espacio limitado por la comisura anterior, las cuerdas vocales verdaderas y la comisura posterior.
- **Subglottis:** Desde la unión del epitelio escamoso y respiratorio en la superficie de la cuerda vocal (5mm por debajo del borde libre de la cuerda vocal verdadera) al borde inferior del cartílago cricoides.

1.4.5 Funciones de la Laringe¹⁶

Las funciones básicas de la laringe en orden de importancia son tres:

- **Protección.** Actúa como esfínter evitando la entrada de cualquier cosa, excepto aire al pulmón. Par lo cuál utiliza los siguientes mecanismos:
 - Cierre de la apertura laríngea
 - Cierre de la glottis
 - Cese de la respiración
 - Reflejo de la tos
- **Respiración.** Durante la respiración las cuerdas vocales se separan. Esto contribuye a la regulación del intercambio de aire con el pulmón y la mantención del equilibrio ácido-base.
- **Fonación.** Los cambios en la tensión y longitud de las cuerdas vocales, ancho de la hendidura glótica e intensidad del esfuerzo espiratorio provocan variaciones en el tono de voz. Este tono formado por la vibración de las cuerdas vocales en la laringe es modificado por los movimientos de la faringe, lengua y labios para formar el habla.

¹⁵ SERGRE, Renato (1981). Principios de Foniología. Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires. Referentes

¹⁶ SERGRE, Renato (1981). Principios de Foniología. Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires. Referentes

1.5 SISTEMA RESPIRATORIO

1.5.1 Generalidades

La función del Sistema Respiratorio es incorporar oxígeno al organismo; para que al llegar a la célula se produzca la “combustión” y poder así “quemar” los nutrientes y liberar energía. De ésta combustión quedan desechos, tal como el dióxido de carbono, el cual es expulsado al exterior a través del proceso de espiración (proceso llevado a cabo por el sistema respiratorio).¹⁷

La respiración es un elemento de gran importancia en la emisión de la voz. De ella dependen, en gran parte, la calidad de la voz y la salud vocal tanto en el habla como en el canto: los maestros italianos del canto del pasado lo expresaban diciendo “*chi sá ben respirare, sá ben cantare*”, el control de la respiración es la base principal de cualquier técnica vocal

1.5.2 Fisiología

El fuelle respiratorio está constituido por el sistema broncopulmonar y por las paredes de la caja torácica que al limitarlo, condicionan sus posibilidades de movilidad. Desde el punto de vista funcional, intervienen también los músculos abdominales.

La tráquea es un tubo semirrígido situado debajo de la laringe, en la zona anterior del cuello y en parte del tórax. Está constituida por anillos cartilagosos que no cierran completamente en la parte posterior; en cambio sus extremidades se unen por un músculo que permite estrechar la luz traqueal y otorgar mayor presión al aire espirado.

Los bronquios. Los bronquios se ramifican, cada vez de menores diámetro hasta terminar en un microscópico racimo de múltiples y sutilísimas cavidades llenas de aire: los alvéolos y de los amplios vasos sanguíneos conforman el pulmón, órgano sumamente elástico. Ambos pulmones están envueltos separadamente por una especie de bolsa: la pleura, adherida a la cara interna de la caja torácica y a la cara superior del diafragma.

La caja torácica es la cavidad en la que se alojan los pulmones. Está delimitada por las costillas, las vértebras torácicas y, por delante, el esternón. El conjunto de las costillas da al tórax la forma de un embudo ensanchado hacia abajo. Cada espacio intercostal está ocupado por dos músculos paralelos, largos, angostos y sutiles: los músculos intercostales externos e internos, de función espiratoria e inspiratoria, respectivamente.

El diafragma es el músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal. Es un músculo plano con disposición de cúpula. Es decir, es más alto en el centro que en los bordes y se inserta sobre los elementos óseos o cartilagosos que limitan la abertura inferior del tórax.

¹⁷ <http://www.monografias.com/trabajos35/aparato-respiratorio/aparato-respiratorio.shtml>

La pared abdominal está compuesta por varios músculos, insertados hacia arriba en el tórax y hacia abajo en la pelvis. Su influencia en el proceso respiratorio del profesional adquiere una enorme importancia fisiológica.

1.5.3 Mecanismo de respiración

La respiración se cumple en dos tiempos: inspiración o toma de aire y espiración o salida de aire. Desde el punto de vista fonológico la "inspiración normal" es la que introduce aire suficiente para el adecuado funcionamiento del mecanismo de la fonación. Es tranquila y natural cuando no va acompañada de emisión de voz. Debe ser rápida, profunda y silenciosa para una adecuada emisión de la voz. En cambio el tiempo espiratorio debe ser mayor, permitiendo secuencias más largas de sonidos (hablados o cantados). Es la presión espiratoria del fuelle la que dará al sonido intensidad, duración y continuidad.

Si bien la ejercitación respiratoria debe realizarse con inspiraciones nasales, debe también practicarse, sobre todo en la voz hablada, la inspiración bucal breve, rápida y silenciosa.

La inspiración está determinada por dos tipos de movimiento:

- Los músculos intercostales internos elevan las costillas, alargan los diámetros transversales y oblicuos de la caja torácica.
- Al contraerse el diafragma los órganos que se alojan en la cavidad abdominal (órganos abdominales) son desplazados hacia delante, produciendo el abultamiento del abdomen .

La espiración consiste en la salida regulada del aire para la función vocal. Es el elemento indispensable para que haya sonido laríngeo. Así como en la respiración tranquila la espiración se debe a la sola retracción de las paredes torácicas y de los pulmones, en la fonación se agrega la contracción de los músculos intercostales externos y la relajación lenta y progresiva del diafragma. Esta se produce en buena parte por la contracción activa y consciente de la pared abdominal.

En condiciones fisiológicas normales, los músculos auxiliares (esternocleidomastoideos, escalenos, trapecios, etc.) no intervienen en la fonación. El tipo respiratorio más adecuado para la fonación habitual, en especial para el canto o para la voz hablada a gran volumen, es el denominado mixto o costo-abdominal.

En este tipo de respiración, la inspiración produce una armoniosa dilatación costo-abdominal inferior, con los músculos auxiliares en total relajación, y la espiración es controlada en su velocidad y fuerza, según las necesidades del discurso o frase musical, mediante la sostenida presión abdominal.

1.6 LARINGE, SISTEMA FONATORIO¹⁸

La laringe es el órgano productor del sonido. Sin embargo, éste sería inaudible si no contara con el refuerzo de las cavidades de resonancia. Está compuesta por un esqueleto cartilaginoso, parcialmente calcificado en el adulto, por músculos y por una mucosa que los reviste.

Sobre este esqueleto se insertan diferentes músculos que cumplen distintas funciones: los externos, fijan la laringe y tienden parcialmente las cuerdas; los internos, cumplen una función vocal más discreta.

El esqueleto laríngeo y los músculos intrínsecos están tapizados por una mucosa de constitución espesor un tanto diferente según las zonas, y que da forma definitiva a la cavidad laríngea: en la zona inferior o subglótica es espesa y resistente; en la parte media es delgada; en la parte superior o vestíbulo de la laringe, forma los ligamentos delgados y sólo compactos en sus dos extremos.

La función de la mucosa laríngea es separar las cuerdas vocales, abrir la glotis para dejar pasar el aire en el momento de la inspiración, por el contrario, otros músculos acercan las cuerdas vocales y cierran la glotis en la fonación, tienden las cuerdas vocales, según la altura del sonido, es decir que son los tensores.

La cuerda vocal de color blanco grisáceo, está conformada por el ligamento vocal y los músculos tensores intrínsecos.

La dirección de las cuerdas es la de un triángulo con el vértice hacia adentro y adelante y delimitan un espacio llamado glotis.

Por arriba de las cuerdas vocales hay otro repliegue mucoso paralelo y más corto: las falsas cuerdas, de color más rosado. La fonación con estas falsas cuerdas o bandas ventriculares produce una típica voz de esfuerzo, destimbrada, sin calidad y ronca.

Externamente a la laringe existen músculos que permiten su elevación y descenso, según se emitan sonidos agudos o graves. La laringe es un órgano móvil que se desplaza según las exigencias de sus funciones respiratorias o fonatorias.

Durante el habla o el canto entran en acción no sólo los músculos intrínsecos de la laringe, sino también los músculos externos de la misma. En cuanto al mecanismo de la emisión, un instante antes que la presión del soplo espiratorio aumente, las cuerdas vocales se juntan en forma de vértice hacia adentro y adelante, mientras se tienden (posición fonatoria): Así, la glotis, que se abre en la inspiración, se cierra durante la fonación.

Los músculos de la fonación son estriados y, por lo tanto de acción voluntaria. Pero es muy difícil hacer conscientemente un movimiento separado, aislado, de los muchísimos

¹⁸ SERGRE, Renato (1981). Principios de Foniología. Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires. Referentes

que son necesarios para la fonación, tan fundamental y automatizada es la coordinación, sinergia y sucesión rítmica de las diferentes contracciones musculares.

El movimiento de cierre de las cuerdas (aducción) está provocado por varios músculos: un músculo intrínseco, el músculo vocal que forma la mayor parte del espesor de la cuerda, y en la parte posterior por un músculo extrínseco, el músculo cricotiroideo. Al variar la tensión, se modifica el espesor de las cuerdas y por eso se hace más o menos alta la zona de contacto de los labios vocales.

En la emisión de los tonos agudos, se produce un aumento en la tensión de las cuerdas vocales y, en consecuencia un adelgazamiento. En los graves, en cambio, las cuerdas disminuyen su tensión y se ensanchan. Por ello no se puede comparar la laringe con los instrumentos musicales de cuerda ni tampoco con los de viento, con los que parecería tener cierta semejanza morfológica o física. La laringe es un productor de sonidos único, pues agrupa las ventajas de distintos mecanismos de producción. Igualmente, es un resonador de los más perfectos, adaptable y móvil.

Las vocales exigen un movimiento de aducción lento y mantenido; las consonantes, en cambio, son emitidas sin mecanismo laríngeo en su mayoría y sólo algunas necesitan un acercamiento de las cuerdas, brusco y de breve duración. Además para las vocales puede haber diferentes matices en la educación (cierre) y sucesiva oscilación de las cuerdas, a igualdad de altura tonal: es decir, diferentes tipos de ataque vocal.

Por ataque se entiende el mecanismo glótico que precede a la emisión del sonido laríngeo. Según la rapidez de la aducción y según la relación recíproca de estos tres tiempos, diferenciamos el ataque vocal en soplado, blando y duro. En el ataque soplado, el acercamiento de los labios vocales es lento y por lo tanto el sonido empieza cuando la glotis no está todavía cerrada y deja escapar aire juntamente con él. En el ataque blando la pérdida de aire antes de la emisión sonora es mínima. En el ataque duro (golpe de glotis), la aducción es muy veloz enérgica, y el contacto puede durar más tiempo, con tensión cordal excesiva. Este tipo de ataque ejercitado a repetición puede llegar a producir trastornos vocales.

En ciertos idiomas prevalece uno u otro tipo de ataque, lo que les da un carácter acústico típico (duro en los idiomas germánicos; blando en los latinos y eslavos; soplado en el árabe y griego antiguo).

La técnica vocal, tanto para hablar como para cantar, debe enseñar al alumno a colocar las cuerdas vocales en posición fonatoria correcta, en cuanto a acercamiento y tensión, y sobre todo a dosificar con toda precisión la presión espiratoria del aire sobre las cuerdas vocales, para producir exactamente el número de vibraciones propia de cada tono de la escala (afinación), la fuerza y velocidad del aire, que determinarán la intensidad del sonido y el tipo de ataque. El exceso de presión y velocidad puede producir fatiga en el órgano vocal. Es necesario comprender la diferencia que existe entre dosificar la presión y empujar. Es importante durante la adquisición de la técnica vocal, reconocer corporalmente que "dejar salir el aire", dosificar su salida es, en cierta forma, retenerlo, dominando su fuerza y expulsión.

El empuje implica una falta de control y un escape rápido de la reserva necesaria para emitir libremente. Por el contrario, la voz adquiere este caso una característica de soplo con pérdida de armónicos, es decir, del timbre o calidad de la voz.

Si el soplo es débil e insuficiente, el sonido será emitido con un número de vibraciones inferior al que corresponde al tono deseado, con la denominación de sonido calante (por debajo del tono).

1.7 RESONANCIA Y ARTICULACIÓN

1.7.1 Anatomía referente a resonadores y articuladores

La resonancia y la articulación tienen lugar en la boca, faringe y fosas nasales con partes duras, fijas y parte blandas, móviles. El timbre o calidad propia de cada voz se debe en buena medida a estas cavidades duras y a su modificación por las estructuras blandas.

La abertura de la boca está limitada, adelante, por los labios y las arcadas dentarias, abriéndose hacia atrás, en la faringe. En ella tiene lugar la articulación de los fonemas y la resonancia del sonido laríngeo. Desde el punto de vista foniátrico, interesa la implantación dentaria y el correcto cierre de ambas mandíbulas, que permite una exacta articulación de los fonemas. Una implantación oblicua o torcida, la existencia de espacios libres entre los dientes, la falta de piezas dentarias, el desplazamiento de un maxilar por delante de otro, ya sea el superior o inferior, pueden provocar trastornos en la articulación de la palabra y distorsionar el mecanismo de la resonancia.

La estructura del maxilar inferior (movible) y el superior (Fijo) otorga características a la voz, especialmente en la calidad de los armónicos, dándole un timbre propio.

Diversos músculos permiten el movimiento de la mandíbula en la emisión de los sonidos y vocalizaciones siendo algunos elevadores y otros depresores, permitiendo su ascenso y descenso según se contraigan o relajen. Algunos de estos músculos no se encuentran en la cara, sino en el cuello.

La Lengua es un órgano muy importante y activo de los articuladores. El dorso o cuerpo móvil, contacta el paladar duro o techo de la boca; la punta, que es la porción más móvil puede ser proyectada hacia arriba, lateralmente, hacia delante, describiendo distintos movimientos. Además, modifica la cavidad oral y por ende la calidad de la resonancia. Su flexibilidad se debe a su innervación y al complejo de sus fibras musculares.

Algunos autores consideran músculos intrínsecos al lingual o longitudinal superior, al lingual inferior y al trasverso. Estos músculos no se unen a ningún hueso, y son los que permiten a la lengua curvarse, retraerse, vibrar y realizar los más finos movimientos dentro de la boca.

La nariz está formada por dos cavidades separadas por un tabique. Su intervención en la resonancia vocal es importante. La mucosa que la tapiza es rica en vasos sanguíneos y pelos; calienta y purifica el aire inspirado. Las cavidades de los senos paranasales,

que ocupan el cuerpo del maxilar superior, los huesos frontales y otros huesos vecinos, tienen una función “indirecta sobre la resonancia vocal”.

1.7.2 Mecanismo de la Resonancia de la Voz y la Acústica¹⁹

La resonancia de la voz humana desde el punto de vista de la física, pertenece a la acústica. A diferencia con los instrumentos acústicos, el instrumento vocal es muy flexible, por la posibilidad de acomodamiento de las distintas porciones móviles del aparato fonador.

Cada cuerpo que vibra tiene su frecuencia de vibración propia; si son cavidades, su volumen, su forma y el tamaño de su abertura en relación con el volumen determinarán su frecuencia. Cuando más pequeña es la abertura de una cavidad, más baja es la frecuencia. El tono es más alto o agudo cuanto mayor es la frecuencia y viceversa.

Siendo la frecuencia la única responsable de la altura de un tono, la intensidad se debe a la llamada amplitud de onda. Ésta se relaciona con la cantidad de energía que pasa a través del emisor de sonido (en este caso la laringe). Es preciso comprender que la mayor parte de los sonidos que se perciben, especialmente los pertenecientes a la voz humana, son sonidos compuestos ya que la vibración de las cuerdas vocales con su sonido fundamental está acompañado de la serie de armónicos (sonidos compuestos) o sonidos cuyas frecuencias son múltiplos enteros del de la frecuencia del tono fundamental. Es decir que los sonidos (vibraciones) pueden variar en cuanto a:

- Su frecuencia, es decir, su altura.
- Su amplitud, lo que determinará su intensidad o volumen.
- Su timbre, debido a la audibilidad de los armónicos (sonidos compuestos).

Toda vibración tiende a poner en movimiento los cuerpos elásticos que se encuentran al paso de la onda sonora. Si la frecuencia propia del cuerpo en cuestión es la misma que la de la vibración, éste comienza a vibrar también. Es el fenómeno de la resonancia. Así, cualquier cuerpo vibrante que refuerce un sonido ya existente se llama resonador.

Las fuentes primarias de sonido laríngeo, actuando por sí solas, no podrían ser percibidas como señal acústica. Para que esto se produzca es necesario que se realice el fenómeno de la resonancia. Durante el habla, el locutor acciona sus articuladores (lengua, velo del paladar mandíbula), ofreciendo al sonido primario, laríngeo, durante su paso, cavidades de forma y dimensiones variadas. Estas cavidades actúan como un resonador.

Para recordar, las cavidades que intervienen en la resonancia son:

¹⁹ SERGRE, Renato (1981). Principios de Foniología. Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires. Referentes

Cavidades Resonadoras		
Posición	Órganos	Sonidos reforzados
Fija	Faringe nasal y fosas nasales	Agudos
Móvil	Boca	Todos los sonidos en forma pareja
Muy Móvil	Faringe media y Faringe encima de la Glotis	Graves

Los repliegues ariepiglóticos y la epiglotis ensanchan o estrechan con sus movimiento la porción inferior del resonador e influyen la dirección de la columna sonora, tan importante para una buena resonancia y un eficaz control reflejo. La epiglotis es el elemento más móvil; se eleva más para los sonidos agudos y para las vocales “e”, “i”, consideradas las vocales más claras.

La lengua, en virtud de su gran movilidad, tiene importancia fundamental para las cavidades de resonancia. Al descansar en el piso de la boca, la lengua ensancha la porción bucal de la faringe (mesofaringe), desplaza hacia delante la epiglotis, amplifica el vestíbulo laríngeo y favorece así la formación de ciertos armónicos. Si la lengua se retrae hacia atrás, su base ocupa buena parte de la faringe inferior (hipofaringe), la epiglotis se acerca a las paredes posteriores y laterales de la laringe y reduce el espacio del vestíbulo supraglótico. Los sonidos así emitidos se reforzarán con armónicos graves.

El movimiento lingual se sincroniza con el del velo del paladar (baja cuando la base de la lengua sube y viceversa) lo que determina la sonoridad de los fonemas y su correcta articulación.

En el canto a gran volumen suele agregarse la resonancia suprapalatina indirecta; ésta depende de la vibración que la columna de aire es transmitida al paladar blando y duro. El cantante en esta condición, percibe la sensación de que le vibran la nariz y las mejillas.

Son, pues, los armónicos que se forman en las cavidades de resonancia los que caracterizan el timbre de una voz, con sus modalidades únicas e inconfundibles. Sería muy raro encontrar dos voces humanas con el mismo número de armónicos en todas las vocales y a lo largo de todo su registro. La voz suele calificarse como el timbre claro cuando prevalecen los armónicos agudos y de timbre oscuro cuando prevalecen los armónicos graves.

1.8 MECANISMO DE ARTICULACIÓN DE LA PALABRA

Las frecuencias que caracterizan el timbre de un sonido y lo distinguen de otros sonidos de timbre diferente se llaman formantes. Cada vocal tiene una posición lingual determinada, que es la que permite la formante. A su vez por las formante se las puede clasificar en graves y agudas.

Posición de las vocales

- “A” Boca separada con labios relajados; lengua descansando en el piso de la boca;; punta de la lengua apoyada suavemente contra los incisivos impidiendo la salida del aire por la nariz.

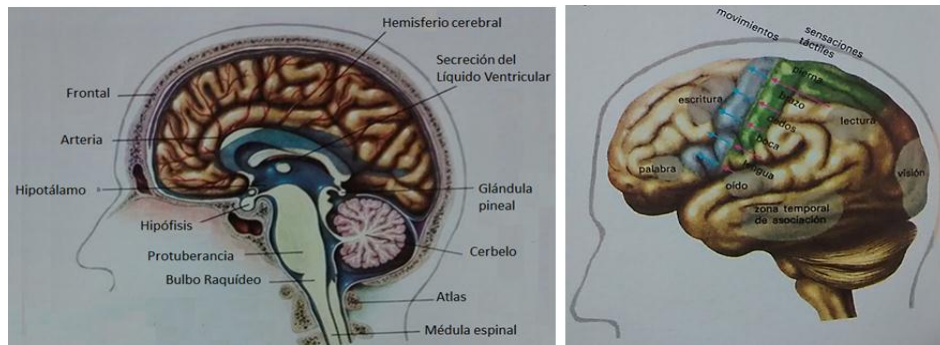
- “E” Boca separada, pero con leve tensión de las comisuras; dientes incisivos superiores apenas visibles; lengua algo elevada en los bordes posteriores; paladar como para la “a”.
- “I” Arcadas dentarias apenas separadas; más tensión de las comisuras de los labios, semejando una leve sonrisa; punta de la lengua contra los incisivos inferiores y dorso más elevados, reduciéndose el resonador bucofaríngeo.
- “O” Boca en óvalo, no demasiado abierta; los labios tendidos hacia delante por acción del músculo orbicular y el bucoinalador; posición posterior de la lengua elevada, menos que en la “i”, laringe más baja.
- “U” Boca estirada hacia delante con los labios casi cerrados; dorso de la lengua más elevado que en la “o”.

Punto de articulación de las consonantes

Las consonantes son sonidos formados por el choque de la corriente espiratoria en su canal de salida.

Se las clasifica según el punto de articulación, de acuerdo con la forma de emisión o con el tipo de sonido provocado (por ejemplo: bilabiales, labiodentales, fricativas, explosivas, nasales, entre otras). Si bien el fonema es el elemento fonético más pequeño e indivisible, se presenta raramente aislado en el discurso. El elemento sonoro más significativo es la sílaba, es decir, la suma de uno o más fonemas, en los que por lo menos hay una vocal.

1.9 SISTEMA NERVIOSO²⁰



El Cerebro. Centro del Sistema Nervioso. Fuente: : Enciclopedia Temática Estudiantil Océano. Anatomía. Editorial Océano. Barcelona. Pág. 828. Edición, Alexandra González

Dado que el cerebro y el sistema nervioso son muy complejos, sólo se referencian algunos aspectos generales y relevantes en las distintas funciones, movimientos, percepciones, entre otros aspectos.

²⁰ Referentes de documentos de los diplomados. Bogotá. 2015

Para poder realizar y sincronizar los múltiples movimientos musculares que producen el sonido, su resonancia, la articulación en palabras, es necesaria la compleja actividad del sistema nervioso, tanto voluntario como involuntario. Merced a los impulsos nerviosos, los músculos se contraen, se tienden y se distienden, según el movimiento que deban cumplir.

El cerebro dirige todos los movimientos voluntarios del cuerpo y, por ende, el funcionamiento de los actos musculares necesarios para la emisión vocal. Ciertas actividades musculares voluntarias son más perceptibles que otras. La contracción abdominal es en sí una actividad muscular claramente perceptible y controlable.

Otras, como los movimientos de la musculatura laríngea, no son voluntariamente controlables.

Es el oído el órgano que regula la formación a través del proceso del Feed-back o retroalimentación: a través de la información que envía al cerebro, se regula en forma automática la función de los órganos fonatorios.

Varios son los órganos que envían a la corteza cerebral informaciones indispensables para la elaboración dirigida de la voz, la palabra, el lenguaje. Son las vías de información que conducen la sensibilidad proveniente de las mucosas de los órganos fonadores y la sensibilidad profunda o propioceptiva que proviene de los músculos y sus articulaciones.

1.10 NOCIONES MUSCULARES²¹

Desde el punto de vista del comportamiento, el músculo según su tamaño, forma, número de fibras, tipo de articulación puede: desarrollar tensión dentro de sí mismo o relajarse.

Según sea su función se clasificar en:

Músculo motor o agonista. Cuando un músculo se contrae concéntricamente.

Motor primario o motor accesorio. Es el que fundamentalmente actúa en una acción articular específica y sólo entran en acción como músculos de emergencia cuando la fuerza a realizarse es muy grande.

Antagonistas. Son los músculos cuya contracción produce una acción articular opuesta a alguna otra acción muscular.

Fijador o estabilizador. Es el músculo que fija o afirma o sostiene un hueso o parte del cuerpo para que otro músculo activo tenga una base firme sobre la cual ejercer tracción. Los extensores del cuello se citan como fijación de la columna cervical para proveer una base firme para la acción de los músculos esternocleidomastoideos sobre la superficie

²¹ Referentes de documentos de los diplomados. Bogotá. 2015

anterior del cuello. Sin esta fijación, la cabeza caería sobre el tórax, dificultando la respiración profunda.

Sinergista. Es el músculo que actúa conjuntamente con algún o grupo de músculos.

Neutralizador: Es el músculo que se contrae para contrarrestar o neutralizar una acción indeseable de otro músculo que se contrae.

Es necesario aclarar que desde la vista fisiológica, los músculos no se accionan solos siempre entran en acción varios, aún en estado de reposo.

En el actor, cantante corista y director, entre otros, la eliminación de la tensión general excesiva reduce a un mínimo la descarga de impulsos motores innecesarios, permitiendo el funcionamiento de los reflejos condicionados que rigen la contracción y la inhibición. En los primeros periodos del aprendizaje, factores como el miedo, la timidez y la motivación intensa pueden ocasionar contracciones indiscriminadas de grupos musculares, entorpeciendo el libre funcionamiento.

A través del conocimiento del cuerpo y sus tensiones primero mediante la relajación y luego por las técnicas de gimnasia consciente, el profesional del canto puede llegar a dominar su cuerpo, sus músculos agonistas, antagonistas, producir inhibición de un reflejo o liberarlo a voluntad. El principio de economía energética guiará su tarea corpórea total y la específica vocal.





2. LA VOZ CANTADA

2.1 NATURALEZA DE LA VOZ CANTADA

Johann Sundberg define la voz como “sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretonos”.²² Según esto, la voz, está determinada por la vibración de las cuerdas vocales que en foniatría se les llama ligamentos, y en coro pliegues vocales.

2.1.1 Mecánica de la Voz

Para producir vibración de los pliegues vocales son necesarias dos fuerzas: una columna de aire y una tensión muscular. Este impulso está determinado por la acción de los pulmones y por los músculos que tienen que ver con la inspiración y espiración, esta última la que, bajo la presión de los músculos abdominales y del diafragma, lleva el aire (aliento) a través de la tráquea a chocar con las dos cuerdas situadas en la laringe. Después, la columna de aire, convertida en sonido y amplificada por la cavidad torácica, asciende por la faringe, que es el órgano resonador junto a la cavidad bucal y a las fosas nasales, y es articulada por los labios, los dientes, la lengua y el paladar.

Con base en estas observaciones, se tiene:

- Órgano motor: pulmones
- *Vibrador – fonador*: laringe
- *Amplificador o resonador*: cavidades torácico-faríngea y bucal; fosas nasales
- *Articulador*.

2.1.2 El Órgano Fonador – Vibrador

En el mecanismo de la fonación, la laringe cumple un papel importante como lo expresa Négus en su trabajo investigativo, “es una adaptación funcional secundaria, situada a la altura de la sexta vértebra cervical, entre la tráquea y la faringe. La laringe es un órgano constituido por piezas cartilaginosas, ligamentos articulatorios, músculos y mucosa. Sus elementos fundamentales en el mecanismo de fonación son los cartílagos tiroideos y cricoides, que forman una cavidad en cuyo interior se encuentran los dos *cartílagos aritenoides*, de cuya contracción y relajación surge el movimiento y, en consecuencia, la vibración de las cuerdas, que aparecen imbricadas en ellos”²³. Debajo de estas cuerdas se encuentra la glotis, que toma distinta forma y dimensión según la actividad, en la inspiración (separadas), y en la fonación (juntas).

²² SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. En: Instrumentos, Compositores e Intèrpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España. Pág.112

²³ *Ibíd.* Pág.112

2.1.3 La Producción de la Voz Cantada

Existen varias teorías respecto a la voz cantada, entre ellas:

Mioelástica. Según Venturini, “El origen de la vibración reside en la rotura periódica del equilibrio establecido entre la tensión de los músculos aductores, determinantes del cierre de la glotis, y la presión subglótica producida por el aire que pugna por salir”²⁴, es decir que la vibración es un fenómeno elástico de los pliegues, originado por el paso del aire entre las aberturas glóticas producidas por impulsos nerviosos.

Neurocronáxica. Según el investigador francés Garde, los pliegues, como un músculo “Se contraen por efecto del influjo nervioso y, según la emisión de los sonidos, los influjos de estimulación provienen de la corteza cerebral, o del diencéfalo, o también del bulbo raquídeo”²⁵.

Según lo anterior, se destaca que la fonación exige una corriente de aire ascendente y unas contracciones de la laringe.

La soprano actúa fundamentalmente como la mezzo o la de la contralto en régimen bifásico, al contrario que el tenor, el bajo o el barítono, que lo hacen en régimen monofásico.

La soprano está ubicada en el tipo de respuesta de la laringe a las estimulaciones recurrentes (del nervio recurrente) de acuerdo con lo establecido por el método neurocronáxico. Garde lo aclara perfectamente en su trabajo sobre la voz: “mientras el número de influjos (mensajes enviados por la corteza cerebral) no sobrepase los 450 o 500 por segundo (frecuencia que corresponde aproximadamente al do4 de los tenores), el régimen será monofásico”²⁶.

Por información anatómica se tomará lo descrito por Garde que explica las funciones de los órganos comprometidos: “Las fibrillas del músculo tiroaritenoso interno se contraen entonces al mismo tiempo tiran, en consecuencia, simultáneamente de sus inserciones contenidas en el borde libre de los pliegues vocales. Así es como se produce la voz de pecho tanto en el hombre como en la mujer. Cuando la frecuencia de dichos influjos sobrepasa las cifras indicadas, las fibrillas del tiroaritenoso interno se hallan casi completamente apanadas; el fenómeno de la vibración se hace imposible y se produce un desfase entre la excitabilidad y las fibrillas laríngeas. Por ello, cada influjo sólo contrae aproximadamente la mitad de aquéllas; la otra mitad es contraída por el impulso o influjo siguiente, por lo que las fibrillas musculares de la laringe se dividen en dos grupos que responden por turno una vez de cada dos”²⁷.

²⁴ SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. En: Instrumentos, Compositores e Intérpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España. Pág.112

²⁵ Ibíd. Pág.113

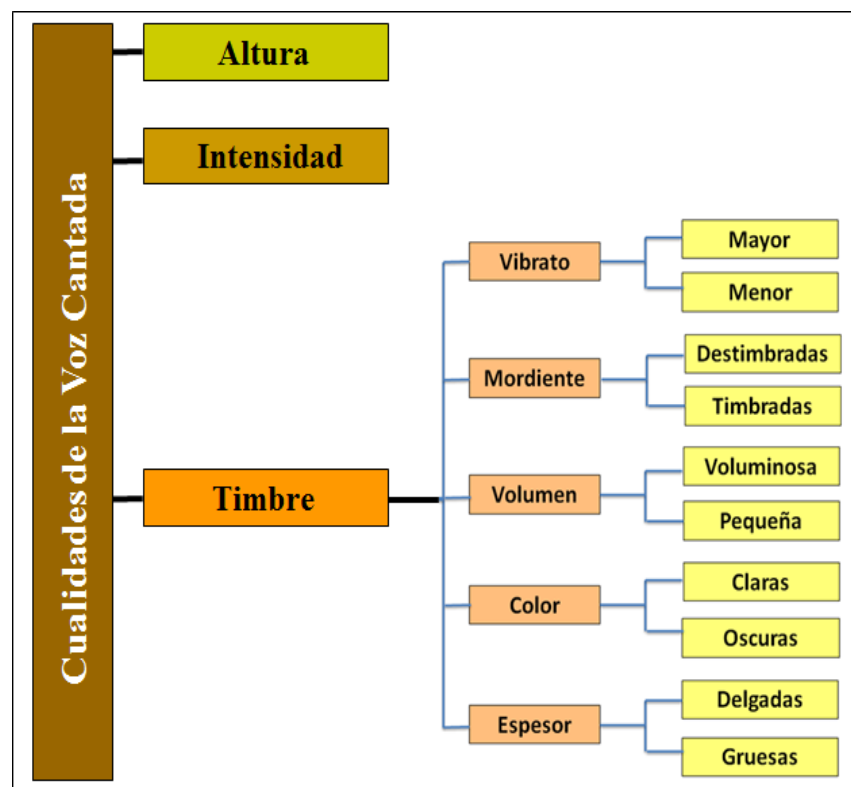
²⁶ Ibíd. Pág. 118

²⁷ Ibíd. Pág.118

Otra característica propia de la voz femenina, y fundamentalmente de la soprano, es la posibilidad de emitir con facilidad sonidos aflautados (el famoso flautato de los antiguos belcantistas). Este efecto ha sido utilizado por la soprano ligera y dramática.

En el mismo sentido el investigador Tarneaud, describe los sonidos aflautados como fenómenos fisiológicos donde “Las cuerdas vocales adquieren una especial tensión, pero no aparecen animadas de vibraciones evidentes y dejan pasar el aire de la misma forma que los labios durante el acto de silbar”²⁸

2.2 CUALIDADES DE LA VOZ CANTADA²⁹

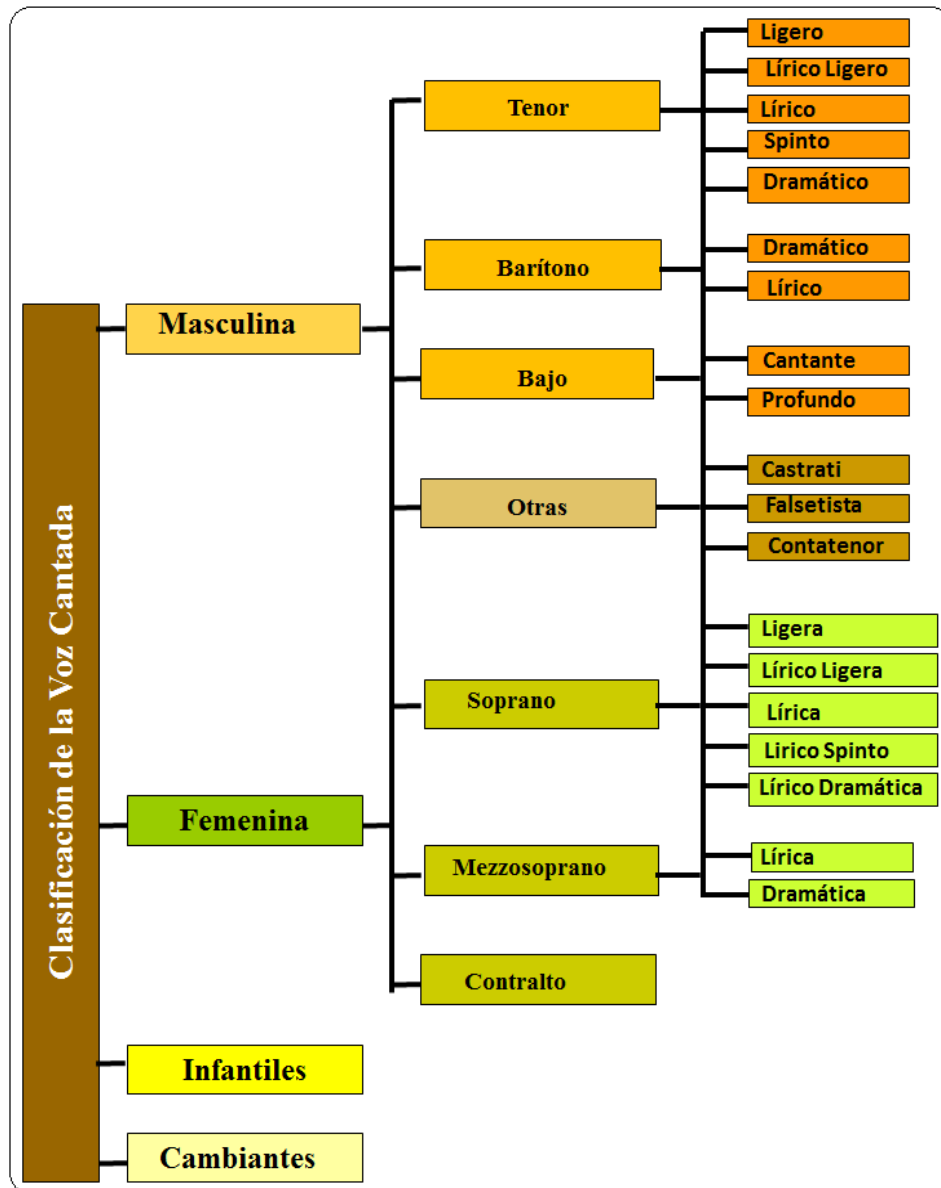


Cualidades de la Voz Cantada, según Husson(5). Cuadro, Alexandra González. 2016. Basado en las experiencias de los Diplomados

²⁸ SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. En: Instrumentos, Compositores e Intérpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España. Pág. 118

²⁹ Ibíd. Págs.112-113

2.3 CLASIFICACIÓN DE LA VOZ



Clasificación de las Voces. Cuadro: Alexandra González. 2016. Basado en las orientaciones de los diplomados.

2.3.1 El Paso o Pasaje de la Voz

El investigador Regidor define el Paso o Pasaje como “un cambio de posición y de sensación en la emisión vocal a partir de determinada frecuencia de sonido, dentro de un mismo registro”.

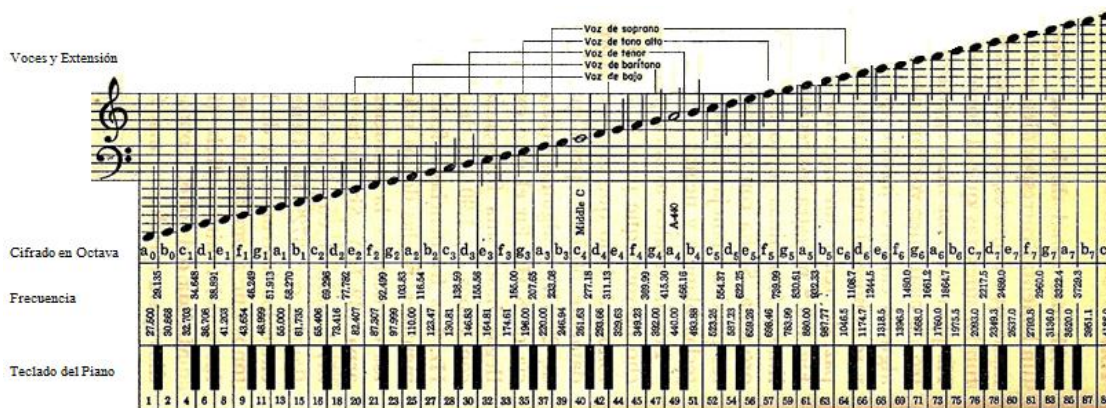
Para evitar las sonoridades abiertas en el paso de los sonidos Graves (resonancia “de pecho”) hacia los sonidos agudos (resonancia “de cabeza”) y encontrar la homogeneidad de los registros, se modifica la posición de la Laringe a lo que se denominada “cobertura a plena Voz”. Esta acción de fusión de registros es diferente al llamado “falsete” el cual es un sonido no apoyado.

En la voz femenina la llamada zona de paso tiene menos problemas que en la voz masculina, debido a la característica eufonía o sonoridad de cabeza, que proporciona mayor sombreado a la emisión. Es decir, que por naturaleza la mujer cubre el sonido de forma más fácil, espontánea y natural que el hombre (al cantar a nivel de sonido fundamental laríngeo, como resalta López Temperán).

Las voces femeninas tienen menos sensación de cambio, notan menos el paso de un registro a otro, y por lo tanto supone una mejor fusión y una mayor homogeneidad emisora.

2.3.2 Descripción de las Voces³⁰⁻³¹

VISUALIZACIÓN DE EXTENSIÓN DE LAS VOCES



Intervalo Tonal de las Voces. (de C.G. Conn. Ltd.). Fuente: La Física del Sonido Musical (Jess J. Josephs). Edición Alexandra González. 2016

VOCES MASCULINAS

Tenor				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje

³⁰ SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. Referentes. En: Instrumentos, Compositores e Intérpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España.

³¹ DE GAINZA, Violeta. (1964). Referentes. En: Iniciación Musical del Niño. Edit Ricordi Americana S.A. Buenos Aires, Argentina. Pág. 98-99

Masculino	Agudo	1,8 a 2,2 cm.	Re3 – La4	Fa4
-----------	-------	---------------	-----------	-----

Clasificación	Descripción	Repertorio
Ligero	<p>Voz más aguda, fácil y aérea</p> <p>La más débil y falta de mordiente</p> <p>El color, aún a plena voz, es a veces casi blanco</p> <p>Se combinan e incluso se confunden las emisiones a plena voz de cabeza, falsete y falsete reforzado</p> <p>Voz no necesariamente extensa</p> <p>Hábil para las agilidades</p> <p>En Italia a este tipo de tenor se le ha dado también el nombre de <i>tenore di grazia</i></p>	<p><i>Di Grazia</i>, es el Nemorino de <i>El elixir de amor</i>, de Donizetti.</p>
Lírico-Ligero	<p>Voz muy emparentada con la anterior</p> <p>De mayor consistencia en la zona grave</p> <p>De mayor impacto en el agudo</p> <p>De amplitud y prestancia del Lírico en la zona inferior y en el centro, en el registro medio</p> <p>De agilidad, ligereza, contundencia y extensión en la zona superior.</p>	<p>Ferrando de <i>Così fan tutte</i>, el Ottavio de <i>Don Giovanni</i> o el Tamino de <i>La Flauta Mágica</i>, el barón des Grioux de <i>Manon</i> o el duque de Mantua de <i>Rigoletto</i>.</p>
Lírico	<p>Voz más común en el tenor</p> <p>Posee un mayor equilibrio entre sus distintos registros</p> <p>Consigue una mejor fusión de los registros</p> <p>Cuenta con mayor homogeneidad</p> <p>El centro es amplio</p> <p>El agudo posee indiscutible brillo y vibración</p> <p>Posee mayores posibilidades de repertorio, ya que puede incursionar en el género lírico-ligero, ligero y en el dramático.</p>	<p>Arturo de <i>Los puritanos</i>, Max de <i>Der Freischütz</i>, Romeo de <i>Romeo y Julieta</i>, Rodolfo de <i>La Bohème</i>,</p>
Sprinto	<p>Significa ayudado, empujado o reforzado</p> <p>Equivale a lírico reforzado, o sea, dotado de más cuerpo y consistencia</p> <p>Voz equidistante entre el lírico puro y el dramático, por ello se le conoce también como <i>lírico-dramático</i></p>	<p>Radamés de <i>Aida</i>, Polione de <i>Norma</i>, Manrico de <i>El trovador</i>.</p>
Dramático	<p>Voz más oscura de color</p> <p>Más voluminosa y potente dentro de las de tenor</p> <p>Se homologa con la estructura vocal del barítono lírico (lo que no quiere decir que éste pueda aproximarse por carácter a aquél)</p> <p>En Italia se le llama también tenor <i>di forza</i></p> <p>Voz robusta, contundente</p> <p>No demasiado hábil para obtener efectos de media voz o para "filar" (Adelgazar y regular el sonido en notas mantenidas)</p> <p>Su extensión no es habitualmente excesiva: difícilmente alcanza el Do5 actuando muy cómodamente en las frases amplias ubicadas en el registro medio y en el primer agudo</p> <p>El tenor dramático es muy importante en el repertorio</p>	<p>Baco de <i>Ariadna en Naxos</i>, o el Hüon de <i>Oberon</i>. Sigfrido, Tannhäuser o Tristán.</p>

	<p>alemán, en el que se le denomina <i>Heldentenor</i>. Una variante es la del tenor wagneriano, <i>Wagnerheldentenor</i> (tenor dotado de las características generales, pero con mayor amplitud, mayor aliento y mayor resistencia -no mayor extensión-) El volumen es importante, lo mismo que la potencia, ya canta con una orquesta muy amplia.</p>	
--	--	--

Barítono				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Masculino	Grave	Barítono: 2,2 a 2,4 cm	Barítono: La2 a Sol4	Barítono: mib3

Clasificación	Descripción	Repertorio
Barítono lírico	<p>De timbre claro Menor peso y carácter Flexible en las agilidades Voces luminosas Vox perfectamente impostada De emisión aérea y facilidad en la coloratura Voces, plenas y rotundamente baritonales En Italia suele denominarse barítono brillante por la facilidad en las <i>fioriture</i> En Alemania se denomina <i>Spielbariton</i> a lo que podría considerarse un barítono con cuerpo, con graves, propios de un bajo-cantante, pero al tiempo luminoso y flexible en el fraseo y suelto en la zona superior.</p>	<p>Riccardo en <i>I puritani</i>, Enrico en <i>Lucia di Lammermoor</i>, Germont en <i>La Traviata</i>, Fausta en <i>Valentin</i>, Dandini de <i>La Cenerentola</i>, Fígaro de <i>El barbero de Sevilla</i>.</p>
Barítono dramático	<p>De timbre oscuro Muy próximo al de bajo-cantante en algunas latitudes Llamado <i>bajo-barítono</i> o <i>barítono heróico</i> Es una voz consistente Generalmente sombría y voluminosa Muy ancha en la zona inferior y con "punch" en la superior.</p>	<p>Barnaba de <i>La Gioconda</i>, el Amonasro de <i>Aida</i>, Scarpia de <i>Tosca</i></p>

Bajo				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Masculino	Grave	Bajo: 2,4 a 2,5 cm	Mi2 a Re4	Reb3

Clasificación	Descripción	Repertorio
Bajo cantantes	<p>Voz más común Abarcarse una gran cantidad de papeles, desde los creados para bajos-bajos hasta los previos para barítono Con gran solidez en el registro graves y amplitud en el</p>	<p>Padre Guardiano de <i>La forza del destino</i>, Felipe</p>

	<p>centro y agudas o líricas</p> <p>Se caracterizan por la redondez, el equilibrio y homogeneidad entre los distintos registros</p> <p>Los Bajo-cantantes son también los que abordan los papeles fundamentales de la cuerda dentro del repertorio francés. También son así mismo los que pueden identificarse mejor con las grandes partes de la ópera rusa.</p>	<p>Il de <i>Don Carlo</i>, Mefistófeles de <i>Fausto</i>, Boris de <i>Boris Godunov</i>, Dositeo de <i>Khovanchina</i>.</p>
Bajo Profundo	<p>Es la voz más grave y rocosa. Llamado también bajo negro</p> <p>Voz de enorme consistencia y amplitud en la zona grave y media</p> <p>Los alemanes le denominan <i>tiefer Bass</i> o bajo Bufo porque abordan repertorio propio del bajo-cantante</p> <p>El repertorio ruso exige un bajo auténticamente profundo, no porque descienda a profundidades abismales, sino por la foma en que está tratada toda la tesitura</p>	<p>Sarastro de la <i>Flauta Mágica</i>, Osmín de <i>El rapto del serrano</i>, Hunding de <i>La Valquiria</i></p>

VOCES FEMENINAS

Soprano				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Femenino	Agudo	1,4 a 1,9 cm	Si3 a Do6	Mi4 y Fa4

Clasificación	Descripción	Repertorio
Ligera	<p>Voz más aguda</p> <p>De brillo casi exclusivo en el registro de cabeza</p> <p>Pequeño volumen</p> <p>Extensión por arriba y fácil coloratura Se ha utilizado muchas veces por su soltura en la zona aguda y sobreaguda, para interpretar papeles cuya escritura y carácter requerían otro tipo de instrumento, de mayor peso y densidad</p> <p>En el repertorio francés es la típica Soubrette (criada)</p>	<p>Norina de <i>Don Pasquale</i>, Despina de <i>Così fan tutte</i>.</p>
Lírico-ligera	<p>Dotada de mayor amplitud en las cavidades de resonancia y de carácter</p> <p>Posee mayor capacidad expresiva</p> <p>Notable facilidad par las agilidades y fioriture</p> <p>Le permite cantar, con más propiedad e intensidad papeles en principio netamente ligeros.</p>	<p>Adina de <i>La sonámbula</i></p>
Lírica	<p>Es la más común</p> <p>Llamada por los franceses “de medio carácter”</p> <p>Posee un timbre cálido y efusivo</p> <p>Presenta equilibrio de registros y buen volumen</p>	<p>Agatha de <i>Der Freischütz</i>, Eva de <i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>, Julieta de</p>

		<i>Romeo y Julieta.</i>
Lírico-Sprinto	El timbre es más penetrante Posee más mordiente que el de las anteriores Es la voz más consistente y el acento está dotado de mayor intensidad Amplitud sonora importante También pueden incluirse en este apartado papeles belcantistas románticos interpretados habitualmente por voces lírico-ligeras o ligeras	Adriana de <i>Adriana Lecouvreur</i> , Desdémona de <i>Otelo</i> , Butterfly de <i>Madame Butterfly</i> .
Dramática	El timbre en la primera octava es bastante oscuro, lindando su color, con el mezzo Su volumen es poderoso en el registro de pecho El agudo es vibrante, con mordiente Dotado de una consistencia metálica singular Se trata de una categoría que no abunda dentro de las voces latinas y que aparece más habitualmente en las voces nórdicas o anglosajonas Por naturaleza, las voces dramáticas de mujer suelen ser algo “pesadas”, poco hábiles para la coloratura Los franceses señalan otros dos tipos especiales de soprano: Dugazon (Subdividida a su vez en otros cuatro tipos Jeune, Première, Forte-Première y Mère) y Falcon.	Brunilda de la Tetralogía e Isolda de <i>Tristán e Iola</i> , la Reina de la Noche de <i>La Flauta Mágica</i> , Elvira de <i>Hernani</i> , Abigaile de <i>Nabucco</i> .

Mezzosoprano				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Femenino	Grave	1,8 a 2,1 cm	Re4 a Mi5	Mi4 y fa4

Clasificación	Descripción	Repertorio
Lírica	Muy próxima a la soprano, con el paso situado habitualmente en el mi4 Posee gran flexibilidad y capacidad para realizar sonidos aflautados Sus agudos suelen ser vibrantes y potentes Una variante es lo que se denomina “mezzo acuto”, de timbre más luminoso y emisión más aérea. Muy cerca de la soprano. La mezzosoprano lírica se caracteriza por su dominio de las agilidades Su repertorio se centra esencialmente en el siglo XVIII y principios del XIX. Con la desaparición del Castrati las partes compuestas para ella, la mezzo toma su papel. Una variante de esta está la llamada soprano sprinto	Adalgisa de <i>Norma</i>
Dramática	El timbre en la primera octava bastante oscuro, lindando, con el mezzo por su color El volumen Poderoso en el registro de pecho En el agudo es vibrante, con mordiente Timbre dotado de una consistencia metálica	Brunilda de la Tetralogía e Isolda de <i>Tristán e Iola</i> , la Reina de la Noche de

	<p>Es una categoría que no abunda dentro de las voces latinas y que aparece más habitualmente en las voces nórdicas o anglosajonas</p> <p>Por su naturaleza, esta voz suele ser algo “pesada”, poco hábiles para la coloratura</p> <p>Los franceses señalan otros dos tipos especiales de soprano: Dugazon (Subdividida a su vez en otros cuatro tipos Jeune, Première, Forte-Première y Mère) y Falcon.</p>	<p><i>La Flauta Mágica</i>, Elvira de <i>Hernani</i>, Abigaile de <i>Nabucco</i></p>
--	--	--

Contralto				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Femenino	Grave	1,8 a 1,9 cm	Sol3 a Mi5	Mi4 y fa4

Clasificación	Descripción	Repertorio
No se concibe subdivisión	<p>Es una voz muy característica</p> <p>Es considerada voz pura</p> <p>No se presentan dudas en cuanto a su carácter</p> <p>Su color es oscuro</p> <p>Su consistencia son inconfundibles</p>	<p>Erda o waltraute – Lied de Wagner.</p> <p>Clitemnestra de Electra.</p> <p>Zia Principessa de Suor Angélica.</p>

OTRAS

Castrati				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Masculino	Agudo	1,8 a 1,9 cm	Mi3 a Sol5	Mi4 y Fa4

Clasificación	Descripción
No se concibe subdivisión	<p>Llamados <i>falsetistas naturales, envirados o musicci</i></p> <p>Tipo vocal que adquirió su máximo esplendor entre los siglos XVII y XVIII</p> <p>Eran en realidad hombres castrados desde niños que por ello poseían una laringe que no había evolucionado y estaban así dotados de una voz de características muy similares a la de las mujeres</p> <p>Poseían los atributos musicales y de resistencia propios de la constitución masculina, que seguía su normal desarrollo, lo que les permitía contar con una capacidad de resonancia, fundamentalmente torácica excepcional</p> <p>Se decía que la voz del evirado era superior a la del hombre por la flexibilidad, la agilidad y la ligereza, y superior a la de la mujer por la brillantez, la fuerza y el mordiente Superior a las dos por la amplitud de la extensión y por la extraordinaria duración del <i>fiato</i></p> <p>Su timbre podía ser más o menos oscura, homologándose a la soprano o mezzosoprano</p>

	Poseer una dulzura y capacidad de penetración superiores A finales del siglo XVIII y principios del XIX, se prohibió y se castigó la castración
--	--

Falsetista				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Masculino	Agudo	1,8 a 1,9 cm	Re4 a Mi5	Mi4 y Fa4

Clasificación	Descripción
	Al desaparecer el registro de los castrati y ocupar la primacía las voces femeninas, algunas voces masculinas quisieron seguir la línea de canto y los efectos musicales y tímbricos alcanzados por aquéllos imitando la emisión de falsete natural de los “evirados” (otra denominación de los Castrati) mediante el falsete artificial. Se cantaba así en el registro de cabeza con una técnica especial, de tal forma que se conseguía imitar cierto modo los sonidos femeninos producidos con un falsete natural.

Contratenor				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Masculino	Agudo	1,8 a 1,9 cm	Re4 a Sol5	Mi4 y fa4

Clasificación	Descripción
	Voz masculina que se apoya fundamentalmente en una ampliación de la resonancia de cabeza No debe ser confundida con las anteriormente mencionadas, ya que se trata de una voz de hombre y posee un timbre claramente diferenciado Podría considerarse en cierto modo derivada de la voz de los falsetistas artificiales Desde el punto de vista tonal se sitúa entre el contralto y el soprano Posee un timbre claro, penetrante y flexible, dotado de pureza instrumental. La voz de contratenor tiene la peculiaridad de ser producida por hombres, que trabajan sus propios registros, buscando la resonancia en la cabeza, pero no imitando, ni natural ni artificialmente, la técnica, modo de emisión y timbre de los castrati ni de los falsetistas artificiales Conocido también como contraltino.

Infantiles y Cambiantes				
Género	Registro	Medidas de las pliegues vocales	Tesitura	Pasaje
Mixto (Infantil y Juvenil)	Agudo	Es difícil tener con exactitud sus medidas	Si3 a Mi5	No aplica

Clasificación	Descripción	Repertorio
No Aplica	Se homologan con las voces femeninas Pueden ir desde la voz de soprano, llamada de tiple, hasta la contralto, aunque con mucho menor extensión Actúan en régimen bifásico (Voz de Cabeza y de Pecho) Es una voz clara y espontánea	Generalmente se emplea Canciones de carácter infantil Para algunos grupos se toma el repertorio Universal escrito para voces femeninas





El Coro
como Agrupación
Musical Vocal

3. EL CORO COMO AGRUPACIÓN MUSICAL – VOCAL

3.1 REFERENTES HISTÓRICOS

3.1.1 El Canto Llano y sus antecedentes³²

Para hablar del canto grupal religioso es preciso remontarse al siglo I, donde se tienen los siguientes referentes:

- **Orígenes.** En los primeros tiempos del Cristianismo la comunidad cristiana practicaron el canto reunidos en catacumbas cantando en Hebreo los Salmos de David. En el siglo II, por el auge de Grecia estos Salmos fueron traducidos al Griego y hacia fines del siglo IV, el latín se adopta como idioma universal del cristianismo. En esta época se canta una sola melodía predominando la palabra cantada al unísono.
- **Formación del Canto Llano.** Siglo I al VII. Este periodo abarca dos etapas: el llamado tiempo apostólico hasta San Ambrosio (Obispo de Milán). Se distingue por la sencillez y por la estructura monódica-silábica. En esta época la música litúrgica se unifica como esencial: Kyrie, Gloria, Sanctus y Agnus Dei.
- **Esplendor.** Siglo VII al XIV. Abarca desde San Gregorio Magno (Papa Romano) hasta la iniciación de la polifonía, razón por la cual se le denominó Canto Gregoriano. En este periodo se selecciona, se codifica el repertorio religioso de la época y se extiende por todos los países de Europa en idioma latín. La característica especial de esta es la forma adornada, es decir, varios sonidos por sílabas.
- **Decadencia.** Siglo XIV al XVIII. Se habla de decadencia para el canto cristiano mas no para la música coral. Desaparece el canto colectivo con la inclusión de la polifonía que se convierte en canto de “profesionales” dejando a un lado a la comunidad como un “oyente”.
- **Restauración.** Siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. Los monjes Benedictinos de Solesmes y la Encíclica Motu proprio promulgada por Pio X retoman el canto gregoriano para ser cantada por los monjes y la comunidad cristiana. De ahí el canto polifónico se convierte en algo así como propiedad privada de artistas que en algunos casos podían incluirse en algunas celebraciones.
- **Transformación.** Desde 1960. El intento de los monjes Benedictinos por mantener el canto gregoriano como el canto de la cristiandad no surtió los efectos esperados porque los únicos que cantaban eran ellos. Mediante el Concilio Ecunémico, Juan Pablo XXIII como iniciador y Pablo VI como

³² VALDIRI, Alfonso. (s.f). Aspectos Fundamentales de la Historia Universal de la Música. Editorial Musiocal Éxitos. Cali. Pág. 10-

continuador plantean que el canto cristiano debe “contextualizarse”, es decir que el idioma, ritmo, estructura, instrumental, puedan ser adaptados al país y a la región. Sin embargo por la Constitución Ecuinémica sus partes (Entrada, Señor Ten Piedad, Gloria, Aleluya, Ofertorio, Aclamación, Amén, Santo, Padre Nuestro, Cordero, Comunión, Salida) deben tener las características de oración penitencial, reunión, agradecimiento o alabanza. Para complementar de manera informativa se incluyen las características de las partes de la Misa Especial:

“Canto de Entrada. Canto de ambientación. Este canto introduce en la época, fiesta o acontecimiento.

Señor Ten Piedad. Oración de súplica. Puede contener más texto, pero no omitir las frases “Señor ten piedad, Cristo ten Piedad, Señor ten piedad. El texto y la música deben estar de acuerdo al “acto penitencial”

Gloria. Es un himno de alabanza a Dios. Debe nombrar al Padre al Hijo y al Espíritu Santo. Las estrofas pueden ser comunitarias o ser cantadas por el “animador”.

Salmo Responsorial. Es parte de la “Liturgia de la Palabra”. Debe ser propio “del día”, o recordar el sentido del “Salmo propio”.

Aleluya. Aclamación de júbilo y por lo tanto tiene carácter festivo. No se canta en Cuaresma.

Ofertorio. (“Presentación de Ofrendas”). Es un ofrecimiento humilde. Cuando no se canta, se guarda silencio o se toca una música apropiada al rito.

Santo. Es una aclamación y a la vez un himno. Dado que es una plegaria, el texto no debe ser modificado, es decir debe contener lo expresado en Isaías 6, 1-4. y en Marcos 11, 9-10).

Aclamación. Es una oración textual que se canta después de la consagración. Anuncia la muerte y resurrección de Cristo.

El Gran Amén. Es un acto de fe. Sigue a la oración Eucarística “Por Cristo, con El y en El..... Amén.

Padrenuestro. El texto original debe ser conservado, sin modificación. El canto debe ser una oración. No usar paráfrasis.

La Paz. No reemplaza al “Cordero”. Se canta después de que el sacerdote invita a dar la paz entre los feligreses.

Cordero. Su texto debe contener las tres partes de la oración. No debe suprimirse ni cambiarse, sin embargo puede contener frases adicionales dentro del carácter de penitencia.

Comunión. Es un canto festivo. El canto empieza desde cuando comulga el sacerdote y termina cuando comulga el último fiel. Debe expresar el acercamiento a la mesa del Señor.

Salida. Su carácter es alegre. Su temática es una acción de gracias, de envío o de misión. Generalmente se canta a la Virgen María. No olvidar que debe ser de carácter Religioso.

Final. Es un canto que realza la eucaristía. Puede ser del Himnario religioso³³.

3.1.2 La Música Profana y Popular.

Por música profana se entendió toda aquella música que no estaba contemplada dentro de la cristiana, es decir la empleada en actividades sociales y populares de la vida social.

Sin pretender profundizar en la historia, ya que no es la intención, se describen algunos referentes que tienen que ver con la parte del canto polifónico que es el fundamento del presente trabajo:

- **Orígenes.** En la antigüedad la música estuvo ligada a las actividades de los clanes y tribus, como formas mágicas unidas a la danza y a la poesía.

Por allá en el siglo IX, aparecieron como parte de la música religiosa las llamadas Secuencias y Tropo las cuales tuvieron acogida popular ya que tomaron bases rítmicas y tonales para adoptarlos a la canción popular que luego en la Edad Media la implementaran.

- **Edad Media.** Las primeras canciones fueron de género monódico, y en su mayoría de autor anónimo y de tradición oral. Muchas de ellas se dice que fueron producto de obra colectiva, por ello estaban integradas por: Copla (una melodía aplicada a varias estrofas) y estribillo (en algunos casos eran frases habladas o versos musicales que alternan con las coplas). Entre las temáticas empleadas por los cultores de este arte (Trovadores, Troveros, Juglares, Menestrales, Meistersingers, Minnesingers) se destacan: Temas Épicos, Idílicos, de Oficio, de Soledad, de Cuna, de Danza, Circunstanciales.

3.1.3 La Polifonía

- **Orígenes.** Como se dijo anteriormente el Canto se realizaba por grupos comunitarios a una sola voz, sin embargo la diferencia de registros entre hombres, mujeres y niños incluye el canto “a voces”. “Así es como las mujeres y niños cantan a una octava superior de las voces masculinas, y en algunos casos entre una y otra voz (masculina, femenina) cantaban a una cuarta o a una quinta.

³³ QUEVEDO Álvaro Juan P (Presbítero Vicentino), LACROIX, Gérald Cipriano (Presbítero Instituto Secular Pio X), Liturgia Hoy. Comisión de Liturgia. Nos 11 y 12. Arquidiócesis de Popayán. En: Referentes. Cantos para Misa, Versiones Colectivas y Arreglos para Coro. Jorge Coral. Cuatro Misas. Popayán. 2009.

Luego se realizó el canto entre las voces de intervalos de tercera y sexta. Con base en esta observación los primeros “intentos” de la polifonía fueron:

“Cantus Firmus. (Melodía cantada por mujeres y niños, el Discantus melodía a intervalo de cuarta o quinta. La cantaban quienes no podían hacer el agudo o el bajo).

Organum. (Melodía principal a la octava inferior cantada por hombres)

El Falso Bajo. (Melodía Secundaria a intervalo de tercera o sexta cantada por hombres)”³⁴

- **FloreCIMIENTO.** (Ars Nova). Coincide con el apogeo del Arte Gótico en Roma, donde músicos de otros países acuden a esta ciudad por ser el epicentro del arte religioso
- **Perfeccionamiento.** A este periodo se le denominó Clasicismo Palestriniano donde se destacaron el italiano Giovanni Pierluligi da Palestrina, el español Tomás Luis de Victoria y el francés, Orlando de Lassus. En esta época, siglo XVI, se llegó al mayor dominio de la armonía y el contrapunto para los géneros litúrgicos y populares, propiciando la creación de las distintas escuelas de la alta edad media y del renacimiento.

3.1.4 Polifonía Religiosa y Profana

Entre los géneros polifónicos se destacan:

.- *Pieza Litúrgica.* Canción ampliada desde lo armónico y contrapuntístico donde narra el texto de algún Salmo o de alguna parte de la Misa.

.- *Motete.* Forma musical sagrada. Su texto está basado en el oficio divino. De estas se derivan el Oratorio, la Cantata y la Pasión las cuales contemplan la vida de Cristo.

.- *El Madrigal.* En el siglo XV, los compositores adoptan los procedimientos polifónicos a los temas “profanos”, para lo cual toman las canciones populares conocidas o componiéndolas. “El Madrigal en un comienzo parece haber sido una composición vocal de carácter amoroso y se conocen dos formas: el Madrigal Dramático de carácter colectivo y polifónico donde alternan coplas y estribillos donde en muchos casos emplean efectos como los de carácter onomatopéyicos, empleando especialmente la técnica armónica más que la contrapuntística. La otra forma fue el Madrigal Acompañado donde se incluyeron instrumentos musicales donde la voz pasa a un segundo plano”³⁵.

³⁴ VALDIRI, Alfonso. (s.f). Aspectos Fundamentales de la Historia Universal de la Música. Editorial Musiocal Éxitos. Cali. Pág.26

³⁵ VALDIRI, Alfonso. (s.f). Aspectos Fundamentales de la Historia Universal de la Música. Editorial Musiocal Éxitos. Cali. Pág.29

3.1.5 El Coro en la Ópera.

“En un principio las Óperas consultaron argumentos de tipo heroico y mitológico para luego orientarse a la crítica social y hacia el aspecto amoroso traducido en obras cómicas, líricas y dramáticas.”³⁶

La Ópera en el siglo VII, fue monopolio de los nobles humanistas, de las cameratas pasando a ser un espectáculo burgués y también popular en algunos aspectos en el siglo XVIII especialmente en Italia.

Aproximadamente a finales del siglo XVI (fecha que coincide con la progresiva estructuración de los nuevos principios tonales), “debido a la paulatina emancipación de la música instrumental, el canto coral deberá adaptarse a las nuevas circunstancias, teniendo a una estrecha colaboración con las sonoridades de los diferentes conjuntos instrumentales, sinfónicos o de cámara aparecidos desde aquellas fechas hasta nuestros días”³⁷. Según esto, las estructuras grupales vienen a ser la amplificación de otras anteriores empleadas por los maestros de la polifonía.

En la actualidad la polifonía ha sido cultivada por músicos que han tomado la música tradicional o popular regional para ser ejecutada en Coro, empleando las técnicas armónicas y contrapuntísticas, incluyendo efectos de Onomatopeyas, gestualizaciones, movimiento, entre otros, los cuales han permitido crear y recrear otras sonoridades vocales y corporales.

3.2 EL CORO COMO AGRUPACIÓN

El coro puede ser entendido como el agrupamiento de varias voces para el ejercicio de la interpretación musical por medio del canto. Tal definición alude, sobre todo, a la “representación físico-sonora del fenómeno humano que es el canto colectivo, pero poco nos dice acerca de sus presupuestos estético-musicales e históricos al hacer referencia, por ejemplo, al agrupamiento de voces, debe pensarse que la composición numérica de un conjunto coral variará según sea la época y el estilo del que se trate. La acomodación a un número determinado de ejecutantes responde antes a las necesidades de la música compuesta que a simples razones de azar. Sin embargo, tampoco la fuerza subjetiva de la creación artística puede considerarse, en este sentido, causa decisiva”³⁸

Según lo anterior, no será de rigor hacer generalizaciones en este terreno, ni se podrá precisar con exactitud cuál ha sido la evolución interna de los coros, sin embargo se tiene que el número de cantantes de las formaciones corales se ha ido acrecentando linealmente al tenor de lo exigido por los cambios históricos. “Así en tiempos de Ockeghem (1430 - 1495) la Chapelle-Musique de Carlos VII, estaba compuesta por sólo catorce cantores. Igual número tenía el coro de la Capilla Sixtina bajo el pontificado de

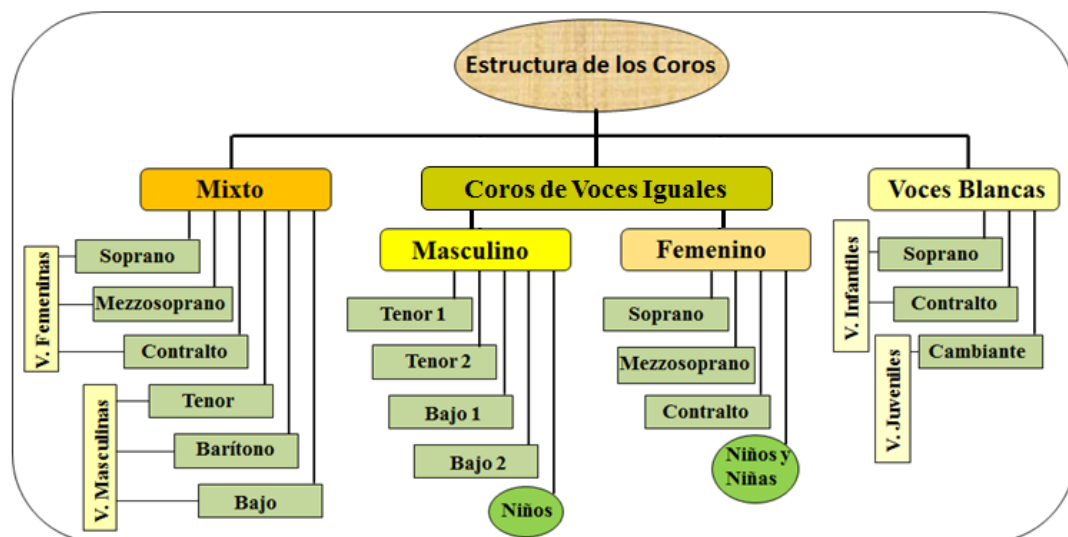
³⁶ Ibid. Pág.40

³⁷ Ibid. Pág.122

³⁸ Ibid. Pág.122

Sixto IV, y en épocas anteriores – como la de la Escuela de Notre Dame-, el canto contrapuntístico estaba reservado a una reducida élite de cantores. La escolanía de la Capilla Julia, en San Pedro de Roma, contaba ya, hacia 1578 – bajo la dirección de Palestrina -, con veintiocho cantores. Para la interpretación de algunos oratorios de Haendel se emplearon grandes masas corales, aunque tales acontecimientos en la primera mitad del siglo XVIII, constituían excepción. Berlioz, por su parte, requería la formación de grandes coros para la ejecución de su música, y Mahler exige, en su Octava Sinfonía, el concurso de un millar de ejecutantes entre instrumentistas y voces³⁹.

3.2.1 Denominaciones



Estructura de los Coros. Cuadro, Alexandra González. 2016. Basado en las experiencias de los Diplomados

El “coro tipo” es el Coro Mixto porque reúne los cuatro registro de las Voces humanas.





En el caso del coro de Voces Iguales, ya sea masculino o femenino, se tiene como “coro básico” el de tres voces (Soprano, Mezzosoprano y Contralto para el Femenino, y Tenor, Barítono y Bajo para el coro Masculino). Para los casos de ser a 4 o más voces, la denominación estará nombrada por la duplicación de una de ellas, generalmente la superior o la inferior, tal como se indica a continuación:

- Soprano 1, Soprano 2, Mezzosoprano, Contralto 1 y Contralto 2
- Tenor 1, Tenor 2, Barítono, Bajo 1 y Bajo 2

³⁹ SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. En: Instrumentos, Compositores e Intérpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España. Págs.122-123

- Para los casos de Coro de Voces Iguales a cuatro voces, suele suprimirse la intermedia, es decir la mezzo en el Coro Femenino y el Barítono para el Coro Masculino.

3.2.2 Distribución de las Voces del Coro

	Coro Mixto	<p>Coro Mixto. (S, C, T, B) Esta es la más generalizada por su relación con las cuerdas del formato orquesta. En distribuciones lineales para Coros pequeños las agudas van a la izquierda y graves a la derecha del director. Para duplicaciones de registros: S1, T 1 y C2, B2, al extremo S2, T2 y C1, B1, al centro.</p>
	Coro Voces Iguales	<p>Coro Masculino (T, Bt, Bj) Voces Graves se ubican detrás de la aguda y media. Para agrupaciones pequeñas, la formación lineal, las voces agudas van a la izquierda, grave a la derecha y media en la mitad. Otra forma es intercalando registros e integrantes.</p>
	Coro Voces Blancas	<p>Coro Femenino (S, MS, C) Voces Graves se ubican detrás. Para agrupaciones pequeñas, la formación lineal, las voces agudas van a la izquierda, grave a la derecha y media en la mitad. Otra forma es intercalando registros e integrantes.</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-size: small;">Elaboración: Alexandra González, 2016.</p> 	Coro Voces Blancas	<p>Coro Infantil, Juvenil o Infantil Juvenil. 1, 2, 3. o S1, S2, S3-C) La mayoría, se encuentran a tres voces, pero también hay unísonos y a dos voces. Los de 4 voces tienen apoyo de adultos. En la distribución se nombran como 1ª, 2ª y 3ª, o con el nombre del "registro" equivalente a las Voces Femeninas.</p>

3.2.3 Respuesta Coral

Las voces del coro, si bien no responden al mismo nivel de exigencia que el requerido para un solista, deben ser cuidadas en extremo. Una intensa preparación, musical y técnica es condición indispensable para el buen funcionamiento del conjunto. La selección de las voces se realizará con el mayor esmero. En este sentido, se tendrá más en cuenta el timbre que la extensión.

De la naturaleza de las voces dependerán el empaste, la potencia y la claridad de líneas. De ahí que la proporción de las cuerdas (cada una de las voces) de un coro debe responder antes al carácter y color de las voces, que al número de componentes de las mismas. Del mismo modo, y aunque puede parecer paradójico, el factor intensidad en un coro no está directamente relacionado con la mayor cantidad de voces. Según esto, un coro no muy numeroso, pero convenientemente preparado, puede tener mayor respuesta en cuanto al volumen que un masivo grupo coral vocalmente poco entrenado.

Es obvio que la preparación de un coro no acaba con la adecuada selección de las voces. El conocimiento de las particularidades, características y posibilidades de la voz es otra de las condiciones necesarias para una buena interpretación. Por ello, el trabajo del coro comprenderá los aspectos de exactitud y seguridad en el ritmo y afinación, de ductilidad en la articulación, precisión en los acentos, figuraciones y vocalizaciones, y especialmente la comprensión del fraseo, entre otros aspectos específicos de cada obra coral. Es preciso, como diría Weber, “dominar el instrumento que la naturaleza ha dado, hasta lograr que se someta voluntariamente y sin esfuerzo aparente a todas las posibilidades de la ejecución”⁴⁰.

3.3 EL VALOR DEL CANTO CORAL

Al hablar del canto coral y de sus valores en la formación musical y humana, conviene recordar que hasta finales del Barroco la música fue esencialmente vocal y sus intérpretes, estaban al servicio de las capillas aristocráticas o eclesiales. Con ello, la práctica de la música vocal colectiva pasó, sobre todo, a los ambientes *amateurs*, como producto de espacios pedagógicos y formativos.

Este cambio fue uno de los muchísimos frutos de las experimentaciones en los siglos XVIII y XIX. Su causa inmediata fue la nueva mentalidad durante la Revolución francesa y que desembocó en el mundo y el pensamiento romántico. En cierto modo, muchos de los actuales conceptos sobre la práctica coral están todavía estrechamente vinculados con esta visión.

La grandeza canto coral proviene, sin lugar a dudas, del acierto o desacierto con que se establecen las líneas de fuerza hasta encontrar el perfecto equilibrio entre su intencionalidad pedagógico-formativa (la ética del canto coral) y las exigencias puramente musicales (su estética).

⁴⁰ SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. En: Instrumentos, Compositores e Intérpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España. Págs.122 -123

La educación del oído polifónico, es un proceso de tiempo y dedicación de fases fisiológicas de la emisión y audición sonoras. Esta educación auditiva polifónica, se halla presente en todo buen trabajo coral, incluso en el más simple y elemental, ya que la emisión no debe limitarse a la simple superposición de unas líneas horizontales previamente aprendidas, sino que desde un principio, la construcción del “edificio polifónico”, está ligado a la preparación auditiva y de emisión simultánea en las dimensiones de temporalidad (sonidos sucesivos) y espacial (sonidos simultáneos), interrelacionada con recreación sonora (altura, duración, color, dinámica, etc.) y lo humano.

La interpretación particular debe ajustarse a los aspectos técnicos, expresivos, psicológicos, respiratorios, armónicos, melódicos, rítmicos, tímbricos, entre otros. Es por ello que el trabajo del fraseo colectivo es esencial en toda interpretación y recreación musical.

El completo control muscular y psicológico de la emisión de la frase, está igualmente unido a la respiración física y a la sensitiva e intelectual, se convierte en un gesto corporal, en el que el individuo demuestra el sentir natural y apropiación de la idea musical y literaria.

LA VALORACIÓN DE CORISTAS Y CORO

Para hablar de un grupo coral, es preciso establecer las características de la agrupación, ya que no es lo mismo hablar de coros profesionales, donde sus integrantes son músicos o cantantes académicos, y el Coro Aficionado integrado por personas que no tienen los estudios previos en este campo. Sin embargo no se puede menospreciar a un coro de aficionados, ni pensar que es de menor calidad interpretativa que un coro profesional, ya que puede demostrar que es tan profesional en lo que hace, cómo lo hace y cómo lo transmite.

En el campo de los coros profesionales no se mencionarán las especificaciones por cuanto el director como profesional del canto, y los coristas tienen sus propias responsabilidades, pero tampoco se pueden descuidar muchos factores que son comunes a todo coro profesional o amateur.

“La calidad de un grupo coral está determinada por múltiples factores, teniendo que ver también el director, es por ello que calificar de “buen coro” es una tarea compleja porque se suman circunstancias, el medio, el contexto, entre otros factores, además que no existe la balanza cualitativa que lo determine.

Según algunos escritos de directores sobre el asunto se dice que la condición satisfactoria de un coro “es el resultado de una sumatoria de elementos que comportan subjetividad de apreciación, pero que, como los valores estéticos de una obra musical misma, no son susceptibles de cuantificarse. No debe olvidarse que si se suman un respetable número de condiciones subjetivas positivas, el resultado, por ser

precisamente derivado de un crecido número de observaciones, tiende a constituirse cada vez en más y más objetivo”⁴¹.

Según lo anterior, para formar un coro de “buen nivel” (dentro del espacio de lo relativo) se debe contar (y en muchos casos no es fácil), con buenos coralistas. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que en la mayoría de los casos el buen corista (o coreuta) se forma a través del tiempo, cantando y desarrollando o fortaleciendo también lo humano (fraternidad, tolerancia, disciplina etc.). “El cantor, coreuta, corista o coralista, se hace con muchas horas y días de trabajo y lo principal en él, quizás, debe ser el deseo y la vocación de cantar en grupo, su amor a la música y su simpatía por la agrupación a la cual pertenece, así como su entusiasmo y dedicación”⁴²

El calificar y decidir en un instante (Examen) o en poco tiempo si una persona es apta o no para cantar en un coro, es un error bastante generalizado. Juzgar a un aspirante y “etiquetarlo” enseguida y para toda la vida con fórmulas aparentemente infalibles, puede ser negativo. Cuando este proceso se hace sin limitantes de tiempo, dando la oportunidad de permanecer al lado de los que ya tienen alguna experiencia puede mejorar las capacidades de los nuevos, ya que muchos de ellos no habían tenido de oportunidad de cantar en coro y la experiencia ha demostrado que muchos “despiertan esa vocación” oyendo, experimentando y cantando.

Decía el maestro César Ferreyra en su libro Cuentos Corales: “En mi vida he tomado miles de pruebas par el ingreso de coristas: me arrepiento de todas ellas aún cuando sus resultados hayan sido aparentemente precisos. Es que el factor ausente es el tiempo de prueba; es necesario tomarse un buen tiempo para conocer al postulante, para que éste conozca a sus compañeros y directores, para que entienda sus cosas buenas y las no tan buenas, para que socialice en este mundito de los coros que es el espejo de toda la raza humana. Pueden bastar días, semanas o meses para que penetre el cantor on su cuerpo, alma, vísceras, sensibilidad y mente en su nuevo lugar. Pero este tiempo nos habrá brindado una seguridad integral muy distinta de la información sumaria y pretenciosa destinada a conocer a una persona y aun artista en cinco minutos”⁴³.

En algunas culturas o ambiente sociales lamentablemente se da poca importancia al estudio del canto. Al niño en especial, muchas veces se le trasmite que así como la enseñanza de la gramática, matemática o prácticas deportivas son obligatorias, aprender música o cantar en un coro es una experiencia tal vez simpática, pero a su vez frívola.

Los coros infantiles escolares la distribución de los integrantes se hace con relación a su edad. Esos coros suelen formarse para llenar una necesidad institucional, y su objetivo principal no pasa la de proporcionar distracción a los integrantes del coro, sin grandes pretensiones de sensibilizar o iniciar a los pequeños integrantes en lo que la música les

⁴¹ GRAU, Alberto. (2002). Dirección Coral, la Forja del Director. Editorial ggm Editores. Caracas, Venezuela. Pág. 103

⁴² Ibíd. Pág. 104

⁴³ FERREYRA, César. Cuentos Corales. En: GRAU, Alberto. (2002). Dirección Coral, la Forja del Director. Editorial ggm Editores. Caracas, Venezuela. Pág. 103

puede aportar para toda su vida. En estos casos, como coro no se pueden esperar grandes resultados pero seguramente, se incentivará a muchos de sus integrantes con la posibilidad de crear una agrupación formativa y no solamente a los coristas, sino también a padres de familia y directivas quienes podrán apreciar lo estético, y observar los cambios producidos en esos niños que cantan, sienten y transmiten la alegría a través de la música coral.

Las agrupaciones infantiles en escuelas o institutos de música se acogen a una selección de voces y talento musical, lo cual se descalifica desde un principio al que no alcanza el nivel requerido. Generalmente, estos coros se “hacen” para “mostrar” y concursar a nivel nacional o internacional, sin embargo, no es medible la satisfacción del niño al cantar. Existen otros coros que se formaron con exigencias flexibles diferentes al de las academias musicales, que disfrutaban del placer de hacer música, que aprecian y se complacen cuando cantan, ya que “lo hacen por cantar”, por expresar sus sentimientos, y que posteriormente, con su preparación, dedicación y disciplina pueden también llegar a ocupar los mismos escenarios con los coros “profesionales”.

En muchos de los casos, la deserción de niños y adolescentes de los coros, se debe según alguna expresión de los directores, a la falta de comprensión y estímulos por parte de los adultos, y en algunos casos, de las instituciones y del medio ya que muchos lo consideran una actividad sin proyección, sin calidad artística ni forjadora del espíritu. Esta actitud es un acto agresivo contra el ser humano en crecimiento, la cual lo aleja de la realidad estética y moral. En estas situaciones la labor del director es tan importante ya que vale la pena insistir en la teoría de que “cualquier ser humano, que no tenga problemas fisiológicos que le impidan modular su voz, si existe en él interés por lograr con tiempo y paciencia cantar afinado, lo podrá conseguir”⁴⁴, es por esto que existen directores corales que disfrutaban más “el hacer” (pedagogía de la Música) una labor musical coral con los no profesionales o con los “no aptos”, ya que en muchos casos producen mayores satisfacciones porque el entusiasmo, entrega y devoción de sus integrantes se muestran en un espectáculo musical llenos de esplendor y grandeza, envidiable para muchos otros.

SIGNIFICACIÓN SOCIO-CULTURAL

El hombre a través de toda la historia, ha expresado sus estados de ánimo y de asombro a través de diferentes manifestaciones de magia a través de la imitación de los fenómenos naturales, a través de diferentes medios y también de su voz.

Esta forma de expresión al volverla colectiva en sus rituales sería un inicio de una agrupación que sin ser estructurada, se presenta una polifonía específica y característica del clan o tribu, que sin ser académicos, se hace de forma natural, y que en algunos casos la interválica representa “misterios” o prácticas mágicas o rituales. Es decir que ese canto colectivo está al servicio de la comunidad de manera funcional.

⁴⁴ GRAU, Alberto. (2002). Dirección Coral, la Forja del Director. Editorial ggm Editores. Caracas, Venezuela. Pág. 108

El cantar en coro, en cierta manera presupone la existencia de un lazo de participación social a través de la mística común, acogiendo la esencia del ser humano y dinamizada por los sonidos, lenguaje y expresión.

En todos los tiempos el canto coral se ha constituido como una de las manifestaciones artísticas accesibles a distintos grupos sociales, donde el desarrollo de la personalidad del corista va de la mano con los aspectos de la ética y la estética, interrelacionada con el comportamiento social donde el compañerismo, la solidaridad, el respeto mutuo, la tolerancia entre otros, se cimientan en cada uno de los integrantes como parte de la calidad humana y artística del colectivo.

En los coros de aficionados o amateurs, lo social se ve reflejado en su composición por todas las diferencias sociales e individuales y también por sus diferentes ocupaciones en la vida misma, lo que permite hacer de este colectivo, un grupo social que comparte experiencias alrededor del canto y las comparte proyectándolas a otros grupos comunitarios.

Las audiciones o conciertos, tienen un carácter significativo para la sociedad y la cultura, al cual le han denominado *adecuación ambiental* ya que los coristas a través de su sensibilidad y musicalidad entran en contacto con diferentes públicos, llegando con repertorios asumibles a grupos sociales determinados, pero también con la intención de aportar desde lo audible y didáctico, al fortalecimiento de diferentes valores que cobijan a la sociedad y a la cultura.

Para mostrar lo dicho se cita lo expresado en una asamblea de directores de Argentina en lo que le denominaron declaración de principios:



- “El canto coral constituye para las personas que lo practican el medio de conexión ideal con el espíritu de los grandes maestros. El cantante es el instrumento insustituible para que las obras corales de todas las épocas y países cobren vida para cumplir su función social y cultural.

- El canto coral es un aporte importante en la vida de la niñez, juventud, y de toda la sociedad, despertando y fortaleciendo ideales de superación humana.

- El canto coral adquiere un elevado sentido social al unir en las agrupaciones corales a seres humanos de diferentes círculos culturales, estrato social, ideología, religión, etnias, sexos y edades.

- El canto coral, logra mayor entendimiento, acercamiento y fraternidad a través de la integración de las obras de los distintos pueblos y compenetración con las épocas culturales del pasado.

- El canto coral educa la sensibilidad tanto de los coristas como del público, aumenta la alegría de vivir y procura goce espiritual.
- El canto coral contiene todos los elementos que tienden a la armonía, la paz y la expresión estética; requiere disciplina y tolerancia, obediencia y responsabilidad, constancia y dedicación, colaboración y comprensión, superación, profundización y conocimiento⁴⁵.



⁴⁵ NARDI, Héctor. En: El Significado Socio-Cultural del Canto Coral. Editorial Ricordi. Buenos Aires. Pág. 101



4. REFERENTES DE APLICACIÓN

Durante los talleres y Diplomados, se llevaron a cabo varias temáticas que tienen que ver con las características de los coros, conformaciones, y otras que se relacionan directamente con las funciones del director coral, como técnica para la “marcación” es decir movimiento expresivo de los brazos, gestualización, estudio del repertorio, pedagogía vocal, expresión del cuerpo, entre otros aspectos más.

En esta sección se presentan algunas de las actividades que se realizaron en cada una de las sesiones, como ejemplos para ser aplicados en sus temáticas. Es de aclarar que varios aspectos de los mencionados, un director coral los conoce y los ha aplicado en su vida como director, pero se incluyen como una recopilación de las diferentes visiones, experiencias y técnicas de directores, además de referentes bibliográficos.



4.1 LA RESPIRACIÓN

Desde el nacimiento la respiración es normal y regular ya que es una función del cuerpo básica y necesaria. Sin embargo, a medida que se crece y al iniciar el canto se empieza a respirar en forma errónea ya que se intentan incluir músculos y movimientos del cuerpo que no son inherentes al proceso de respiración creando tensiones alrededor del cuello y los hombros, lo cual genera tensiones en los pliegues vocales impidiendo la libre y adecuada función.

“En términos generales el cantante debe:

- Mantener el pecho erguido o alto.
- Mantener relajado cuello, hombros y en general su cuerpo.
- Respirar con el diafragma”⁴⁶

El cantante, para obtener la mejor calidad de respiración debe recordar que la presión del aire se controla por el diafragma, más no por la garganta ya que de esto depende un tono estable y buena afinación, entre otros aspectos.

Para el manejo de la respiración en el canto se sugiere:

- La toma de aire se debe hacer acortando la última nota de la frase literaria, tal como se hace en la lectura hablada o mental de escritos.
- Respirar en los silencios musicales
- Tomar aire antes de iniciar las líneas melódicas.
- Tomar aire donde corresponda antes de iniciar un crescendo y en algunos casos en decrescendo
- Tomar suficiente aire cuando se presentan sonidos largos y ligados.

⁴⁶ MATTOS, Ángel. (s.f.). Respiración. En: *Cómo se Canta en Coro?*. Publicación Oficina de Extensión Cultural. Centro de Publicaciones Secretaría de Educación del Cauca. Pág. 8

- Tomar suficiente aire en los casos de que una sílaba se canta con varios sonidos ligados, ya sean conjuntos o disjuntos.
- Evitar respirar en mitad de palabra
- Evitar respirar en medio de dos palabras de una misma frase.
- Generalmente se respira delante de una síncopa, siempre y cuando lo permita el sentido de la frase.
- Antes de una nota final o de la palabra final (cuando sea posible) en los casos de prolongación.

Complementando lo anterior, se presenta lo referido en el **método Feldenkrais** el cual asocia técnicas físicas, anatómicas y de artes marciales, y concibe el cuerpo como una realidad física de peso y masas organizadas en el espacio, un juego de fuerzas para mantenerse de pie y para moverse, pensando en el movimiento desde el punto de vista de eficiencia y armonía, con la utilización del mínimo de energía.

Para este método, la principal expresión del sistema nervioso es el movimiento; es decir la traducción corporal de la intención, atención y conciencia a las sensaciones musculares y de articulaciones. Al respecto Moshe Feldenkrais expresa: “Si usted sabe lo que hace, puede hacer lo que quiere”, y para ello su autor recomienda observar los principios contemplados como bases neurofisiológicas:

- La eficacia de los actos y la capacidad de adaptación al medio ambiente dependen de la imagen que se tiene de uno mismo; cada uno actúa o reacciona según la imagen que tiene de sí mismo.
- Toda acción está determinada por ésta autoimagen que contiene los cuatro componentes que intervienen en toda acción: movimiento, sensación, sentimiento y pensamiento y la relación entre ellos.
- Una de las características del esquema corporal es que pone en relación dos espacios esenciales; el del propio cuerpo y el del espacio objetivo que lo rodea, añadiendo componentes imaginarios y simbólicos de la vida afectiva.
- La asociación entre las diferentes parte de la imagen varía de una actividad a otra y de una posición a otra.
- “la corrección sistemática de la imagen constituye un método más rápido y eficaz que la corrección de las acciones y los errores aislados que presenta la conducta.
- Establecer una imagen inicial más o menos completa, aunque aproximada, posibilitará mejorar la dinámica general, en vez de enfrentar fragmentariamente las acciones aisladas. Este último mejoramiento se parece a corregir la ejecución de una música con un instrumento desafinado. Mejorar la dinámica general de la imagen equivale a afinar el piano mismo, pues mucho más fácil resulta tocar correctamente con un instrumento afinado que con uno que no lo está” (Feldenkrais, 1972).

4.2 ESTRATEGIAS Y ACCIONES

Para el desarrollo y empleo de esa sección se asigna: para el participante la “P”, para el Emisor la “E”, para líder “L”, para Grupo “G”, para el Director la “D”.

Aspecto

Respiración

Acción y Técnica

- Posición cunclillas, y respirar normalmente

Las manos en el piso y en posición de cuatro, levantar cadera

Inhalar y expulsar con S, lentamente.

Repetir varias veces

- Idem

En la exhalación, levantar y estirar una pierna.

Repite varias veces intercambiando pierna.

- Gestualidad

De pie.

Con movimiento horizontal de un brazo, con el apoyo de una media velada.

Estirar la media de izquierda a derecha. La mano izquierda se queda estática.

- Memorización de la Canción

El Agua que nos Rodea

Two staves of musical notation in 6/8 time, key of B-flat major. The lyrics are: "Va mos a po ner le nom bre al a gua que nos ro de a. Que si co rres un a rro _ llo yes mar si se ba lan ce a yal ca er es u na cas ca da be lla."

- Percusión y movimiento corporal

- Canto y percusión 1.

Golpe en el pecho MD (Mano derecha) - MI (Mano Izquierda) alternadas.

- Canto y percusión 2.

Pecho MD - MI, Casquido MD - MI.

Secuencial

Two staves of musical notation in 6/8 time, key of B-flat major. The top staff is the vocal line with lyrics: "Va mos a po ner le nom bre al a gua que nos ro de a. Que". The bottom staff shows percussive patterns: "Pecho" (alternating MD and MI), "Chasquido" (MD and MI), and "Simile".

- Canto y percusión 3.

Pecho MD - MI, Casquido MD - MI,

Muslos al frente MD - MI. Secuencial

Two staves of musical notation in 6/8 time, key of B-flat major. The top staff is the vocal line with lyrics: "Va mos a po ner le nom bre al a gua que nos ro de a. Que". The bottom staff shows percussive patterns: "Pecho" (MD and MI), "Chasquido" (MD and MI), "Muslos frente" (MD and MI), and "Simile".

.- Canto y percusión 4
Pecho MD - MI, Casquido MD – MI, Muslos
al frente MD – MI. Muslos lateral MD – MI.

Va mos a po ner le nom bre al a gua que nos ro de a. Que

Pecho
Chasquido
Muslos frente
Muslos lado
Simile

Aspecto

Control de la Respiración

Acción y Técnica

- Posición sentados
- Inspirar libremente por la nariz
- Soplar lentamente y suave a través de un pitillo en un vaso de agua, de tal manera que se formen burbujas. Tratar que las burbujas sean parejas y sin interrupción.
- Practicar distintas fuerzas para conseguir burbujas pequeñas , medianas y grandes

Este mismo ejemplo se puede practicar con una vela, sin embargo no es aconsejable por periodo prolongado ya que hay producción de calor y puede producir resecaimiento de los pliegues vocales.





5. CALENTAMIENTO, TÉCNICA Y LÚDICA

5.1 GENERALIDADES

Antes de empezar el ensayo de una obra coral se hace necesario unos ejercicios de calentamiento tal como lo realiza un deportista para evitar la fatiga y futuras lesiones a corto, mediano o largo plazo.

Algunos directores e investigadores sugieren un calentamiento específico para la obra a trabajar ya que no todas las obras tienen la misma característica y se diferencia porque algunas se encuentran en registro agudo, medios, o bajos, otras abarcan las tesituras completas de cada voz. La rítmica es un aspecto importante ya que algunas presentan dificultades en las agrupaciones, divisiones y subdivisiones rítmicas. Igualmente las silábica específica de palabras o sílabas fonéticas.

En general los ejercicios, por algunos llamados vocalizaciones se pueden enmarcar en tres aspectos: calistenia, afinación, acoplamiento y entrenamiento. A continuación se muestran algunas de estas características las cuales han sido tenidas en cuenta por muchos directores corales.

Calistenia

Esta es la parte que da inicio a un ensayo de coro; es la sección donde el corista aficionado o profesional prepara todo su cuerpo para la emisión de la voz cantada y adquiere la capacidad para ejecutar con claridad, afinación sentido y demás aspectos que exige el canto.

- Física. Relajar el cuerpo a partir de unos ejercicios de movimientos de partes del cuerpo incluyendo expansión de pulmones y ejercicios del aparato respiratorio.

- Sonora. Activar resonadores, posición facial, articular y movilidad.
- Dicción. Manejar elasticidad, precisión y claridad a través de sílabas fonéticas, de vocales o frases con o sin sentido que permitan agilidad y naturalidad.

Afinación

Las técnicas del calentamiento deben incluir afinación ya que ellas se proyectarán en la obra, en los registros específicos de cada integrante.

Acoplamiento

Este término incluye el oír, escuchar y producir un sonido o sonidos con sus respectivos textos en la escala al unísono o de manera polifónica. En este punto también implica la precisión rítmica y el carácter de la ejecución con “ortografía” musical variada.

Entrenamiento

Esta sección tiene que ver con los ejercicios para desarrollar o alcanzar tono y volumen, igualmente para la proyección de las necesidades de la obra.

Es importante tener como premisa que en la inspiración el diafragma baja y en la expiración sube, por ello el movimiento puede ser:

- Instintivo. Dejando escapar libremente el aire.
- Consciente. Controlando la salida del aire. En el canto la respiración es consciente, ya que la frase musical unida a la literaria se maneja como un sentido conjunto.

5.2 ESTRATEGIAS Y ACCIONES

Aspecto

Manejo de la inspiración

Esta técnica implica la inspiración por la nariz que es la más conveniente, ya que el aire que llegará a los pliegues vocales está purificado, humedecido y entibiado convenientemente. La inspiración por la boca puede presentar desequilibrio de temperatura y humedad originando fatiga y en casos prologados irritación de los pliegues vocales.

La consciencia del dominio del Velo Palatino (Paladar Superior), es importante porque se establece una relación entre apertura y altura de sonidos.

Acción y Técnica

- *Inspiración Consciente.*

Manejo de espacio. Libre.

Bostezar libremente sintiendo el desplazamiento de la mandíbula y flexibilidad – tensión de la cara.

Bostezar con boca cerrada. Sentir el Velo Palatino desplazado hacia arriba.
En posición de bostezo emitir una “m” sin entonación, De tal manera que el sonido resuene en las cavidades sales.
Emitir la “m”, en posición de bostezo, glisandos superiores e inferiores a partir de un sonido dado.

Para el empleo de esa sección se asigna para el participante la “P”, para el Emisor la “E”, para líder “L”, para Grupo “G”, para el Director la “D”.

Aspecto

Manejo del diafragma bajo

Acción y Técnica

- *Conversación “con letras”*

Manejo de espacio. En círculo.

Al estilo del “Teléfono roto”, pasar el sonido y la letra hacia la derecha de quien lo emite.

Altura de los sonidos variable, puede emplearse el glisando.

Altura libre en el registro de las voces.

Emplear en cada una de las vueltas las letras “S, CH, F, NG”

Finalizar con “soplo”

- *El “sí y no”*

Manejo de espacio, En círculo. Los participantes (P) en círculo y en el centro un emisor (E).

E, dirigiéndose al P que tenga al frente, emite un sonido a cualquier altura incluyendo un gesto corporal (gestos, inflexiones, quiromimia, entre otros).

P Repite el sonido e imita el gesto.

E gira para enviar el mensaje sonoro y gestual a otro P

Se repite tantas veces se desee.

- *Dibujo de los sonidos y secuencias*

Manejo de espacio. En Línea

Participantes (P) en línea, mirando al emisor (E). Emisor de frente a ellos

E emite un sonido desde un registro bajo, glisando hacia arriba y bajando nuevamente.

Incluye gesto con la mano como dibujando el recorrido.

P Repiten el sonido e imitan el gesto.

Se repite tantas veces como sea necesario, variando cada secuencia, primero en escala ascendente y luego descendente.

- *Soplo Guía*

Se utiliza para fortalecer la columna de aire empujado por el diafragma

Manejo de espacio. Ubicación libre

Se ubican en parejas uno frente al otro y de pié.

Uno de los P cierra los ojos.

El P de ojos abiertos, inicia soplando suavemente al cuello del P de enfrente (del que tiene cerrado los ojos)

Si le sopla a un lado, el que recibe “el mensaje”, se dirige al lado correspondiente como si lo empujara a ese lado. Si le sopla por detrás del cuello, se dirigirá al frente, si le sopla enfrente se ira caminando hacia atrás.

Aspecto

Manejo de la Atención y sincronización

Acción y Técnica

- **Juego de números**

El juego tiene como fin, el trabajo en equipo, sincronización como grupo y fortalecer las sensaciones de seguridad y actitudes de liderazgo

Manejo de espacio. En todo el salón. Ubicación libre

Se designa un Líder (L). quien se ubicará en el centro del salón.

Todos lo P, caminan libremente por el salón marcando con sus pies el pulso acordado (pulso de figura negra).

L, siguiendo un pulso (pensado en figuras musicales de negra) contará de uno a diez, dejando un silencio (equivalente al pulso), es decir: Un, (schit), tres (schit), cinco, (Schit)... Continuar hasta diez.

Sin llegar a acuerdos anteriores. Los P, al escuchar al L, decir Un, seguidamente deberá - solo un P- seguir la secuencia del conteo (dos)

Si lo dicen al tiempo dos o más P, el L, volverá a Un. No importa el número que hayan alcanzado.

- **Juego de preguntas sin respuesta.**

Para lograr que los coristas pierdan el miedo entre ellos y lograr una mejor comunicación y optimización de la creatividad.

Este juego consiste en hacer una pregunta y el interrogado contesta con otra pregunta, es decir que la sucesión continúe sin respuesta.

Manejo de espacio. En todo el salón. Ubicación libre

Grupos de dos P mirándose. Uno hace la pregunta y otro contesta con pregunta, como en el ejemplo que a continuación se presenta:

- P1: Cual es tu nombre?
- P2: Me preguntas a mi?
- P1: A quien más le debo preguntar?
- P2: Pero tu no me has dicho el tuyo?

Esta sucesión continúa hasta que alguno de ellos pierda el ritmo establecido en la comunicación, o se quede pensativo, o simplemente no sepa que decir.

Este juego se repite por varias veces, ya que además de ser divertido, exige mucha concentración y aislamiento auditivo de todo lo que sucede a su alrededor.

- **Zum, Slash, Point, Zaz**

El propósito de este juego es fijar la atención de los coristas y despertar acción-reacción.

Manejo de espacio. Se forma un círculo.

Se da las pautas para cada palabra o fonema:

Zum, para pasar el lado haciendo las manos en lateral al compañero del lado derecho o izquierdo.

Point, rebota al compañero que esta haciendo que el movimiento y el sonido se devuelvan. El movimiento lo hace levantando las manos en forma de mantis y uno de los pies.

Slash, pasa al compañero que queda al frente de la persona que posea el sonido y el movimiento. Los dos brazos y un pie señalan a la persona que pasa el sonido.

Zaz, salta a un compañero en diagonal corta. El movimiento se hace señalando con una mano y un pie a la persona que va a pasar el sonido y el movimiento.

Inicia el director pronunciando con voz hablada una de las palabras o fonemas indicados (Zum, Slash, Point, o Zaz)

El P, correspondiente, según cual haya sido la palabra inicial, dirá otra palabra o la misma, según la característica y direccionalidad

Quien se equivoque o demore en su reacción, sale del juego.
Termina a decisión del director.

Aspecto

Manejo de la Atención y sincronización

Acción y Técnica

Manejo del espacio. Sentados cómodamente en sillas normalmente erguidos, antebrazos descansando sobre los muslos.

Relajar músculos del cuello, hombros, brazos, abdomen y pantorrillas.

Ponerse de pie sintiendo la misma relajación que sentados.

Separar ligeramente las piernas y los brazos colgado a los costados.

Abrir la boca y cerrarla (posición de bostezo).

Desplazar la mandíbula hacia la derecha e izquierda si ejercer presión.

Hacer un movimiento suave y rotatorio de la mandíbula.

Desplazar suavemente la cabeza hacia la derecha, a la izquierda, frente y atrás. Cuidar de no forzar los movimientos ni ejercer el “resorte”, ya que puede producir daños. Incluir rotación de la cabeza izquierda, derecha suavemente sin ejercer presión. Hombros hacia adelante y atrás. Rotación de hombros adelante, atrás, atrás, adelante. Mientras se hace todo esta ejercitación de calentamiento la respiración será suave y controlada.

Aspecto

Ejercicios musicales de calentamiento

Acción y Técnica

A continuación se presenta una serie de sucesiones de células las cuales se pueden tomar para las sesiones de calentamiento.

Para el manejo de esta células se recomienda tener presente:

- Cada célula es el inicio de una serie.
- Se inicia en el Do4 y se asciende y desciende por intervalos de medio todo.
- Hacia el extremo superior se asciende hasta antes del límite de los registros de las voces. Poco a poco se amplía la extensión. Igual cuando se desciende.
- Es aconsejable iniciar con los que ejercitan los resonadores.
- La velocidad de cada uno depende de la necesidad y de la aplicación que se le vaya a dar.
- Iniciar en volumen normal.
- Para el trabajo de dinámicas se puede seguir el sentido de la melodía cuando asciende o desciende.
- Alguno de los ejemplos exige legatos y/o staccatos.
- Posicionar las vocales y proyectarlas.
- Respirar por frase o doble frase, según sea el caso.
- Se puede iniciar al unísono buscando un mismo color.
- A criterio del director se puede emplear la misma célula en diferente intervalo de inicio para registros graves y agudos. Generalmente se emplea para soprano y tenor una quita superior de contralto y bajo. Otros intervalos importantes son las cuartas, terceras y sextas.
- La presentación de los ejemplos , no implica un orden de ejercitación.

MIM MIM MIM

Resonadores. Posición de bostezo. La vocal es solo apoyo.

MIM MIM MIM

MIM MIM MI M

Resonador y posición de la "I" redonda. Ayuda a sonidos resonados y manejo de la "I".

MIM MEM MAM

Resonador posición de "I", "E", "A". Buscar la misma posición redonda de las tres vocales.

MIM MEM MA M

3
MIM MEM MAM MOM

Resonador manejo rítmico de tresillo agregando la vocal "O".

MIM MEM MAM MOM MUM

Se amplía a la vocal "U" como sonido de posición baja.

MI ME MA MO MUM

MI _____

Manejo de vocal "I" con movimientos ligados.

MI _____ E
 MI _____ A
 MI _____ O
 MI _____ U

MI _____ E
 MI _____ A
 MI _____ O
 MI _____ U

MI _____ E
 MI _____ A
 MI _____ O
 MI _____ U

Manejo de movimientos ligados con todas las vocales a diferentes intervallos ampliando la línea melódica.

Se puede realizar cada uno por separado o con la ampliación.

Se inicia con ligado

En stacato, el último sonido prolongado, según la necesidad.

IA _____ A A A
 UI _____ I I I
 IO _____ O O O
 UE _____ E E E

UA __ UA __ UA __ UA __ UA __ UA __ UA __ UA __ UA

Combinación de vocales cerradas y abiertas.

Manejo de ligados y stacatos para cada una de las vocales.

Diferenciaciones rítmicas.

Empleo de acentuaciones.

Manejo de diptongos.

Golpes de diafragma.

Manejo controlado del aire.



Manejo de saltos por intervalos de quinta.
Iniciar con golpe y luego el intervalo ascendente glissando.



Manejo de resonadores.
Inicia con "F".
Cambiar a "V, R, S, CH" dejando vibrar para la "v" labios, para la "R" lengua.
Para la "s" y la "CH" hacer conciencia de la posición de la boca, labios, dientes y lengua.



Articulación de "m", "L", "P", "R", y en combinación con vocales.
Se trabaja posición de la boca, resonadores, lengua, labios.



Para buscar posición de vocales, afinación y color.



Ligados de "I", "O".
Se ejecuta ligadas lo ascendente y las dos descendentes en stacato.
Trabajo de grados conjuntos ascendentes y disjuntos descendentes.
Se busca mantener el tono y modo.



Para buscar velocidad.
Se puede emplear con cada una de las vocales.



Articulación de vocales "I", "U".

U O A E I

Vocales atacadas.
Puede iniciarse a la misma altura o cada una cromática ascendente, siendo la última el sonido generador.

SA CAR EL PE RROA PA SEAR

Manejo de arpeggios con diferentes vocales apoyadas con consonantes.

O E O E O E O E O

Posición cerrada de "O", "E" en movimientos descendentes, conjuntos y saltos.
Variación rítmica.

JUN IO JUN IO JUN IO JUN IO JUN IO

Manejo del saltillo con apoyo de la lengua en los dientes superiores.
Posiciones cerradas de la "I", "O".

NO NO NO NO NO NO NO NO NO

Agilidad de lengua y apoyo en los dientes superiores y conciencia del sonido superior.

AG NI TEAG NO TEAG NI TEAG NU TE

Práctica para sonidos guturales con apoyo de la "T" para darle fuerza.

Relajación de los músculos de la cara.

FA RE LI NO MU NO LI RE FA RE LI NO MU NO LI RE FA

Para el caso de coros especialmente los infantiles, cada una de las formulas se recomienda apoyarlas con el gesto de manos o movimientos corporales ya que este estrategia permite la interiorización de los sonidos y su movimiento melódico.

Es preciso también buscar una perfecta fusión de cada una de las voces y sus registros en el unísono y el empaste en polifonía.

Como la intención de esta sesión es calentar los órganos que intervienen en el canto se recomienda un tiempo prudencial no mayor a 10 minutos por dos situaciones:

- .- El corista desea cantar su repertorio.
- .- El calentamiento sólo es una etapa de preparación.





6. VOCALIZACIÓN Y ENTONACIÓN

6.1 Aspectos Generales

A continuación se presenta una serie de sucesiones de células las cuales se pueden tomar para las sesiones de calentamiento.

Para el manejo de estas células se recomienda tener presente:

- Cada célula es el inicio de una serie.
- Se inicia en el Do₄ y se asciende y desciende por intervalos de medio todo.
- Hacia el extremo superior se asciende hasta antes del límite de los registros de las voces. Poco a poco se amplía la extensión. Igual cuando se desciende.
- Es aconsejable iniciar con los que ejercitan los resonadores.
- La velocidad de cada uno depende de la necesidad y de la aplicación que se le vaya a dar.
- Iniciar en volumen normal.
- Para el trabajo de dinámicas se puede seguir el sentido de la melodía cuando asciende o desciende.
- Alguno de los ejemplos exige legatos y/o staccatos.
- Posicionar las vocales y proyectarlas.
- Respirar por frase o doble frase, según sea el caso.
- Se puede iniciar al unísono buscando un mismo color.
- A criterio del director se puede emplear la misma célula en diferente intervalo de inicio para registros graves y agudos. Generalmente se emplea para soprano y tenor una quita superior de contralto y bajo. Otros intervalos importantes son las cuartas, terceras y sextas.
- La presentación de los ejemplos, no implica un orden de ejercitación.

Para el caso de coros especialmente los infantiles, cada una de las formulas se recomienda apoyarlas con el gesto de manos o movimientos corporales ya que este estrategia permite la interiorización de los sonidos y su movimiento melódico.

Es preciso también buscar una perfecta fusión de cada una de las voces y sus registros en el unísono y el empaste en polifonía.

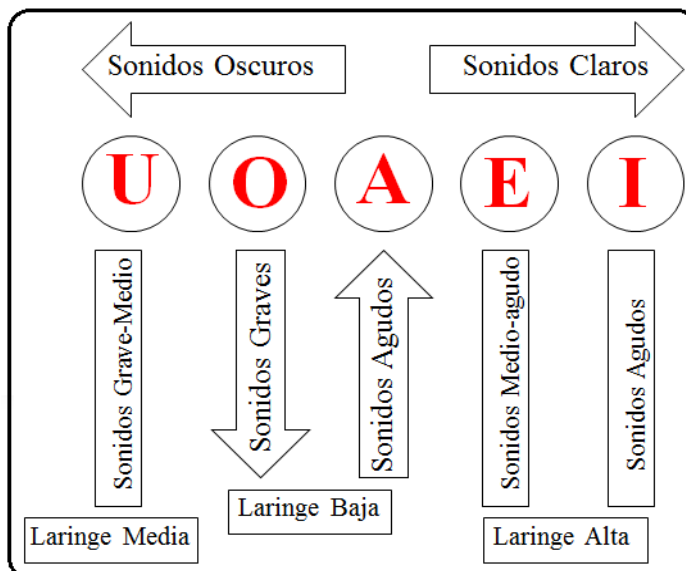
Como la intensión de esta sesión es además de calentar, los órganos que intervienen en el canto se recomienda un tiempo prudencial no mayor a 10 minutos por dos situaciones:

1. El corista desea cantar su repertorio.
El calentamiento y las vocalizaciones son sólo una etapa de preparación para el proceso de preparación de una obra o para la puesta en escena de la misma.

6.2 HOMOGENEIDAD DE VOCALES

El orden de las vocales para las llamadas “vocalizaciones entonadas”, siguen el siguiente orden: U – O – A – E – I.

Según este orden de vocales, se determina la claridad y oscuridad, como también de altura y color.



Posición y emisión de sonidos de las Vocales. Elaboración, Alexandra González. 2016

Pasaje de la Voz.

Con las vocales se debe tener en cuenta la emisión en el llamado “pasaje de la voz”, que es la emisión de vocales sonoras del registro pectoral (bajos) al facial (altos). Esta característica varía de una persona a otra.

Sentados o de pie.

Empezar entonación con la vocal “O” o “U” y subir y bajar por cromatismo.

Después de una serie se puede ampliar hacia arriba o hacia abajo en un tono o dos tonos según la capacidad de los coristas.

Ampliar el volumen

Ampliar la capacidad respiratoria

Obtener agilidad.

La pronunciación de las vocales como las consonantes deben en su mayoría, salir de un molde en general el cual se hace abriendo la boca con los labios relajados, la lengua plana detrás de los dientes inferiores y la mandíbula enviada de forma natural hacia atrás sintiendo en la zona baja del temporal el hueco que se forma por la rotación que se da en la articulación temporomandibular.

- La pronunciación de la vocal “A” debe ser con la boca abierta sin esforzarla, labios relajados y dientes separados.
- La vocal “O” sale del mismo molde de la “A” pero con la diferencia que en éste los labios son más cerrados y la apertura vocal se hace más pequeña, de hecho se puede afirmar que de la “O” da las condiciones perfectas para pronunciar una “A” por el sonido redondo.
- La vocal “U” tiende a ser mucho más cerrada que la “O”, el cambio vocal sigue siendo los labios, cierran casi por completo la apertura de los labios, estirándolos hacia el frente lo cual ensancha el paladar blando lo cual hace que la laringe suba un poco
- La vocal “E” las comisuras de los labios se desplazan un poco hacia los lados, los labios vuelven abrirse aunque no tanto como la “A” o la “O” y la articulación temporomandibular queda a la mitad.
- La vocal “I” se produce los mismos estados que la “E” pero con la diferencia que la lengua se redondea un poco.

La siguiente melodía se aplica para hacer conciencia de la posición de las vocales y para exigirse la relajación muscular , dado que la continuidad de cada una de ellas en unión de consonantes (sílabas fonéticas), en el canto requiere una buena postura conciente.

Cuando Fernando VII A Cantar
Editorial Stella

Cuan do Fer nan do sép ti mo u sa ba pa le tó Cuan do Fer nan do sép ti mo u sa ba pa le tó, cuan
do Fer nan do sép ti mo u sa ba pa le tó, pa le tó u sa ba pa le tó. Can tá

Texto con vocales cambiantes

I

Cuando Fernando Séptimo usaba paletó, (bis)
Cuando Fernando Séptimo usaba paletó,
Paletó, usaba paletó.

U

Cundu Furnundu Súptumu usubu pulutú, (bis)
Cundu Furnundu Súptumu usubu pulutú,
Pulutú, usubu pulutú.

O

Condo Fornondo Sóptomo osobo polotó, (bis)
Condo Fornondo Sóptomo osobo polotó,
Polotó, osobo polotó.

A

Canda Farnanda Sáptama asaba palatá, (bis)
Canda Farnanda Sáptama asaba palatá,
Palatá, asaba palatá.

E

Quende Fernende Sépteme esebe peleté, (bis)
Quende Fernende Sépteme esebe peleté,
Peleté, esebe peleté.

I

Quindi Firnindi Síptimi isibi pilití, (bis)
Quindi Firnindi Síptimi isibi pilití,
Pilití, isibi pilití.

6.3 FÓRMULAS MUSICALES APLICABLES

MIM MIM MIM MIM MIM MIM

Resonadores. Posición de bostezo. La vocal es solo apoyo.

MIM MIM MIM MIM MIM MIM

MIM MIM MI M

Resonador y posición de la "I" redonda. Ayuda a sonidos resonados y manejo de la "I".

MIM MEM MAM MIM MEM MAM

MIM MEM MA M

Resonador posición de "I", "E", "A". Buscar la misma posición redonda de las tres vocales.

MIM MEM MAM MOM

Resonador manejo rítmico de tresillo agregando la vocal "O".

MIM MEM MAM MOM MUM

Se amplía a la vocal "U" como sonido de posición baja.

MI ME MA MO MUM MI ME MA MO MUM

MI _____

Manejo de vocal "I" con movimientos ligados.



Manejo de saltos por intervalos de quinta.
Iniciar con golpe y luego el intervalo ascendente glissando.



Manejo de resonadores.
Inicia con "F".
Cambiar a "V, R, S, CH" dejando vibrar para la "v" labios, para la "R" lengua.
Para la "s" y la "CH" hacer conciencia de la posición de la boca, labios, dientes y lengua.



Articulación de "m", "L", "P", "R", y en combinación con vocales.
Se trabaja posición de la boca, resonadores, lengua, labios.



Para buscar posición de vocales, afinación y color.



Ligados de "I", "O".
Se ejecuta ligadas lo ascendente y las dos descendentes en stacato.
Trabajo de grados conjuntos ascendentes y disjuntos descendentes.
Se busca mantener el tono y modo.



Para buscar velocidad.
Se puede emplear con cada una de las vocales.



Articulación de vocales "I", "U".

U O A E I

Vocales atacadas.
Puede iniciarse a la misma altura o cada una cromática ascendente, siendo la última el sonido generador.

SA CAR EL PE RROA PA SEAR

Manejo de arpeggios con diferentes vocales apoyadas con consonantes.

O E O E O E O E O

Posición cerrada de "O", "E" en movimientos descendentes, conjuntos y saltos.
Variación rítmica.

JUN IO JUN IO JUN IO JUN IO JUN IO

Manejo del saltillo con apoyo de la lengua en los dientes superiores.
Posiciones cerradas de la "I", "O".

NO NO NO NO NO NO NO NO NO

Agilidad de lengua y apoyo en los dientes superiores y conciencia del sonido superior.

AG NI TEAG NO TEAG NI TEAG NU TE

Práctica para sonidos guturales con apoyo de la "T" para darle fuerza.

FA RE LI NO MU NO LI RE FA RE LI NO MU NO LI RE FA

MI _____ E
 MI _____ A
 MI _____ O
 MI _____ U

MI _____ E
 MI _____ A
 MI _____ O
 MI _____ U

MI _____ E
 MI _____ A
 MI _____ O
 MI _____ U

Manejo de movimientos ligados con todas las vocales a diferentes intervalos ampliando la línea melódica.
 Se puede realizar cada uno por separado o con la ampliación.
 Se inicia con ligado
 En stacato, el último sonido prolongado, según la necesidad.

IA _____ A A A
 UI _____ I I I
 IO _____ O O O
 UE _____ E E E

UA _ UA _ UA _ UA _ UA _ UA _ UA _ UA _ UA

Combinación de vocales cerradas y abiertas.
 Manejo de ligados y stacatos para cada una de las vocales.
 Diferenciaciones rítmicas.
 Empleo de acentuaciones.
 Manejo de diptongos.
 Golpes de diafragma y manejo controlado del aire.





7. EL OÍDO ARMÓNICO

El desarrollo del oído armónico en agrupaciones corales, es fundamental ya que escuchar con independencia y discriminación de sonidos simultáneos exige un proceso el cual se logra mediante varias estrategias.

- Canto al unísono de melodías sencillas, pueden ser infantiles, cánones, Quod – Libet.
- En ejercicios de calentamiento y afinación se puede incluir algunas de las estrategias que a continuación se mencionan.
- El canto de repertorio coral es la mayor fortaleza como proceso educativo ya que es una estrategia divertida y nada monótona.

A continuación se presentan algunas estrategias como ejemplo del trabajo armónico:

Aspecto _____

Desarrollo del oído armónico a través del Canto y sus transposiciones

Acción y Técnica

Manejo del canto al unísono con acompañamiento armónico al piano

Proceso

- Memorización de la melodía en el tono inicial

- Independientemente cambiar a tonos superiores o inferiores.

- Sucesivamente ascender por semitonos.
- Después descender por semitonos.

Ratón Martín

A Cantar
Editorial Stella

De bajoun bo tón tón tón queencontró Mar tín tín tín ha bí aun ra tón tón tón hay que chi qui tín tín tín

De bajoun bo tón tón tón queencontró Mar tín tín tín ha bí aun ra tón tón tón hay que chi qui tín tín tín

De ba joun bo tón tón tón queen con tró Mar tín tín tín ha bí aun ra tón tón tón hay que chi qui tín tín tín

De ba joun bo tón tón tón queen con tró Mar tín tín tín ha bí aun ra tón tón tón hay que chi qui tín tín tín

- Hacer uso de la Euritmia: Desplazamientos expresivos:
 - Caminar libremente
 - Camina primera frase (*Debajo un botón, ton, ton*) y se detiene en segunda (*que encontró Martín, tin, tin*) y así sucesivamente.
 - Pasos adelante al final de cada frase (Ton, ton, ton – tin, tin, tin -) con valor de las figuraciones (negra, negra, negra) y detiene.
 - Pasos adelante al final de primera frase (Ton, ton, ton) con valor de las figuraciones y detiene, y pasos atrás al final de la segunda frase (Tin, tin, tin) con valor de las figuraciones y detiene. Continuar alternando las siguientes frases.

Aspecto _____

Desarrollo del oído armónico a través del Canto en Canon

OH! LE LE

Oh! le le Oh! la la se ba no van se se ba no van sa oh la la

Oh! le le se ba no van se a se ba no van se a se ba no van se a Oh! la la

Oh! le le se ba no ven so a ven so a ven so a!

Acción y Técnica

Manejo del canto a 2, 3 y 4 voces.

Procesos y Observaciones

- Canto



- Memorizar el texto de la canción
- Cantar la canción con pausa entre las entradas de frases
- Hacer la visualización empleando una media velada, la cual se estira imitando una ligadura de fraseo musical. En Sentido derecha a izquierda.
- Repite cada frase varias veces hasta completar la canción, presentando la imagen visual.

- Canon Melódico.

- A cada frase se le incluye gestualización y movimientos corporales
- Los participantes se reúnen en tres grupos.
- Cada grupo corresponderá a las entradas del canon.
- El director indicará cada entrada.
- Los grupos a su turno cantan la melodía correspondiente de acuerdo al esquema estructural del canon, y atendiendo a la indicación del director.
- En cada entrada se sigue la gestualización y movimiento, lo que permite la visualización e independencia tanto melódica, como rítmica y el ensamble armónico.

- Variantes:

- Para mayor independencia individual, cada integrante se desplaza por diferentes lugares del espacio total⁴⁷.

⁴⁷ **Espacio Total:** Es la designación del salón completo o el espacio mayor, y está destinado para desplazamientos, movimientos del grupo total. **Espacio Parcial:** Es el espacio que cada participante necesita para sus movimientos en su puesto.

.- Gestualidad
Canto y palmada siguiendo el pulso.



Estrategias con las palmas: Palmadas en las piernas
Palmas con un compañero del lado derecho y cambia al izquierdo.
Palmas con el compañero del lado derecho e izquierdo y palma arriba, siguiendo la secuencia.
Creaciones individuales siguiendo gestos, moviendo y palmas.

Aspecto

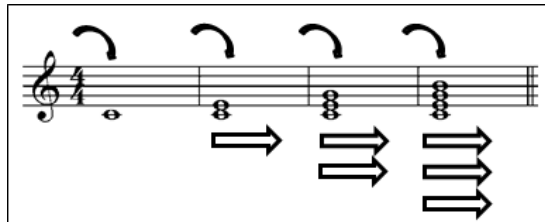
Desarrollo del oído armónico a través del Canto de sonidos de un acorde

Acción y Técnica

Inclusión de sonidos “El Sonido Roto”

Procesos y Observaciones

Logra crear en el corista una afinación precisa y desarrolla el oído armónico.



Estrategia:

- .- Se hace un círculo.
- .- Se selecciona quien dará inicio del juego armónico
- .- Inician una marcha (como caminando) en el sitio.
- .- El director “entrega” para ser cantado (con una duración de cuatro pulsos) un sonido al corista seleccionado como inicio de la cadena armónica.
- .- El corista entrega (cantando) a su compañero del lado derecho para que él a su vez, lo transmita igualmente a su derecha.
- .- Cuando el sonido va a una distancia prudente del director, envía otro sonido del acorde
- .- Continuar la cadena con varios sonidos del acorde.

Aspecto _____

Desarrollo del oído armónico a través del Canto simultáneo de sonidos de acordes

Acción y Técnica

Inclusión de sonidos “Edificio armónico”

Procesos y Observaciones

Permite la creación de acordes e interiorización de los mismos. Se puede realizar variantes basadas en escalas cromáticas o diatónicas o de tonos completos, entre otras.

Estrategia:

- El “coro” se puede organizar en 3, 4, 5 o 6 grupos
- Cada grupo cantará un sonido dado por el director (a su turno)
- Cada grupo mantiene el sonido dado y otro grupo se va sumando al inicial

Puede repetirse varias veces el mismo acorde.



Variante:

Entre la ejecución de cada suma de sonidos, puede hacerse una pausa

Aspecto _____

Desarrollo del oído armónico a través del Canto de acordes

Acción y Técnica

Variantes armónicas

Procesos y Observaciones

Permite crear acordes e interiorizarlos

Estrategia:

- El “coro” se puede organizar en 3, 4, 5 o 6 grupos
- Cada grupo cantará un sonido dado por el director (a su turno)
- Cada grupo mantiene el sonido dado y otro grupo se va sumando al inicial

The image displays eight staves of musical notation. The first three staves are in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The sixth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The seventh staff is in treble clef with a key signature of one flat. The eighth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The notation includes various chordal textures, including triads, dyads, and complex chords, as well as a melodic line in the final staff.





8. EXPRESIÓN CORPORAL

La música como arte de los sonidos, se interrelaciona directamente con la sensibilidad que implica expresión, la cual se manifiesta a través de la gestualización del rostro y los correspondientes movimientos del cuerpo, que de alguna manera son innatos al sentir de frases o situaciones descritas en los textos y el movimiento musical. Esta expresión del cuerpo es la que permite al canto desde lo individual llevado al conjunto coral, una imagen que contagia carácter de la obra al coro y al público que lo escucha y mira, creando así un círculo de emociones que van y vienen, creando un todo en el universo sonoro y estético. A continuación se muestran ejemplos de la aplicación de movimientos esquemáticos, los cuales llevan inmersa la expresión propia de quienes cantan.

ASPECTO

Manejo del cuerpo

(Sistematización de partituras y Diagramación de esquemas corporales: Alexandra González 2016)

Acción y Técnica

Conocimiento y conciencia del cuerpo

Procesos y Observaciones

Conciencia de las partes implicadas en el canto

A ritmo de una canción popular de ritmo ágil hacer un ejercicio de movimiento que implique coordinación y movimiento de la mayor parte de los huesos y músculos

Estrategia

Posición inicial:

- Colocar la mano izquierda en la cadera con la palma de la mano abierta como si la cogiera con los dedos índice y pulgar.
- Levantar la mano derecha en posición de "L" delante del pecho, es decir que se mire al frente la palma de la mano.

Desplazamiento hacia la derecha:

(Movimiento siguiendo pulso de negra)

Primer tiempo: (Todo al tiempo) Pie derecho hacia la derecha. Gira el brazo y la cabeza mirando hacia ese lado. Pie izquierdo queda como base de apoyo.

Segundo tiempo: (Todo al tiempo) Pie izquierdo se desplaza hacia la derecha a posición firmes "firmes" (denominación en Bandas Marciales) Brazo y cabeza regresan a posición inicial

Tercer tiempo: Igual a primer tiempo

Cuarto tiempo: Igual a segundo tiempo

Ejemplo de movimiento con base melódica

(Sistematización de partituras y Diagramación de esquemas corporales: Alexandra González 2016)

Canción

Samba Lele
Brasil Viva la Música
Misión Alemana
D

Sam ba le lé es táen fer maes tá con la ca be za ro ta
pi sa, pi sa, pi saoh mu la ta, pi sa pi sa pi saoh mu la ta
la la la la la la la

Movimiento y Desplazamiento

Frase 1

Sam ba le lé es táen fer maes tá con la ca be za ro ta

Desplazamiento derecho

Desplazamiento izquierdo

Frase 2

Musical notation for Phrase 2 in G major (one sharp). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: pi sa, pi sa, pi saoh mu la ta, pi sa pi sa pi saoh mu la ta. Chords are indicated above the staff: D (G4), A7 (A4), and D (D4).

Below the staff, two rows of boxes indicate movement instructions for the right and left hands:

- Desplazamiento derecho (Right Hand):**
 - Box 1: PD/D, MD/D, C/D
 - Box 2: PI/D, MD/PI, C/PI
 - Box 3: PD/D, MD/D, C/D
 - Box 4: PI/D, MD/PI, C/PI
 - Box 5: PD/D, MD/D, C/D
 - Box 6: PI/D, MD/PI, C/PI
 - Box 7: PD/D, MD/D, C/D
 - Box 8: PI/D, MD/PI, C/PI
- Desplazamiento izquierdo (Left Hand):**
 - Box 1: PD/I, MI/I, C/I
 - Box 2: PI/I, MI/PI, C/PI
 - Box 3: PD/I, MI/I, C/I
 - Box 4: PI/I, MI/PI, C/PI
 - Box 5: PD/I, MI/I, C/I
 - Box 6: PI/D, MI/PI, C/PI
 - Box 7: PI/I, MI/I, C/I
 - Box 8: PI/I, MI/PI, C/PI

Frase 3

Musical notation for Phrase 3 in G major. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: la la la la la la. Chords are indicated above the staff: A (A4) and D (D4).

Below the staff, a box indicates movement instructions:

- En Posición firmes. Descanso (Firm Position. Rest):**
 - Box: PD y PI / F, BD y BI / A, C / A

ASPECTO

Desplazamientos y expresión

Acción y Técnica

Conciencia del espacio parcial, total y movimiento corporal

Procesos y Observaciones

Conciencia de las partes implicadas en el canto

A ritmo de una canción popular infantil hacer un ejercicio de movimiento que implique coordinación, manejo de espacios en línea y su correspondiente desplazamiento expresivo.

Estrategia

Posición inicial:

- Formados en una u dos filas (mirando hacia el frente al director que da la espalda)

Desplazamientos:

A: Dos Desplazamientos laterales por compás

Primer Tiempo. Hacia a la derecha

- Sale con el pie derecho (con golpe), seguido del pie izquierdo (arrastrando, según las condiciones del piso). Equivale a marcación de corcheas
- Al mismo tiempo, el tronco y cabeza gira ligeramente hacia ese lado.
- Brazos como remando al frente.

Segundo Tiempo. Hacia a la izquierda

- Sale con el pie izquierdo (con golpe), seguido del pie derecho (arrastrando, según las condiciones del piso). Equivale a marcación de corcheas
- Al mismo tiempo, el tronco y cabeza gira ligeramente hacia ese lado.
- Brazos como remando al frente

B: Un Desplazamientos adelante y Atrás cada uno de un compás

Primer Tiempo. Hacia adelante

- Sale hacia adelante con el pie derecho seguido del pie izquierdo marcando pulso de negra
- Al mismo tiempo, el tronco y cabeza miran hacia el frente
- Brazos como marchando libremente

Segundo Tiempo. Regresar al puesto inicial (de reversa)

- Sale hacia atrás con el pie derecho seguido del pie izquierdo marcando pulso de negra
- Al mismo tiempo, el tronco y cabeza miran hacia el frente
- Brazos como marchando libremente

C: Movimientos derecha izquierda en el puesto).

Primer Tiempo.

- Pie derecho lanzado hacia adelante-izquierda (Primer pulso)
- Al tiempo, brazo izquierdo lanzado adelante-derecha de tal manera que pié y brazo se crucen de sentido.
- Regresa a Posición Inicial. (Segundo Pulso)

Segundo Tiempo.

- Pie izquierdo lanzado hacia adelante-derecha (Primer pulso)
- Al tiempo, brazo derecho lanzado adelante-izquierda de tal manera que pié y brazo se crucen de sentido.
- Regresa a Posición Inicial. (Segundo Pulso)

D: Giro y marcha en el sitio

Primer Tiempo.

- Sale con pie derecho hacia el frente
- Gira hacia la izquierda, sacando el brazo derecho. Primer pulso de negra
- Pié Izquierdo gira en el puesto, permaneciendo como eje. Marcha segundo pulso
- Repite los movimientos siguiendo el círculo (Tercer y cuarto pulso)

Segundo Tiempo.

- Marcación de marcha en el puesto mirando al frente.
- Pulso de negra para cada pie.

E: Manos arriba en marcha y movimientos rítmicos

Primer Tiempo.

- Pies en marcha marcando pulso de negra (Primer y segundo tiempo)

Segundo Tiempo.

- Pies en marcha
- Levanta los brazos con movimientos laterales derecha-izquierda (Balanceo). Pulso de negra (Tercer y cuarto tiempo)

Tercer Tiempo.

- Brazos abajo y mueve la cadera con pulso de negras derecha –izquierda ((Primer y segundo tiempo)

Cuarto Tiempo.

Trote con figuración de Corcheas.

F: Manos abajo en marcha y movimientos rítmicos

Primer Tiempo.

- Pies en marcha marcando pulso de negra (Un compás)

Segundo Tiempo.

- Tronco inclinado y brazos abajo con movimientos laterales derecha-izquierda (pulso de negra)

Tercer Tiempo.

- Sale con pie derecho
- Gira hacia la izquierda, sacando el brazo derecho. Primer pulso de negra
- Pié Izquierdo gira en el puesto, permaneciendo como eje. Marcha segundo pulso

Cuarto Tiempo.

- Pies en marcha marcando pulso de negra (Un compás)

Ejemplo de movimiento con base melódica

(Sistematización de partituras y Diagramación de esquemas corporales: Alexandra González 2016)

Canción

Baile Celta

Tradicional infantil

Musical score for 'Baile Celta' in G major, 4/4 time. The score consists of six systems (A-F) with lyrics and guitar chords (D, A7, A) indicated above the notes. The lyrics are: 'Mi a bue la tie neun pe rro que no tie ne ca si pe lo CHAS CHAS CHAS / Le gus tan las em pa na das con a jí y li mo na da / Cuan do sal go de pa se o mis pa pás ha cen tra te o CHIAS CHIAS CHIAS / Ve o to do lo que quie ro has taun ga to yun cor de ro / Ven a bai lar con mi go bus ca un a mi go, / de mos jun tos vuel tas has ta quea ma nez ca, / pon tus ma nos ha cia arri ba mue veel cuer po 1 2 3 / pon tus ma nos ha cia ba joy gi ra u na vez. CHIAS CHIAS CHIAS'.

Desplazamiento y expresión

A: Dos Desplazamientos laterales por compás

Diagram illustrating lateral displacement and expression for the first system of the song. The diagram shows the musical notation for the first system (A) with lyrics and guitar chords (D, A7, D, A). Below the notation, arrows indicate lateral displacement for the right foot (Pie Derecho) and left foot (Pie Izquierdo). The diagram is divided into four measures, each labeled with 'Primer Tiempo' or 'Segundo Tiempo'. The lyrics are: 'Mi a bue la tie neun pe rro que no tie ne ca si pe lo CHAS CHIAS CHIAS / Le gus tan las em pa na das con a jí y li mo na da'. The guitar chords are D, A7, D, A. The diagram also includes a box labeled 'Palmas' above the final measure.

B: Un Desplazamientos adelante y Atrás cada uno de un compás

Primer Tiempo Segundo Tiempo Palmas

Canto

Cuan do sal go de pa se o mis pa pás ha cen tra te o
 Ve o to do lo que quie ro has taun ga to yun cor de ro

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

PD/Ad PI/Ad PD/At PI/At

X X X

CHAS CHAS CHAS

C: Movimientos derecha izquierda en el puesto).

Primer Tiempo Segundo Tiempo Primer Tiempo Segundo Tiempo

Canto

Ven a bai lar con mi go bus ca un a mi go,

↩ ↓ ↩ ↓ ↩ ↓ ↩ ↓

PD/Adelante/ Izquierda PI/Adelante/ Derecha PD/a Punto Inicial PI/a Punto Inicial

D: Giro y marcha en el sitio

Primer Tiempo Segundo Tiempo

Canto

de mos jun tos vuel tas has ta quea ma nez ca,

↑ ↩ ↓ ↩ ↓ ↑ ↓ ↑

PD/Adelante PI/Balaneo PI/Gira Izquierda PD/Adelante PI/Balaneo PI/Gira Izquierda

PD PI PD PI

Giro a la Izquierda Marcha

E: Manos arriba en marcha y movimientos rítmicos

Primer Tiempo **Segundo Tiempo** **Tercer Tiempo** **Cuarto Tiempo**

11 D A7 D A

Canto pon tus ma nos ha cia arri ba mue veel cuer po 1 2 3

Pies PD PI PD PI PD PI PD

Marcha Brazos Cadera Trote

Diagram illustrating the musical score for exercise E, showing the melody and lyrics. The score is divided into four time periods: Primer Tiempo (D), Segundo Tiempo (A7), Tercer Tiempo (D), and Cuarto Tiempo (A). The lyrics are: "pon tus ma nos ha cia arri ba mue veel cuer po 1 2 3". Below the lyrics, footwork is indicated by boxes labeled "PD" (Paso Derecha) and "PI" (Paso Izquierda). Movement instructions include "Marcha" (March) for the first two steps, "Brazos" (Arms) with upward arrows for the second and third steps, "Cadera" (Waist) with a rightward arrow for the fourth step, and "Trote" (Trot) for the final three steps.

F: Manos abajo en marcha y movimientos rítmicos

Primer Tiempo **Segundo Tiempo** **Tercer Tiempo** **Cuarto Tiempo**

13 D A7 A7 D

Canto pon tus ma nos ha cia ba joy gi ra u na vez. CHAS CHAS CHAS

Pies PD PI PD/I PD/I PD/Adelante PI/Balanco PI/Gira Izquierda PD/Adelante PI/Balanco PI/Gira Izquierda PD PI PD

Marcha Tronco Inclinado brazos balanceo PD/Adelante PI/Balanco PI/Gira Izquierda PD/Adelante PI/Balanco PI/Gira Izquierda Marcha

Giro a la Izquierda

Diagram illustrating the musical score for exercise F, showing the melody and lyrics. The score is divided into four time periods: Primer Tiempo (D), Segundo Tiempo (A7), Tercer Tiempo (A7), and Cuarto Tiempo (D). The lyrics are: "pon tus ma nos ha cia ba joy gi ra u na vez. CHAS CHAS CHAS". Below the lyrics, footwork is indicated by boxes labeled "PD" (Paso Derecha), "PI" (Paso Izquierda), "PD/I" (Paso Derecha/Izquierda), "PD/Adelante" (Paso Derecha Adelante), "PI/Balanco PI/Gira Izquierda" (Paso Izquierda Balanceo/Giro Izquierda), and "PD" (Paso Derecha). Movement instructions include "Marcha" (March) for the first two steps, "Tronco Inclinado brazos balanceo" (Inclined Trunk arms balance) for the next two steps, "Giro a la Izquierda" (Turn to the Left) for the next two steps, and "Marcha" (March) for the final three steps.





9. EL IDIOMA Y LA FONÉTICA

Una de las grandes diferencias entre la voz cantada como instrumento musical y los demás (acústicos o electrónicos), es que la melodía va acompañada de un texto, sílabas u onomatopeyas (imitación con la voz de sonidos producidos por objetos, animales e instrumentos).

Una pronunciación correcta está en relación al estilo, el cual determinará épocas y contextos nacionales, regionales, étnicos determinados por el canto mismo de las palabras y su fonéticas al pronunciarlas y de las características intrínsecas de los idiomas y las lenguas nativas.

Para nuestro medio por el hecho de hablar español, no implica que debe asumirse con mucho cuidado la pronunciación de algunas consonantes ya que por las diferencias regionales (andina, llanera, pacífica, atlántica), la pronunciación de las mismas tienen diferencias por el sentido folclórico referente a giros locales, deformaciones, contracciones, y especialmente, el deo o tonada regional. Igual sucede con la lengua de las comunidades indígenas cuya fonética de algunas de ellas se la habla, pero su escritura es bastante compleja por cuanto se dan sonidos mezclados, guturales o nasales. Sin embargo hay algunas que tienen escrituras de aproximaciones.

Con base en lo anterior no se tratará sobre las lenguas de comunidades indígenas ya que cada obra tiene sus especificidades, y en el momento de encontrar textos de estas características se recomienda el aporte directo de un nativo porque además de la fonética, la expresión y la gestualización es muy propia.

9.1 Generalidades idiomáticas

El texto en una obra musical constituye un pensamiento musical y a la vez intelectual donde se integran sonidos acentuaciones, fraseos y sentido literario lógico (especialmente cuando se canta en otros idiomas diferentes al materno). Es por esto que un cantante solista debe prestar mucha atención a la pronunciación del texto (dicción) y más aún el canto grupal (coro) ya que además del empaste hay que buscar la homogeneidad en la posición y manejo de todos los órganos comprometidos en la dicción.

Para ampliar esta idea se relacionan algunos aspectos más relevantes que tienen que ver con la dicción y su fonética idiomática:

- Las vocales son las únicas que dan duración.
- Las consonantes sirven como articulación al cambio de vocales.
- Las consonantes por ser cortas deberá precisarse por todos los cantantes a la vez.
- Las consonantes sonoras “M, N, R, RR” y las silbantes “S, F” deben ser cuidadosamente emitidas porque pueden quedar sonando.
- Las consonantes explosivas “P, K, T, CH” y las sub-vocales “B, D, G, LL, V” deben pronunciarse muy a tiempo y exagerando para que no cambie la fonética de ellas, ya que este cambio modifica la palabra.
- Las vocales en la generalidad sino es por efecto deberán tomar la posición de “O”.
- Entre más grande sea el grupo debe haber mayor énfasis (o también exageración) en la dicción.
- En el caso de cantarse en otro idioma diferente al que se maneja en el grupo debe asesorarse de un profesional del idioma y estar vigilante de la dicción, acentuación y sentido del texto que se canta.
- Establecer la diferencia entre la voz hablada y la voz cantada ya que las palabras en los registros agudos del canto pueden cambiar acentuaciones o sentido.
- En el canto grupal es preciso unificar la característica sonora de la obra ya que por naturaleza humana, orígenes geográficos, sociales, de costumbre, de tradición, cada persona tiene una forma de hablar (dejo o nonada regional), un color característico los cuales deben ser modificados en función del grupo y de la obra especialmente cuando se trata de obras de carácter regional o tradicional sin desconocer los demás estilos de la música polifónica universal.

Uno de los problemas más comunes en los coros es la pronunciación tanto del idioma materno como del extranjero.

Cada sonido en vocales y consonantes deben ser cuidadosamente ejecutados para dar homogeneidad de sonido grupal, afinación precisa y buena proyección.

A continuación se mencionan los aspectos más relevantes tratados en los talleres y diplomados respecto a la pronunciación de algunos fonemas o sílabas fonéticas, las cuales permitirán un mejor manejo del idioma:

9.2 Generalidades en la dicción del Latín⁴⁸

En gran parte del repertorio Sacro y las obras de la Polifonía clásica su texto se encuentran en latín, por ello hay que tener en cuenta diferentes aspectos para lograr una buena pronunciación de este idioma

- Los diptongos en Latín son “au, ae, oe, eu, ei, ul”. Se pronuncian como lo escrito.
- El diptongo “Ae” y “Oe”, se pronuncia como “E”.
- El diptongo “Eu” conserva la “U”.
- Todos los casos de la declinación con “EU” conservan la “U” como “Deus” que tiene el origen “Dei”, se pronuncia como dos sílabas “De-us”; cuando es diptongo se pronuncia las dos vocales, como “eu-ge”.
- “EI” y “UI” sólo se hacen diptongo en “hei, hui”, no debe decirse pues, “fuit”, “posuit”, sino “fu-it”, “po-su-it”.
- Cuando la “i” sigue vocal, no hay diptongo; dígase, por lo tanto, “ga-di-um” y no “ga-dium” o “gra-ti-a” y no “gra-tia”.
- La “T” se pronuncia como “C” cuando antecede a la “i” seguida de otra vocal. Así “gratia” se pronuncia “gra-ci-a”.
- La “j” se pronuncia como la “y”, sin embargo para mejor sonoridad se busca una “I”.
- La “P” seguida de “H” se pronuncia como “F”. ejemplo: “Prophetas”
- La “M” tiene sonido tiene sonido resonado frontal.
- La “C” antecedida por “A” y precedida por “T” debe sonar como apoto a la “T”, como es el caso de “Sanctus”, “Benedictus”, “Factus”
- El diptongo “UI” y “UA” antecedido por “Q”, se lee como lo escrito.
- “Sp”. En la lectura suenan la “S” y la “P”, como en “Spiritu”.
- “Caé”. Su pronunciación equivale a “Che”, quitándole la fuerza es decir como una “Sh”. Es el caso de “Caéli”
- “Ll”. En estos casos pierde el efecto de la voz hablada. En el canto se pronuncia llegando de la vocal a la primera “L” y enseguida se pronuncia saliendo a la siguiente vocal. En el ejemplo se comprende esta ejecución. ”Tollos”: Tol...lis.
- “C” antecedida y precedida de vocal. Se pronuncia como una “sh” no muy sonora, como es el caso de “Pacem”

9.3 Generalidades en la dicción del Alemán⁴⁹

Es evidente que los hispanohablantes tenemos dificultades con algunas de las pronunciaciones alemanas, dando que su dificultad se basa en que algunos sonidos no se utilizan en lo absoluto en el español

- Las palabras que tienen dos sílabas y ambas con la letra “e”, se pronuncian la primera como “I”.
- El diptongo “EI” se pronuncia como “AI”

⁴⁸ Referentes verbales, varias personas.

⁴⁹ <http://www.alemansencillo.com/la-pronunciacion-en-aleman>. (Referentes)

- El diptongo “EU” se pronuncia como “OI”, pero hay excepciones como por ejemplo la palabra Museum, donde la “E” y la “U” forman parte de sílabas distintas.
- “IE” se pronuncia sólo “i” larga.
- “A” cerrada (entre una “a” y una “E”) Ä y larga; aunque posee una excepción: “ÄU” se pronuncia “OI” Ö, la boca de una “o” produciendo el sonido de atrás. en la garganta, como una “e” dejando la vocal larga.
- La pronunciación de la “Ü” se coloca la boca como una “U” pero produciendo el sonido hacia atrás, en la garganta, como una “E” dejando el sonido largo.
- En alemán, es habitual que la primera sílaba de la palabra es la que lleva la acentuación.
- Los verbos separables cumplen la norma.
- Algunas excepciones de esta regla son los verbos acabados en “IEREN” los cuales reciben el acento en la penúltima sílaba.
- Los sustantivos acabados en “EI”, “ION”, reciben el acento en la última sílaba.
- Los verbos inseparables tienen el acento después del prefijo.

9.4 Generalidades en la dicción del Francés⁵⁰

Sonoridad de la “E”

- La sonoridad cambia por las acentuaciones, sin embargo son similares a la “E” en español
- Sin acento “E”. Al final de una palabra, pierde sonido, es decir es muda. (*porte*). Si se encuentra al principio o en medio suena como una mezcla de “E” y “O” con labios proyectados hacia afuera.
- Con acento grave “É” ha de ser más abierta.
- Circunflejo “Ê”. Similares a la “E”. Ligeramente abierta.
- Acento agudo “Ë”. Similares a la “E”

Sonoridad de la “U”

- Se pronuncia como una “I”, pero con los labios en posición de “U”.

Sonoridad de la “O”

- “O”. Se pronuncian como la vocal “O” española

Sonoridad de la “C”

- “C” antes de “E” o “I” (o cuando lleva cedilla “ç”) suena como “S”.
- Idéntica norma se le aplica a “Z”.
- La “CH” tiene un sonido más suave que la “CH” del español o como “SH” del inglés. excepto cuando precede a la “L”, “N” y “R”, pues en esos casos debe tratarse como una “K”.

⁵⁰ <http://www.frenchtutorial.com/es/learn-french/pronunciation/cover>

Sonoridad de la “R”

- El acento francés de la “R” se logra pronunciando un como si fuera una “G” gutural.

Sonoridad de la “G”

- Tiene el mismo sonido que en español pero más gutural
- Cuando va delante de la “E” y la “I” adopta el sonido de la “J” francesa es decir similar a la “LL”.
- La “GN” se pronuncia como la “Ñ” (*espagnol, enseigne...*).

Sonoridad de la “PH”

- Su pronunciación se transforma en “F”. (*philosophie, photographie...*).

Sonoridad de la “S”

- La “S” entre vocales, pronunciarla como la “S” en español y con mayor sonoridad

Sonoridad de combinaciones

- Las combinaciones “AU” y “EAU”. Se pronuncian como la vocal “o” (*EAU, BEAU...*), con labios proyectados hacia afuera.
- En esta combinación “OU”, se pronuncia igual que la “U” española. (*moule, vouloir...*)
- “OI” ha de articularse como “AU” (*poisson, moi...*)
- “EU” y “OUE” como si se pronunciara al mismo tiempo la “E” y la “U” (*peur, coeur...*). Labios proyectados hacia afuera
- Vocales seguidas de “M” o “N”. Deben pronunciarse con sonido nasal.

Sonoridades de terminaciones

- Terminación en “S”. No se pronuncia al final
- Terminación “ENT”. Perteneciente a la tercera persona del plural de algunos tiempos verbales, es muda (*parlent*).

Sonoridad de la diéresis

- Se utiliza para destruir las combinaciones entre vocales. De tal manera, que cada una formará parte de una sílaba distinta y habrá de sonar de forma independiente. (*héroi'que, /ero-ik/*).
-

Sonoridad de palabras agudas

- En francés todas las palabras son agudas. acento tónico recae en la última sílaba.
- En los casos de palabras que terminan en “E”, el acento recae en la vocal precedente.
- En las palabras modificadas por las terminaciones verbales y la forma del plural (*aventures, elles chantent...*), se acentúa en la vocal precedente.

Sonoridad de la liaison

Palabras que unen su última sílaba con la primera de la siguiente.

- Palabras unidas por la última sílaba y la primera de la siguiente, deben pronunciarse como si fueran una única palabra. Esto sucede cuando un término finaliza en consonante o “e muda”, y el siguiente empieza por vocal “o” o “h” (letra que por cierto también suele ser muda). Así pues, “*les amis*” sonaría como “*lesami*”.





10. ASPECTOS MUSICALES

Al hablar de aspectos musicales, se referencian algunos que son relevantes durante el proceso de preparación de una obra coral. Esto no significa que se desconozcan otros que no se incluyen en este trabajo como: estilos, figuraciones, entre otros más ya que son temáticas que exigen estudios más extensos y que el director a su debido tiempo debe conocer para la interpretación de las obras. Igual consideración se tiene con las fonéticas, dicciones y su relación silábica con los movimientos melódicos y de carácter en obras de etnias como la indígena.

10.1 Volumen

Durante la ejercitación debe usarse una intensidad media. Con el fin de evitar el esfuerzo y fatiga vocales, el cantante deberá ejercitar sus posibilidades de volumen con cuidado y progresivamente.

El forte y fortissimo sólo deberán practicarse cuando se ha logrado el dominio pleno de la presión abdominal y el sostén intercostal. Un sonido emitido a gran intensidad sonora sin un manejo consciente y total de la musculatura vocal puede producir, no sólo fatiga sino patología en los pliegues vocales.

El sonido medio en intensidad es el que más conviene al principiante, por no exigir excesivo control aéreo. También el pianissimo exige el control total de soplo espiratorio: sin apoyo, el sonido se producirá con escape de aire, sumamente fatigante par las cuerdas vocales.

10.2 Pasaje Vocal

Un problema muy debatido entre los maestros de canto es el llamado pasaje de la voz. Un cantante no suficientemente entrenado, que asciende en una escala sonora sobre una vocal abierta con una emisión similar a la voz hablada (zona grave y central), sentirá al llegar a un punto de su tesitura, (variable según los distintos registros), una sensación desagradable de escozor, tirantez y esfuerzo laríngeo. Si después de ello acomoda sus cavidades de resonancia bucofaríngeas, puede seguir ascendiendo libremente. A este punto crítico se le denomina pasaje.

La sensación es distinta para el hombre y para la mujer. El hombre obtendrá una coloración tímbrica más oscura después del pasaje, pero seguirá cantando con la llamada voz de pecho. La producción de la *cuvertura* (amplificación de la orofaringe, es decir, de la cavidad de resonancia bucal, que en la sensación muscular se percibe como un hablar mientras se bosteza) está condicionada al acomodamiento de la cavidad bucofaríngea (posición más bien baja) la cual permite la emisión de los tonos más agudos de su registro.

“La mujer percibe, en ese punto de pasaje de su tesitura, una sensación laríngea muy peculiar. Para seguir ascendiendo sin modificar su emisión, debería realizar un gran esfuerzo vocal con el resultado de unas pocas notas más de extensión, y de un efecto sonoro parecido al grito. En cambio, si modifica su emisión pasando a usar el falsete o voz de cabeza, puede seguir ascendiendo en la escala, con gran alivio de la musculatura laríngea, y que le permite, además, obtener una extensión que puede superar la octava musical”⁵¹.

Algunas escuelas de canto ejercitan toda la extensión de la voz femenina en falsete, sin embargo, no es posible variar la intensidad en esa zona del registro. La técnica debe tratar de superar esta dificultad con el conocido recurso de cubrir los graves y adelantar en dos o tres tonos el verdadero tono de pasaje, para unificar tímbricamente ambos registros y que el oyente no perciba ese cambio funcional y timbres diversos.

Tradicionalmente, las escuelas de canto denominaban voz de pecho a la voz que corresponde al habla natural, en razón de que las resonancias parecen percibirse más intensamente en el pecho, y voz de cabeza al falsete, por ser estas resonancias más definidas en esa zona y en la cara.

La voz de falsete depende exclusivamente de un comportamiento diferente de las cuerdas vocales, de ahí que puede ser abierto o cubierto. Justamente es la *cuvertura* lo que va a permitir que ambos registros de la voz sean emitidos con una cualidad tímbrica similar.

10.3 Ritmo

Se define como la sucesión periódica de pulsos, combinados por sonidos y silencios los cuales se articulan de forma sucesiva.

⁵¹ SEGRE, Renato y NAIDICH, Susana. (1981). Principios de Foniología. Editorial Panamericana S.A. Buenos Aires. Pág. 86

La característica de la música entre el arsis y la tesis, es decir la relación entre sus impulsos y las resoluciones relativas.

10.4 Gravedez y Laxitud

Las notas sueltas de una serie que se presentan de forma indiferenciadas, se posicionan con gran importancia dinámica o en intensidad. Unas adquieren peso o gravedad; las otras se deslizan laxas, leves.

No se puede mostrar gravedad si no hay notas que manifiesten laxitud, y a la inversa, la asociación de esas cualidades, es de gran importancia en toda la percepción del carácter musical.

10.5 Tempo

El discurso musical se crea a partir del ritmo o velocidad el cual es llamado tempo,. Poder llegar a un tempo exacto es totalmente necesario para una buena interpretación por lo cual, el director deberá estar pendiente de todos estos puntos que pueden cambiar en un instante.

10.6 Articulación

La articulación permite unir diferentes elementos sonoros, para crear un conjunto ordenado, formado por un número determinado de sonidos cambiándolos de maneras diferentes.

La articulación es:

- La relación entre impulsos y sus correspondientes resoluciones. Una sola nota o un solo acorde no puede definirse como música ya que para que ésta se ejecute, necesita de una división y de la secuencia que se produce a través de la articulación.
- Saber ordenar e interpretar sus fórmulas y variantes más apropiadas.

Cuando la articulación se manifiesta muy rápida o muy lenta, la obra puede perder expresividad y calidad al momento de la ejecución y por el contrario cuando es demasiado lenta puede perder la secuencia de la melodía y tornarse monótona.

10.7 Pulso

Es una unidad fundamental en la música sobre todo en el ritmo, siendo el punto de referencia del director para hacer que los cantantes (en este caso) estén sincronizados en las entradas y ejecución de su línea melódica respecto a subdivisiones, alargamientos o contracciones correspondientes a la obra.

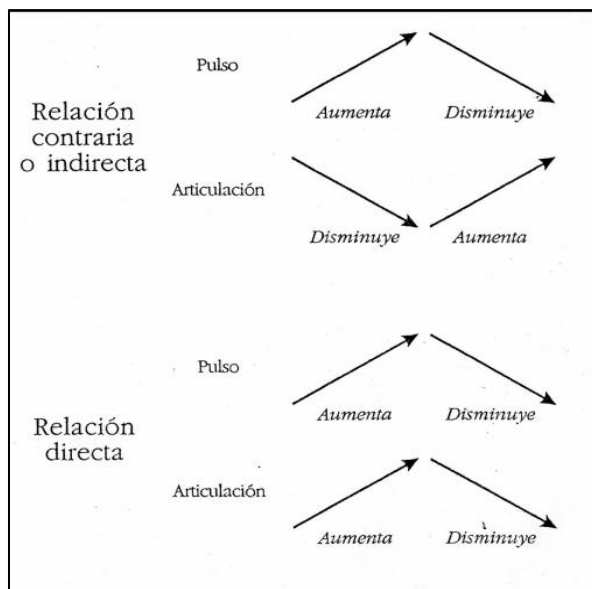
Se presenta una relación directa entre tempo, pulso, gesto, articulación y la percepción. Cuanto más veloz sea el tempo, se presenta menos claridad en las figuras, menos detalles, y lo contrario. Igual sucede con articulaciones ágiles.

10.8 Acento

Por lo general los acentos musicales y gramaticales, deberían estar relacionados, pero muchas veces en la parte musical, ese punto de apoyo varía por varias circunstancias.

- El acento en música coral o vocal, no necesariamente coinciden siempre con el primer tiempo. Para preparar este acento desde lo gestual, es necesario ampliar el espacio que generalmente debe recorrer el brazo dentro de un pulso determinado en el carácter de la obra.
- Al dirigir entre un gesto y el siguiente movimiento, el director deberá acelerar (visualmente) el movimiento para llegar a tempo en el siguiente punto de apoyo.
- En repertorios de música folclórica o tradicional, los acentos musicales pueden o no coincidir con las articulaciones del texto.

10.9 Pulso y Gesto



La velocidad del pulso en el gesto es, por lo general, inversamente proporcional al número de articulaciones entre uno y otro punto de inflexión. Es decir a mayor grupo de articulaciones y/o tensión rítmica, hay menos puntos donde se da la inflexión entre un pulso y otro; y a mayor cantidad de inflexiones en el gesto.

Existen relaciones entre pulso y articulación, las cuales pueden ser directas o contrarias.

Relación Pulso y Gesto, Fuente: Dirección Coral: La Forja del Director, Edición: Alexandra González 2016.

10.10 Eúritmia

Esta práctica, implica la visualización de la música a través de los movimientos corporales y su sensibilización corporal. Esta técnica permite mayor concentración y memorización de pasajes o frases melódicas, haciendo que la música interactúe con todos sus elementos y el manejo de espacio parcial y total corporal y físico.

10.11 El Motivo

El motivo es el movimiento constante de varias notas sucesivas que forman la unidad superior.

Sólo se llega a la síntesis de las extensiones musicales que son cada vez mayores, mediante la superposición de elementos de cortas dimensiones, que puedan ser identificados con claridad.

10.12 Melodía

Es entendida como la secuencia ordenada de sonidos, articulada por el ritmo y las diversas alturas, cñéndose a las reglas de interpretación. La melodía está sujeta a dos puntos de gran importancia, el tonal y el rítmico.

“La melodía está organizada de forma similar a la de la frase gramatical, por lo que tiene que poseer todos sus sonidos con sus respectivas articulaciones. Ella tiene el punto de partida, se dirige al siguiente punto en donde se da mayor tensión y luego descansar en otro punto en donde se da el reposo”⁵².

La melodía siempre se mueve solamente hacia delante, obedeciendo las reglas de la forma musical e interpretativa, aunque en casos específicos se pueden hacer modificaciones para mayor funcionalidad para la interpretación.

10.13 Música y Texto

En la música coral, en su totalidad está acompañada de texto, en donde el director debe estar pendiente de la relación entre música y poesía. Desde varios géneros como la ópera, el Lied, los troveros y los minnesänger, entre otros, han tratado de mantener de una manera muy unida la melodía con el texto para la interpretación y la postura del cantante.



⁵² Grau, Alberto. (2002). Dirección Coral., la forja del Director. Editorial GGM, Editores. Venezuela. Pág. 134



11. LA DIRECCIÓN

Esta sección contiene algunos referentes de apoyo para los directores o estrategias generales, lo cual no significa que es un tratado de las técnicas de la dirección, ya que el director “sabe” lo que hace, conoce “cómo” hacerlo, “con quien” lo hace y qué “metas” persigue. (Pedagogía del Director de Coro).

Para introducir el tema de la Dirección, se toman algunos referentes del escrito de Ramón Noble:

“Al Director le recomendamos”⁵³:

- Tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura.
- Dirigir con el gesto.
- La selección musical debe estar estudiada y comprendida de antemano.
- Tenga sentido del humor.
- La crítica debe ser constructiva.
- Cuando cante, cante para el grupo más no con el grupo.
- Toda indicación técnica debe hacerla cuando no se canta.
- La disciplina de un grupo se manifiesta en la atención, concentración, la obediencia (reacción al gesto), el respeto a sí mismo y a los demás.
- No subestime ni sobreestime al grupo.
- Demuestre prácticamente el camino para la solución de las dificultades.
- Evite la fatiga.
- Las indicaciones a los coristas deben ser claras y precisas.
- No siga adelante si no ha vencido un pasaje difícil o sáltelo para volver a él después.

⁵³ NOBLE, Ramón. (s.f.). Tomado del libro Breviario Coral. Instituto Nacional de Bellas Artes de México. hoja impresa (sin más datos).

- Durante el estudio de la obra debe ser memorizada rápidamente (los coros amateurs no tienen este problema).
- Puede estudiar (enseñar al coro) por partes y reunir las.
- Buscar la homogeneidad en dicción fraseo, rítmica, y todos los elementos para obtener un canto entendible y agradable.

11.1 El Gesto y su Expresión Corporal

El gesto es el medio de comunicación en el cual el director de coro se hace entender de sus coristas. Este permite transmitir de forma corporal el tempo de la obra y dar un sello propio en el cual contiene una amplia gama de códigos con los cuales se trata de dar la interpretación deseada.

El desarrollo de estos gestos necesita una preparación psicofísica por parte del director. La adecuada comunicación director – coristas es construida a partir de lazos afectivos y ensayos en grupo, muchas veces en los montajes, se debe sacrificar la belleza y la expresividad del gesto para conseguir el carácter que se desea en la obra.

Según lo expresado por el director Alberto Grau, la teoría del gesto debe tomar en cuenta algunos “aspectos tales como:

- El primer tiempo, marcar hacia abajo en forma vertical, puesto que este movimiento da más fuerza y firmeza a la hora de dar una entrada.
- Tener conciencia, por medio de ejercicios de dirección el peso y la fuerza con que se mueve brazo, para tener en cuenta la tensión, y los matices que se quieren dar a la obra.
- Los puntos de inflexión, marcarse hacia abajo ya que de ahí nace la relajación y la capacidad de controlar la velocidad entre un punto de apoyo y otro.
- Los puntos de inflexión deben darse a un mismo nivel, y este debe conservarse para no cambiar lo que se quiere transmitir al oyente.
- Existe una unión en el manejo del gesto con la energía de la obra a interpretar.
- El movimiento del gesto debe ser consistente y constante.
- La sensación de rapidez del movimiento entre un punto de inflexión y otro debe ser la misma, a menos que existan motivos de agógica que exijan lo contrario y aun cuando la velocidad del brazo al recoger distancias distintas entre una inflexión y prestan poca atención a este hecho, y su incapacidad crea confusión e inseguridad a la agrupación, la cual, a pesar de ello, debe tratar de seguir sus indicaciones rítmicas e interpretativas.
- La indicación de cambio de gesto y su amplitud lo indica la partitura y la misma música.
- La tendencia del gesto es a subdividir, se hace más notorio en un punto culminante disminuyendo la tensión dando cabida al paralelismo.
- Toda figura puede subdividirse y todas estas subdivisiones deben hacerse hacia la dirección del golpe principal”⁵⁴.

⁵⁴ GRAU, Alberto. (2002). Dirección Coral, la Forja del Director. Editorial ggm Editores. Caracas, Venezuela. Pág. 146

El director coral a través de su propia expresión corporal, mantiene una comunicación directa con su coro y también, lo que hace que el coro responda a las dinámicas, carácter y precisión que requiere para determinada obra. Con esto el corista también expresará de manera individual el mensaje y lo comunicará al público de una manera sensible.

La energía que el director entrega a su coro debe ir entrelazada con la técnica apropiada para lograr balance y un mejor resultado. Para él, es indispensable tener disciplina, empeño, pasión y mucha paciencia, entregándose por completo al estudio minucioso de cada partitura que va a entregar en el montaje.

La preparación física y mental de cada director se debe hacer por medio de unos códigos gestuales los cuales precisan de una técnica que es básicamente marcada por cuatro figuras de medida, pero también debe desarrollar la capacidad de proyección que caracterizan los actores, los cuales con su energía interna pueden conmover a sus cantores, y ellos a la audiencia.

En la adecuación y proporción entre el gesto y la música, el director debe implementar un estilo de “coreografía” sencilla y natural, en donde pueda ser entendido perfectamente por su coro, pero también interpretado por el público ya que a pesar de estar dando la espalda en los movimientos fuertes y cadenciosos se puede hallar el sentimiento y la energía que se despierta al ejecutar la obra.

En la intención del gesto se mencionan dos formas llamadas clásicas:

- Escuela Alemana. Denominada también Prusiana.
Pide un gesto anguloso. Marca en el batir puntos determinados visualmente en el espacio, marcados por segmentos rectos la cual resulta muy clara, pero de forma poco expresiva.
- Escuela Francesa. También llamada escuela “Quironómica”.
Entregada a la historia por Praxis del Gregoriano, basada en movimientos circulares generados por el diseño en el espacio de los melismas o también de las sílabas fonéticas. Es sumamente expresiva, pero si no hay claridad en el tempo y el ritmo puede resultar poco clara y confusa.

Lo ideal es que el director tenga conocimiento de estas dos técnicas y combinarlas para dar un resultado favorable a la interpretación y la marcación clara pero flexible a las dinámicas, agógicas, articulatorias y expresivas.

El Rostro del Director

Durante el ensayo de una obra hasta el momento del concierto se encuentran varias etapas las cuales se deben superar y en la cual el director tiene que tener en cuenta el grado de aprendizaje que tiene su coro y la dificultad de la obra para poder adecuar sus gestos y que sean entendibles para el grupo.

Por lo general se aborda el gesto de forma expresiva desde el comienzo para el manejo del carácter.

En el momento del concierto, el director podrá entregar por completo la expresividad para lograr la interpretación, la calidad, el sonido deseado y el carácter.

El director con su rostro puede apoyarse en varios momentos de la obra:

Para el comienzo junto al ataque de las manos le permite lograr precisión de sonido y sílabas.

En el transcurso de la obra. Especialmente en las obras polifónicas exige mucho la gestualización en los labios en los ataques imitativos y la mirada a la voz correspondiente.

En los finales la expresión de sus ojos pondrá en alerta a los coristas un aviso de ralentandos o final de obra, acompañado con el gesto de articulación de las sílabas.

Posición de Manos y Brazos



Posición de las manos. Foto Alexandra González. 2016

La postura de los brazos del director coral debe ser de forma relajada pero firme, mostrando a su coro y al público firmeza con tranquilidad.

Para lograr este objetivo se debe tener en cuenta los siguientes puntos:

- Los hombros no deben caer hasta la cadera, se muestra pesadez y poca estética en el gesto.
- Los hombros no deben ir hacia los costados, perjudica la precisión del gesto y pierde dinamismo.
- Los brazos deben ir dirigidos al coro, se debe mantener alineados la punta de los dedos meñiques con los codos.
- La muñeca debe ir siempre relajada pero no debe quebrarse cuando se hace los movimientos lineales. El gesto no será claro.
- El pulgar debe quedar relajado, ligeramente separado y debajo del resto de los dedos.

Función de Manos y Brazos

Por lo general, el primer ataque, es acompañado por ambos brazos y la marcación del compás se da con el brazo derecho y el izquierdo para los siguientes ataques, cortes y dinámicas; sin embargo no es bueno regirse estrictamente a este tipo de reglas puesto

que se puede mostrar el gesto con rigidez y cuadrado. Es por ello que en los diferentes talleres se enfatiza en la técnica, pero marcada con lo individual y las necesidades de los coristas. El director coral tiene una amplia libertad de movimientos con los dos brazos, y muchas veces tiene que recurrir a movimientos inadmisibles frente a su grupo con tal de hacerse entender. Lo que no se puede perder es el manejo del esquema y pérdida del pulso.

En el caso del *Accellerando* y el *Rallentando* trabajados como “presto súbito” o “lento súbito” son tratados de forma paulatina, los cuales por su naturaleza se hace necesaria la práctica cuidadosa para no perder el sentido rítmico y establecer el medio de comunicación-reacción.

Gesto en la Quiromimia

Cuando los brazos se “baten” (movimiento técnico y natural) se debe mantener la misma medida y altura para mantener la intención interpretativa del fragmento.

La posición se da por la formación entre el antebrazo y la mano abierta; no se marca la unidad métrica, sin embargo se hace relevancia a la ondulación melódica manifestadas con el gesto.

La quiromimia se puede emplear en los siguientes momentos:

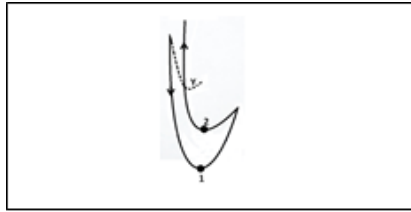
- Para ensayos, en el aprendizaje de las partes.
- Como elemento expresivo en ensayo y de concierto

Recorrido de Brazos

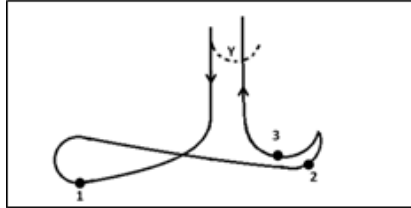
El recorrido de los brazos comprende:

- Preparación. Indica atención para el inicio.
- Levantada. Es el arsis que es el movimiento anterior al tiempo de inicio.
- Ataque. Es el momento que empieza la obra.
- Corte. Final o cierre de la obra. Este movimiento se emplea en calderones cerrados.

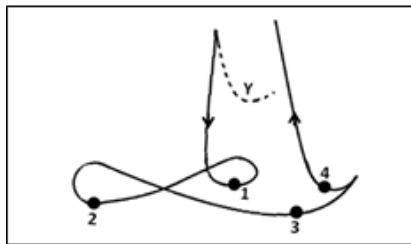
Todos los demás movimientos de los brazos van de acuerdo a la obra, al estilo y a las necesidades que los directores ya los maneja.



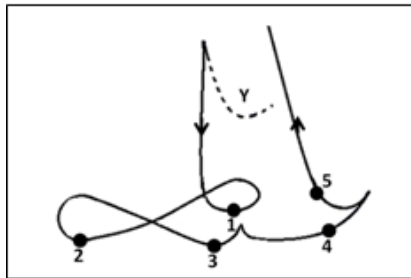
Compás de 2 tiempos



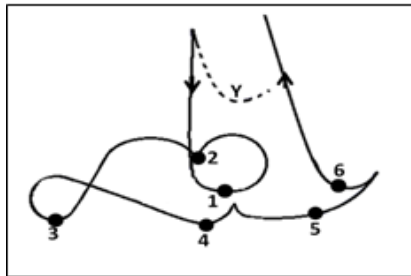
Compás de 2 tiempos



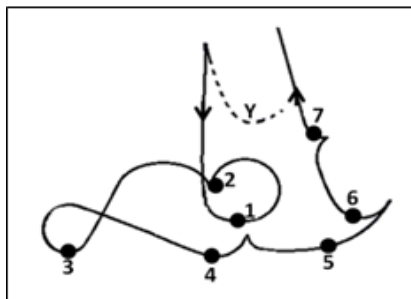
Compás de 4 tiempos



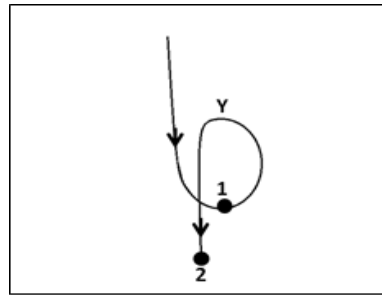
Compás de 5 tiempos



Compás de 6 tiempos

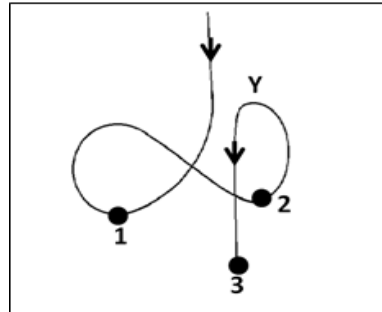


Compás de 7 tiempos

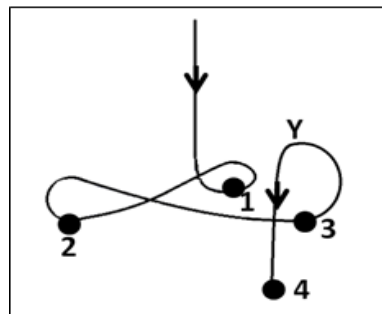


Final de Compases

Compás de 2 tiempos



Compás de 3 tiempos



Compás de 4 tiempos

11.2 El “Golpe” o Ataque

El “golpe”, equivale a los ataques de acentos prosódicos, de estructura métrica y de “ortografía sonora”, el cual es marcado en los puntos fijados específicamente en un nivel.

Existen tres clases de golpe, además del practicado normalmente:

- *Golpe anticipado*: Es llamado así por motivos musicales los cuales rompen la simetría de una figura de medida anticipando el gesto hacia el próximo punto de inflexión. Con ellos se logra enfatizar y apoyar rítmicamente las articulaciones que así lo requieren.



- *Golpe derivado*: Se llama al gesto que dentro de una figura de medida se produce en la misma dirección del golpe principal. A veces sirve para subdividir el pulso que se está marcando y otras para fabricar un levare dentro de una de las partes a destacar en medio de un discurso musical, o para marcar en un fragmento muy contrapuntístico la aparición de una nueva voz.



- *Golpe retardado*: Se llama al gesto que por motivos musicales, se estira en alguna de las inflexiones establecidas de la figura, retrasando el movimiento hacia el punto siguiente con la finalidad de dibujar con mayor claridad el movimiento melódico y evitar marcar con rudeza una articulación o también para iniciar un rallentando.



11.3 Levares, Cortes y Calderones

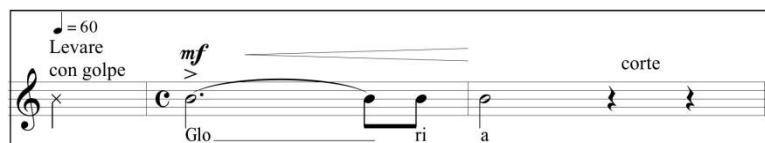
En cuanto a los levares, cortes y calderones se encuentran en la mayoría de obras y relacionados unos con otros, por ello se debe conocerlos y tomar conciencia de cada uno de ellos:

Levares. Es totalmente necesario que el director combine la respiración con el movimiento del levare (levantar para preparar); esto ayuda igualmente al cantor ya que le da mayor precisión para las entradas melódicas y rítmicas.

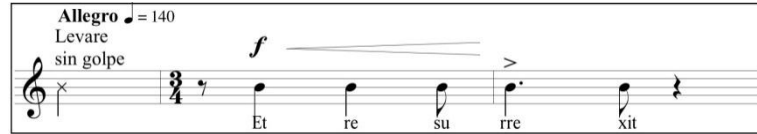
Así como en la gestualidad se incluye el levare para comenzar de igual manera se utilizará para finalizar la obra ya que se puede decir que el final es consecuencia directa del principio; o, mejor dicho, no hay final sin comienzo, por lo cual ellos deben permanecer juntos y en su contenido permaneciendo con los mismos aspectos.

Existen dos tipos de levares:

- *Levare Dinámico*, es producido al acentuar el nivel de la figura de pulso completo anterior a la figura donde se va a entrar.



- *Levare Espresivo*, comienza a partir del nivel del gesto ya establecido y del tiempo anterior a la figura y el silencio en el primer tiempo sin golpear y sin utilizar gesto alguno que incite a la respiración.



El levare debe mantener relación con:

- La velocidad y el pulso.
- Como el levare es el movimiento gestual que se da al comienzo de la obra, en las frases y al final del discurso musical, debe también hacerse para indicar la aparición de una nueva línea melódica, cambio de tempo o reanudar el discurso después de un calderón.
- El levare debe tener integrado y dar a entender elementos como: carácter, matiz, intensidad, articulación, entre otros.
- Para el levare la unidad de tiempo para iniciar la obra es la más corta.

Los cortes, deben mantener una relación gestual con el carácter y la intensidad con las cual viene desde la última parte de la obra, con algunas excepciones cuando la obra va disminuyendo su volumen sin necesidad de hacer un corte decisivo (en italiano *al niente*).

Con relación al gesto, si el final termina en un Forte el movimiento debe ser grande, amplio y con energía, si por el contrario el final es suave y débil se deben hacer movimientos finos.

Es difícil poder definir que movimientos se pueden hacer para cerrar un discurso ya que se dan por el momento, la intensidad de la obra y la fuerza que lleva el director en ese momento.

Los calderones o fermatas se utilizan para mantener por un tiempo no muy largo un acorde, una nota o un silencio. En la antigüedad las fermatas se utilizaban como punto de respiración de la frase, y en otras ocasiones para alargar la nota que se estaba puesta.

En el mundo coral, el calderón es utilizado para resaltar una palabra importante, el director también puede aprovechar esta herramienta para dar énfasis en algún fragmento basado en su interpretación. Dice el maestro Grau: "Toda preparación de un nuevo movimiento gestual (levare) después de una fermata, cambio de compás o ritmo

dentro de las cuatro figuras gestuales, deberá hacerse en sentido contrario a la dirección en que necesita dirigirse el mismo”⁵⁵.

Se debe tener en cuenta que la expresividad de un calderón es un poco complicado de manejar ya que si lo dejas alargar demasiado tiempo va hacer igual de inexpresivo que cuando lo alarga puesto que se pierde el tempo y parte del sentido y la intensidad con que venía la obra.

“El director de coros debía tener en cuenta los siguientes aspectos para salir de un calderón:

- Después de un calderón el levare se marca en la misma dirección del punto de inflexión sobre el cual reposó el calderón.
- Si en el calderón el movimiento no se interrumpe en alguna de las partes por más de un tiempo, se debe seguir marcando, siempre que ese movimiento sea estructurado y no ad libitum.
- La duración del calderón dependerá en buena parte de la tensión e intensidad creadas con anterioridad”.⁵⁶

En la actividad coral del director son muchas las fórmulas y movimientos para poder resolver la salida de un calderón ya que por su naturaleza este no puede ser medido matemáticamente y su salida debe ser de forma intuitiva.

Calderón sin corte (expresivo). Cuando la música lo pide, la fermata se da sin el corte, por lo cual es necesario seguir con la frase musical dando un levare sin interrumpir el encadenamiento musical. Por lo tanto no puede haber respiración o corte en el gesto.

Calderón con corte-levare (dinámico). Se debe interrumpir la sonoridad con el gesto uniéndolo con el levare para continuar la siguiente frase.

Calderón con corte, silencio y nuevo levare. Se cierra el calderón y se da el nuevo levare. En este caso se puede utilizar un levare dinámico o expresivo, según la intención de la obra.

Calderón sobre la barra de compás o sobre un silencio. Se interrumpe la música de forma súbita generando silencio expectativo al discurso musical, cuando ocurre esta situación se puede utilizar un levare dinámico o expresivo, según lo sugiera la obra.



⁵⁵ GRAU, Alberto. (2002). Dirección Coral, La Forja del Director, ggm editores. Venezuela. Pág. 161

⁵⁶ Ibíd.

Diplomados



**Primer Diplomado Nacional
Nivel Medio**



Universidad Distrital Francisco José de Caldas

12. DIPLOMADOS

12.1 DIPLOMADO NACIONAL DE DIRECCIÓN CORAL NIVEL MEDIO



12.1.1 Referentes Generales

Referentes	
Ofertante	Prosperidad para Todos, Mincultura, Asodícor (Asociación de Directores Corales de Colombia), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB
Lugar	Bogotá D.C. - Cundinamarca
Fecha:	24 de julio al 21 de septiembre de 2014
Horario:	8:00 a.m. a 12:00 m. y 2:00 a 6:00 p.m.
Duración:	140 H
Orientadores	Néstor Enrique Andrenacci (Argentina), Jorge Alejandro Salazar (Colombia), María Olga Piñeros Lara (Colombia), Alejandro Zuleta (Colombia), Mauricio Lozano (Colombia), Cuca Taburelli (Argentina), Digna Guerra (Cuba), Josu Elberdin (España).

12.1.2 UBICACIÓN GEOGRÁFICA⁵⁷



Bogotá. Fuente: Google Maps.

Este Primer Diplomado se realizó en Bogotá, con la participación de Directores en ejercicio y estudiantes de dirección y dirección Coral.

Contempló el nivel medio de formación.

12.1.3 OFERTANTE

ASODICOR (Asociación de Directores Corales de Colombia)



Asociación de Directores Corales de Colombia

Afiche publicitario. Foto Alexandra González'. 2014

ASODICOR. Asociación de Directores Corales de Colombia.

Es una asociación cuyo objetivo es el fortalecimiento para directores de coros en ejercicio y para estudiantes dedicados a este género, a través de talleres, eventos, seminarios, entre otros, donde directores nacionales e internacionales aportan en la sesiones de capacitación

⁵⁷ <https://www.google.com.co/maps/place/Cundinamarca/@4.7815838>

UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS⁵⁸



Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fuentes: Ubicación Google maps. Vista del edificio de la Administración, Pág. Web Institucional.

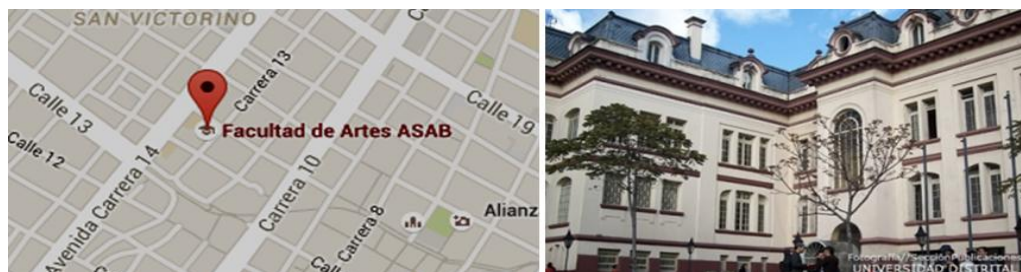
Misión⁵⁹

La misión de la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” es la democratización del acceso al conocimiento para garantizar, a nombre de la sociedad y con participación del Estado, el derecho social a una Educación Superior con criterio de excelencia, equidad y competitividad mediante la generación y difusión de saberes y conocimientos con autonomía y vocación hacia el desarrollo sociocultural para contribuir fundamentalmente al progreso de la Ciudad – Región de Bogotá y el país.

Visión

La Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” en su condición de Universidad autónoma y estatal del Distrito Capital, será reconocida nacional e internacionalmente por su excelencia en impacto para la solución de los problemas del desarrollo humano y transformación sociocultural, mediante el fortalecimiento y la articulación dinámica, propositiva y pertinente de sus funciones universitarias en el marco de una gestión participativa., transparente y competitiva.

FACULTAD DE ARTES ASAB



Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes. Fuentes: Ubicación Google maps. Vista del edificio del Palacio de la Merced, ASAB. Pág. Web Institucional.

⁵⁸ <https://www.udistrital.edu.co/>

⁵⁹ <https://www.udistrital.edu.co/#/universidad.php>

El egresado de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, estará en capacidad de utilizar las técnicas, los medios, las herramientas y los procesos requeridos para expresarse como músico profesional en los campos de la interpretación, composición o dirección de agrupaciones musicales. Este profesional podrá expresar creativamente su conocimiento a través de productos que influyen y son influidos por su contexto social y cultural. También estará en capacidad de proponer y gestionar de manera autónoma sus proyectos creativos e investigativos de acuerdo con el énfasis cursado.⁶⁰

12.1.4 ORIENTADORES

Nestor Enrique Andrenacci (Argentina)⁶¹



Nestor Andrenacci. Fuente:
<http://ciweb.com.ar/Andrenacci/index.php>

Nació en Bahía Blanca en el año 1951.

Fundador y director de Agrupaciones Corales de Argentina.

Conocedor de diferentes géneros musicales en el ámbito Coral, abarcando Edad Media hasta la actualidad, incluyendo obras de compositores argentinos.

Labor

- Su labor ha sido reconocida a

nivel nacional e internacional.

- Ha realizado conciertos en Argentina, Ecuador, Uruguay, España, Francia, Bélgica, Alemania, Dinamarca, Suecia, el Reino Unido y Canadá.
- Participó en producciones para radio y televisión en Argentina y en el exterior, destacándose: (ATC, Canal 9, Cablevisión, Radio Nacional, Radio Municipal, Radio Rivadavia, RTBF de Bruselas, Radio Televisión Sueca, CBC de Canadá, etc.).

Producción.

- Con el GCC Grupo de Canto Coral, realizó la grabación de dos cassettes (1989 y 1992), uno de los cuales (dedicado a la música coral argentina) contó con auspicios del Fondo Nacional de las Artes.

⁶⁰ <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/artes-musicales>

⁶¹ <http://ciweb.com.ar/Andrenacci/index.php> Referentes Biográficos

Menciones.

- Obtuvo con el GCC, el premio a la mejor interpretación de una obra de Vanguardia en el Primer Concurso Internacional de Coros de Cámara de Marktoberdorf (Alemania)
- En 1989, por su versión de Ruiseñor, del compositor argentino Julio Viera.
- También, con el GCC ganó el Primer Premio en la especialidad canto Coral a Capella, en la Undécima serie del Concurso Coca cola en las Ciencias y en las Artes, en 1990.

Desempeño.

- Ha realizado conferencias y cursos sobre Dirección Coral en varios países de Latinoamérica y Europa.
- Durante cuatro temporadas consecutivas (1985-1988) orientó el curso de Dirección Coral Camping Música de Bariloche.
- Fue docente de la materia Coro y práctica coral en el Conservatorio Nacional Carlos López Bouchardo (1985-1986).
- Entre 1985 y 1987, coordinó un Taller de Dirección Coral integrado por directores noveles de Capital.
- Convocado con frecuencia para integrar la mesa de Jurados en certámenes y concursos en Argentina y en el exterior.

Jorge Alejandro Salazar (Colombia)⁶²



Alejandro Salazar. Fuente, Pág. Web de la Corpas.

Titulación.

Maestro en Música con especialización en Dirección de la Escuela Superior de Música de Tunja y la Universidad Antonio Nariño respectivamente.

Otros estudios.

- Estudios con los maestros Jorge Zorro Sánchez, Pilar Leyva Durán y Luis Eduardo Vargas entre otros.
- Ha participado en el I Taller Internacional de Dirección Sinfónica del Conservatorio del Tolima y la Fundación El Sonido y el Tiempo Internacional con el Maestro Mauricio Weintraub.
- I y II Taller Nacional de Dirección con el Maestro Andrés Orozco.

- VIII Concurso Internacional de Dirección Orquestal en la ciudad de Concepción Chile, con la Orquesta Sinfónica de la Uniersidad de concepción,

⁶² http://www.divulgacion.unal.edu.co/programa_orquestal_intl/2011/corpas.html

- I Taller Internacional de Dirección Sinfónica con la Orquesta Sinfónica de Salta Argentina,

Perfil.

- Compositor, arreglista, director de orquesta, director coral y pianista.
- Pedagogo en dirección de orquesta y coro

Participaciones.

- En Chile, Argentina, Venezuela, España y Colombia.
- Director artístico de los proyectos de la Corporación Coral y Orquestal de Colombia en los que se vinculan las escuelas de música más representativas, reuniendo a los mejores instrumentistas y coristas de Colombia en montajes sinfónico corales y así mismo como impartiendo cursos por todo el territorio nacional.
- Ha dirigido la Sinfónica Juvenil de Medellín. Sinfónica del Conservatorio del Tolima, Sinfónica Colombia Joven, Sinfónica de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Filarmónica de Bogotá, Filarmónica de Cali, Sinfónica de la Universidad de Concepción Chile, Sinfónica de Salta Argentina, Orquesta de Cadaqués España y actúa regularmente como invitado por la Orquesta Sinfónica de Colombia

Reconocimientos.

- Entre muchos, se destaca su Tercer lugar en el Concurso Internacional de Dirección de la orquesta de Cadaqués, España.

Desempeño.

- Profesor de dirección en la Escuela de Música de la Universidad Juan N. Corpas en los programas de pregrado y posgrado.
- Director del coro y la orquesta de la institución desde hace nueve años.
- Seleccionado coordinador de la comisión artística para la organización del festival América Cantat 2013.
- Jurado de la modalidad música en composición para coro, banda y orquesta de las becas de creación 2011 de la alcaldía de Medellín.

Composiciones.

- Fusionan el jazz y lenguajes neoclásicos de principios de siglo XX con ritmos andinos y afrocolombianos.
- Proyecto orquestal Raza una obra sinfónica de grandes dimensiones comisionada para la apertura del festival América Cantat 2013 en la ciudad de Bogotá

Actualmente es docente de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas.

María Olga Piñeros Lara (Colombia)⁶³



Ma- Olga Piñeros. Fuente, mariaolga colombia.blogspot

María Olga nació en Bogotá.

Estudios.

Universidad Nacional de Colombia.

En Juilliard School of the Arts-

Master Degree en Música con especialización en Canto Lírico del Mannes College of Music en Nueva York, teniendo como profesores a Will Crutchfield y Macy Lindheimer.

Desempeño y Participaciones.

- 6 años con la compañía Horizon Concerts
- Conciertos de Música de Cámara en diferentes recintos de la ciudad de Nueva York, con Nottingham Fair, conjunto de Música Antigua, brazo educativo del Early Music Ensemble, con el Teatro Repertorio Español

- Conciertos con el Manhattan Vocal Ensemble y el Quinteto de las Américas entre otros.

- Ha realizado conciertos de Música

Colombiana y Latinoamericana en distintos escenarios de Estados Unidos y Europa entre los que se destacan: Colombia en la Voz de Maria Olga; un viaje por Colombia a través de su música, en el Merkin Concert Hall del Lincoln Center, en el Central Park de Nueva York, Wall to Wall Music of the World Festival, en Symphony Space, Nueva York,

- Festival de Música del Mundo en Provence, Francia y Barcelona.
- Con este mismo programa fue invitada a realizar una extensa gira por Suramérica en 1994.
- En 1999 ofreció recitales en varias ciudades de Venezuela
- Ha participado representando a Colombia en Carifest en Trinidad y Tobago,
- En 1995 participó en el Festival cervantino en Guanajuato, México, 1996.

Asesoría

- Asesora del Ministerio de Cultura dentro del Plan Nacional de Coros Escolares- Música para la Convivencia y como tal ha dictado talleres de Pedagogía, de Técnica Vocal y Coral en todo el país.

Labor Investigativa y Grupos.

- Pontificia Universidad Javeriana, desarrollando, el método Kodaly en Colombia
- ASAB con el trabajo Estrategias para resolver dificultades de entonación en jóvenes que inician los procesos de lectura y dictado musical.

⁶³ <http://mariaolga colombia.blogspot.com/>

Alejandro Zuleta (Colombia)⁶⁴



Alejandro Zuleta. Fuente,
www.colarte.com

Nació en Bogotá el 21 de Junio de 1958 y fallece a sus 57 años en la misma ciudad el 2 de noviembre del 2015.

Estudios.

B.A. Brooklyn Conservatory of Music y Aaron Copland School of Music de Nueva York.

M.A. Bowling Green State University, Ohio con especialización en Dirección Coral.

Otros Estudios.

Cursos de perfeccionamiento en interpretación de la música de Bach en la Universidad de Oregon con el maestro Helmuth Rilling

Pedagogía Kodály en New York University.

Desempeño.

- Director del Coro de la Carrera de Estudios Musicales
- Profesor de Dirección Coral y director de la Especialización en Dirección de Coros Infantiles y Juveniles en la Universidad Javeriana.
- Director de la Sociedad Coral Santa Cecilia. Con este coro ha presentado un extenso repertorio de música sinfónico-coral con las orquestas Filarmónica de Bogotá y Sinfónica de Colombia.

Trabajos de Investigación.

- Investigador principal del grupo Kodály Colombia, encargado de realizar la adaptación de la metodología Kodály a la música colombiana.

Menciones.

- Premio Excelencia Coral 2001 otorgado por el Ministerio de Cultura.

Mauricio Lozano Riveros (Colombia)⁶⁵

Profesor de materias teóricas en las universidades: ASAB, Universidad Pedagógica, Universidad de los Andes, Universidad Pontificia Javeriana.

Labor Musical.

- Compositor de obras para orquesta sinfónica, grupos de cámara, instrumento solista y coros.

⁶⁴ <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=20876>

⁶⁵ <http://www.unicundi.edu.co/index.php/component/content/article/9-sin-categoria/1300-docentes-musica>

- Tiplista y arreglista de diversos grupos dedicados a la interpretación de música tradicional popular colombiana. Integrante del comité de expresiones autóctonas del festival nacional “Mono Nuñez” (Ginebra – Valle del Cauca).

Cuca Taburelli (Argentina)⁶⁶



Cuca Taburelli. Fuente, Youtube.

Estudios.

Formación independiente

Estudió en Argentina con los maestros Ana Kamien, Fredy Romero

Otros Estudios.

Cursos intensivos en Martha Graham School, realizando entrenamientos con la compañía de Pina Baush.

Participaciones.

- Creaciones en Argentina desde 1969 hasta 1976
- En Colombia desde 1976 hasta 1982,
- En Alemania desde 1983 a 1993.
- Desde 1994 hasta la actualidad entre Argentina y Colombia.

Reconocimiento.

- Reconocimiento.
- En el 2010, recibe el reconocimiento a la trayectoria otorgado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, recibiendo la nacionalidad colombiana en el 2013.

Digna Guerra (Cuba)⁶⁷



Digna Guerra.
Fuente,
www.ecured.cu/index.php

Nace en la Habana Cuba, el 6 de agosto de 1945.

Estudios.

Sus primeros estudios de música los realiza con las profesoras Ofelia Busquet y Fé Castillo.

Piano, en el Conservatorio de la Habana.

Dirección Coral con Gisela Hernández.

En la Escuela Coral de La Habana, estudió Dirección Coral, y Canto Coral con el profesor Manuel Ochoa.

Viaja a Alemania e ingresa en la Hochschule fur Musik Hanns Eisler, donde concluye estudios superiores de Dirección coral, Piano y Canto.

Desempeño.

- En 1962 se inicia como instructora de arte, formando

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=y-g9AFkOm4w>

⁶⁷ http://www.ecured.cu/index.php/Digna_Guerra

grupos musicales y coros de aficionados de diferentes instituciones y formatos.

- En 1965 es nombrada Directora del Coro de la Radio y la Televisión, participando en varios Festivales Nacionales de Coros y realizando numerosas grabaciones por estos medios comunicativos.
- En 1969 es nombrada Jefa de Cátedra de Dirección Coral de la Escuela Nacional de Arte y Directora del Coro de la escuela, conjuntamente se desempeña como Directora del Coro de la Ópera Nacional de Cuba, en esta etapa y bajo su dirección se entrenan las óperas: Fidelio de Beethoven en co-producción con la ópera Leipzig.
- Ha impartido clases magistrales, talleres y cursos de Dirección Coral en países tales como : Jamaica, Barbados, Nicaragua, Panamá, Perú, Curazao, Colombia, Argentina, Venezuela, México, España, Yugoslavia, Polonia, Alemania, Suecia, Noruega, Bélgica, Canadá y Estados Unidos entre otros.

Menciones y Reconocimientos.

- Primer lugar en diferentes concursos y festivales de España, Alemania, Bélgica y Cuba.
- 1990: Premio a la Mejor Interpretación de Música Cubana en el Concurso de Música de Cámara de La Habana.
- 1997: 29th Concurso Internacional de Masas Corales de Tolosa, España. Primer Premio y trofeo de Oro en la categoría de Música Profana. Segundo Premio y Trofeo de Plata en la categoría de Música Sacra. Premio del público
- 1999: Festival Internacional de coros Harmonie 99 en la ciudad alemana de Lindenhof.
- Primer Premio con Certificación de Oro en la categoría Jazz Vocal.
- Primer Premio con Certificación de Plata en la categoría de Madrigales.
- Segundo Premio con Certificación de Oro en la categoría de Coro Mixto.
- Premio Especial del Gobierno Alemán por ser el Coro máximo acumulador de puntos.
- 1999: Concurso Internacional de Coros de Marktoberdorf; Alemania, tercer Premio y Categoría de Excelencia Internacional de Primer Nivel.
- 1999: Concurso Internacional de Coros de Maasmechelen, Bélgica. Primer Premio en la categoría de Coros de Cámara.
- 2000: Premio en la 4ta Feria Internacional del disco cubano CUBADISCO 2000 en la categoría de Música Coral.
- 2000: Primer Premio y Gran Premio en el Concurso Coral Infantil Voces del Mañana, con la Cantoría Infantil del coro Nacional de Cuba.
- 2004: Premio en el Festival de Habaneras de Torre Vieja, España en la categoría de Habaneras y Premio del público.
- 2006: Premio Cubadisco 2006 en la categoría de Música Coral, con el CD De todo Coro son, con la firma discográfica Colibrí.
- 2007: Segundo Premio en la categoría de ensamble vocal y tercer premio en la categoría libre de 36 Concurso Internacional de coros Floriege vocal de Tours, Francia.
- 2011: Concurso Internacional de coros de Marktoberdorf (El Coro Entrevoces que dirige la Maestra recibió 8 premios).

- 2012: Premio ECHO KLASSIK 2012 en Alemania como mejor grabación coral de los siglos XIX y XX por el disco El Canto Quiere Ser Luz
- 2015: Gran Premio Cubadisco 2015 y Premio en Música Coral con el fonograma Oh Yes! Pertenciente al sello Colibrí.

Josu Elberdin⁶⁸



Josu Eberdin. elberdin.com

Nació en 1976 en Pasaida (Gipuzkoa)

Estudios.

Conservatorio de Grado Medio Pasaia Musikal donde obtiene los títulos de profesor de Piano y Canto.

Diplomado en Educación Social por la UPV 1997.

Labor.

- Orientador de Seminarios y cursos de Dirección coral infantil y adulta a nivel Nacional e Internacional, destacando sus visitas a países como Indonesia, Francia, Bulgaria y Colombia.

- Jurado en concursos corales y de composición a nivel Nacional e Internacional.

Composición y Distinciones

- Cabe destacar sobre todo su labor en el campo de la composición.
- Entre todas su producción es reseñable la obtención de varios premios de composición en Tolosa, y Ondarroa, así como la escritura de obras obligadas y encargadas por Certámenes y Coros prestigiosos del panorama Internacional para concursos o Festivales como Tolosako Nazioarteko Abesbatzen Lehiaketa, Europa Cantat Junior, Simposium Coral Munidal de Argentina 2011, Quincena Musical de San Sebastián, Musikaste,

⁶⁸ <http://elberdin.com/curriculum/>

12.1.5 TEMÁTICAS

Orientadores y Temáticas			
Orientador	Nacionalidad	Temática	Aspectos
Alejandro Zuleta Digna Guerra Josu Elberdin	Colombia Cuba España	Aspectos Generales	Plenarias sobre el Canto, Metodologías y Técnicas
Nestor Andrenacci Alejandro Zalazar	Argentina Colombia	Dirección Coral	Ejercicios grupales de calentamiento Manejo de idioma y pronunciación Abordaje de la obra Técnica de dirección
Mauricio Lozano	Colombia	Análisis Musicales	Partes de la obra Motivos relevantes Manejo de armonía
María Olga Piñeros	Colombia	Pedagogía Vocal	Respiración Ejercicios de calentamiento Trabajo del diafragma Ejercicios para el desarrollo del oído armónico
Cuca Taburelli	Argentina	Expresión Corporal	Manejo del cuerpo Manifestación de sensaciones Calentamientos corporales



Primer Diplomado Nacional Nivel Avanzado



Universidad Distrital Francisco José de Caldas

12.2 DIPLOMADO NACIONAL DE DIRECCIÓN NIVEL AVANZADO



12.2.1 Referentes Generales

Referentes	
Ofertante	Prosperidad para Todos, Mincultura, Asodidor (Asociación de Directores Corales de Colombia), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB
Lugar	Bogotá D.C. - Cundinamarca
Fecha:	24 de julio al 21 de septiembre de 2014
Horario:	8:00 a.m. a 12:00 m. y 2:00 a 6:00 p.m.
Duración:	140 H
Orientadores	Alberto Grau (Venezuela), Camila Ospina Fadul (Colombia), Luis Díaz Herodier (Salvador), Camila Toro (Colombia), Juan David Rojas (Colombia).

12.2.2 UBICACIÓN GEOGRÁFICA⁶⁹



Bogotá. Fuente: Google Maps.

Este Primer Diplomado se realizó en Bogotá, con la participación de Directores en ejercicio y estudiantes de dirección y dirección Coral.

Contempló el nivel medio de formación.

⁶⁹ <https://www.google.com.co/maps/place/Cundinamarca/@4.7815838>

12.2.3 Ofertante

ASODICOR (Asociación de Directores Corales de Colombia)

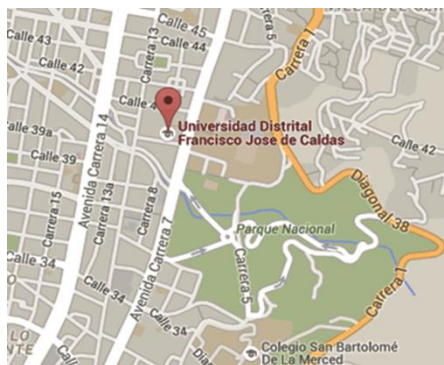


Afiche publicitario. Foto Alexandra González’.

ASODICOR. Asociación de Directores Corales de Colombia.

Es una asociación cuyo objetivo es el fortalecimiento para directores de coros en ejercicio y para estudiantes dedicados a este género, a través de talleres, eventos, seminarios, entre otros, donde directores nacionales e internacionales aportan en la sesiones de capacitación

UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS⁷⁰



Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fuentes: Ubicación Google maps. Vista del edificio de la Administración, Pág. Web Institucional.

Misión⁷¹

La misión de la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” es la democratización del acceso al conocimiento para garantizar, a nombre de la sociedad y con participación del Estado, el derecho social a una Educación Superior con criterio de excelencia, equidad y competitividad mediante la generación y difusión de saberes y conocimientos con autonomía y vocación hacia el desarrollo sociocultural para contribuir fundamentalmente al progreso de la Ciudad – Región de Bogotá y el país.

Visión

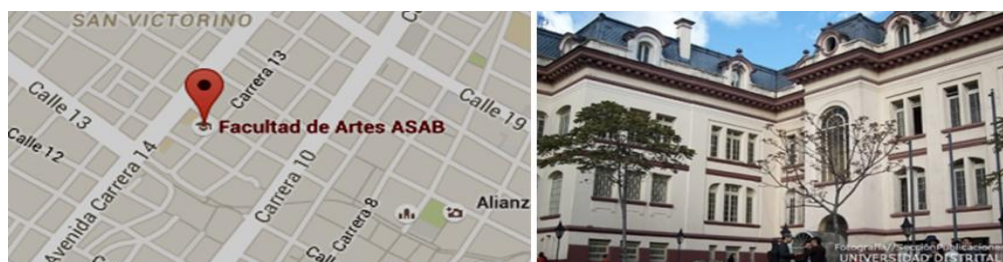
La Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” en su condición de Universidad autónoma y estatal del Distrito Capital, será reconocida nacional e internacionalmente

⁷⁰ <https://www.udistrital.edu.co/>

⁷¹ <https://www.udistrital.edu.co/#/universidad.php>

por su excelencia en impacto para la solución de los problemas del desarrollo humano y transformación sociocultural, mediante el fortalecimiento y la articulación dinámica, propositiva y pertinente de sus funciones universitarias en el marco de una gestión participativa., trasparente y competitiva.

FACULTAD DE ARTES ASAB



Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes. Fuentes: Ubicación Google maps. Vista del edificio del Palacio de la Merced, ASAB. Pág. Web Institucional.

El egresado de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, estará en capacidad de utilizar las técnicas, los medios, las herramientas y los procesos requeridos para expresarse como músico profesional en los campos de la interpretación, composición o dirección de agrupaciones musicales. Este profesional podrá expresar creativamente su conocimiento a través de productos que influyen y son influidos por su contexto social y cultural. También estará en capacidad de proponer y gestionar de manera autónoma sus proyectos creativos e investigativos de acuerdo con el énfasis cursado.⁷²

12.2.4 Orientadores



Alberto Grau. Director. Fuente: <http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/Biografia>

Alberto Grau⁷³

Nacido en Vic (Barcelona), España, el 7 de noviembre de 1937. Emigró de niño a Venezuela con su familia radicándose en Caracas.

Compositor, pedagogo y director coral venezolano.

Uno de los más grandes impulsores de la música coral en Venezuela y a nivel mundial.

Es Director Fundador de la Scola Cantorum Venezuela. Estudios.

- Inició sus estudios musicales en el Conservatorio

⁷² <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/artes-musicales>

⁷³ <http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/Biografia>

- Nacional de Música “José Ángel Lamas”). Caracas (Venezuela)
- Continuó en la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares” en Caracas.

Trayectoria.

- Festival Europa Cantat IV en Graz (Austria).
- Participa con la Schola Cantorum de Venezuela en una gira por los Estados Unidos (Washington, Nueva York y Tennessee).
- En 1972 Es nombrado Director de la Escuela de Música “José Lorenzo Llamazonas” y realiza una gira de conciertos por Yugoslavia y Alemania con la Schola Cantorum de Caracas.
- Gira de conciertos con la Schola Cantorum de Venezuela a Italia, España, Francia y Austria. Durante esta gira, la Schola.
- Participa en el XXII Concurso Polifónico Internacional “Guido d’Arezzo” (Italia) resultando ganador del Primer Premio en “Música Polifónica”.

Reconocimientos.

- En 1990 como Vicepresidente de la Federación Internacional para la música coral.
- Es ponente del Segundo Simposio de Musica Coral Suecia, Finlandia y Estonia.
- Jurado en el Concurso Coral Internacional Béla Béartok (Debrecen Hungría) y en el Certamen Coral de Tolosa (España).
- Recibe el reconocimiento “Highest Honors in Waging Peace through Singing” de la Universidad de Oregon por su obra Cantad Coros del Mundo para coro mixto.
- Recibe condecoraciones Orden “Andrés Bello” (1era. Clase) del Ministerio de Educación de Venezuela y la Orden “Diego de Losada” de la Alcaldía de Caracas.

Luis Díaz Herodier (El Salvador)⁷⁴



Luis Díaz. Fuente:
teatromayor.org/evento/musica/
coro-de-la-opera-de-colombia-
director-luis-diaz-herodier-el-
salvadorcolombia

Salvadoreño, reside en Bogotá desde 1995.

Estudios.

- Inició sus estudios con profesores particulares y en el Departamento de Música del Centro Nacional de Artes de El Salvador.
- Estudió Dirección Coral con el Maestro Igor Agafónnikov en la Escuela de Música del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y con el Maestro A. Jasanov en dicho conservatorio.
- Tiene una maestría en música en la Universidad de Londres.

Trayectoria.

- Ha sido director Asistente del Coro Nacional de El Salvador.
- Director Titular del Coro Nacional de Nicaragua.

⁷⁴ <http://www.teatromayor.org/evento/musica/coro-de-la-opera-de-colombia-director-luis-diaz-herodier-el-salvadorcolombia>

- Fundador y director del Coro de Cámara del Departamento de Música de El Salvador y del Coro de la Universidad Autónoma de Nicaragua.
- En Bogotá ha dirigido agrupaciones corales de los Departamentos de Música de las Universidad Central, Pedagógica, El Bosque, La Académica Superior de Artes de Bogotá y Universidad Javeriana.
- Desde enero de 2007 está a cargo del énfasis en Dirección coral del departamento de Estudios Musicales de la Universidad central.
- En 2004 funda y desde entonces dirige el ensamble Vocal de dicha universidad.
- En el 2002 es nombrado Director del coro de la Ópera de Colombia con el cual ha preparado las óperas Turandot, Barbero de Sevilla, Lucía de Lammermoor, Flauta Mágica, Cuentos de Hoffman, cenerentola, Otello, Don Giovanni, La Traviata, Cavallería Rusticana, Pagliacci, La Boheme, Madama Butterfly, Orfeo y de F. Rincón, Un Requiem Alemán de J. Brahms, Carmina Burana, entre otros.
- Ha preparado, además, el Coro Lírico para los Festivales de Ópera al Parque 2003 a 2009.
- En el 2002, junto a talentosos jóvenes estudiantes de canto funda el Ensamble Cocal Contrafacta, ganador del Segundo Lugar en la categoría de Cámara en el I Concurso Nacional de Coros de Barranquilla en el año 2004.
- Desde 2009 trabaja en estrecha colaboración con el Maestro Adrián Chamorro en el montaje de varios proyectos sinfónicos corales auspiciados por la Universidad Central.
- En octubre dirigió la Petite Messe Solennelle de Rosinni, con el Ensamble Vocal y solistas de dicha Universidad.
- Fue el director coral invitado para preparar la Coral de amazonas par el XIV Festival Amazonas en el 2010.

Grabaciones.

- En el 2007 preparó el coro de la Ópera para la grabación del Requiem de Verdi con la Orquesta Filarmónica, el primer DVD sinfónico producido en Colombia.

Composiciones.

- Ha compuesto obras para coro, coro y orquesta, voz y piano, entre ellas la Missa brevis (estrenada en Bogotá en 1999).
- Duelo Ceremonial y Soneto Ingrávido.
- En el 2004 estrena parte del Ciclos Cuentos de Rafael Pombo, con la Orquesta de Cámara y coro de la Universidad Central.
- Fue compositor invitado al III Festival de Música Contemporánea del Salvador.

JUAN DAVID ROJAS MAYORGA⁷⁵



Juan David Rojas. Fuente:
<http://www.feldenkraislatino.com/profesores/juan-david-rojas-mayorga/>

Estudios.

- Obtuvo su Master en Voice Pedagogy en Texas Christian University.
- Fue admitido en el programa de Voice Performance (Indiana University, USA) en DMA.
- Egresado de la Universidad Javeriana en el énfasis de Composición, con estudios superiores en composición electrónica (Trossingen-Alemania).
- Especialista en “Método Feldenkrais”
- Actualmente, realiza sus estudios de Especialización en Dirección de Orquesta en la Escuela de Música Juan N. Corpas.

Trayectoria

- Es el director de la Cátedra de Canto y del Taller de Ópera de la Escuela de Música de la Universidad Juan N. Corpas.

Otros estudios

- A tomado talleres de técnica vocal, fisiología vocal e interpretación con diversos maestros destacando Richard Miller (Longy School of Music, Oberlin Conservatory), Paul Elliot (Indiana University), Richard Croft (North Texas University), James Taylor (Yale), Sofie Von Otter, Carlos Godoy (Venezuela), Evelyn Tubb (Schola Cantorum Basiliensis-Suiza), Richard Wistreich – Alemania.

Reconocimientos

- Ha sido ponente en el 3er. Congreso ALLF (Asociación Latinoamericana de Laringología y Fonocirugía) en el IAP (International Association of Phonosurgery).

⁷⁵ <http://www.feldenkraislatino.com/profesores/juan-david-rojas-mayorga/>

OSCAR OLAYA MALDONADO⁷⁶



Oscar Olaya. Fuente:
<http://locationcolombia.com/?dirdeservicios=oscar-olaya-maldonado>

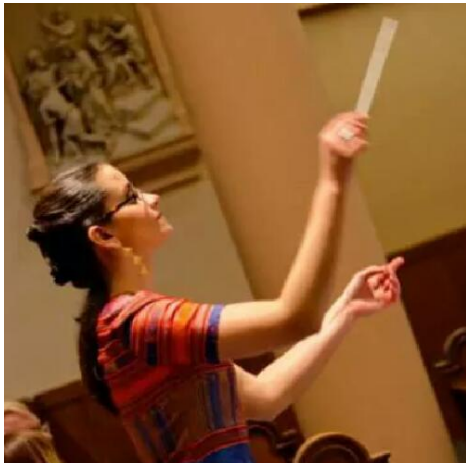
Estudios.

- Compositor bogotano graduado de la Universidad Javeriana.
- Especialista en Orquestación de Música para cine y TV de Berklee College of Music.
- Desde el 2006 ha desarrollado su carrera como compositor cinematográfico destacándose por su versatilidad, innovación y pasión por lo que hace.
- Ha tomado clase con los compositores como Christopher Lennertz, Michael Nyman, y John Debney, entre otros.

Trayectoria.

- Su portafolio incluye trabajos para cine, televisión y videojuegos, algunos de ellos en colaboración, los cuales han sido proyectados y comercializados dentro y fuera del país.
- Su experiencia y habilidad para componer bandas sonoras lo han posicionado como una figura emergente con gran proyección en la industria cinematográfica del país y la pasión por la que hace se ve reflejada en cada uno de sus proyectos.

CAMILA OSPINA FADUL⁷⁷



Camila Ospina. Fuente:
<https://www.linkedin.com/in/camila-ospina-fadul-a219b19>

Estudios.

- Estudió Dirección Coral en la Universidad Javeriana en la Ciudad de Bogotá.
- Realizó estudios de Canto y Dirección en Eastman School of Music.

Trayectoria.

- Actualmente es directora del Coro Preparatorio y Directora Asistente del Coro Uniandes.
- Es Coordinadora Cultural y Directora del Coro de la Universidad de la Sabana.
- Directora Fundadora de los coros Zelva Sonática y Coro de Cámara Auratus Cantare.

⁷⁶ <http://locationcolombia.com/?dirdeservicios=oscar-olaya-maldonado>

⁷⁷ <https://www.linkedin.com/in/camila-ospina-fadul-a219b19>

CAMILA TORO⁷⁸



Camila Toro. Fuente:
<https://facartes.uniandes.edu.co/attachments/article/79/programa251114w.pdf>

Estudios.

- Estudió Canto Lírico en la Universidad Javeriana.
- Especialista en repertorio Barroco y Clásico en la Schola Cantorum Basiliensis con los maestros Ulrich Messthaler, Evelyn Tubb y Rosa Domínguez.
- Ha asistido a clases magistrales con los maestros Dominique Vellard, Andreas Scholl, Anthony Rooley y Margreet Honig, entre otros.

Trayectoria.

- Ha participado en diferentes festivales y ciclos de conciertos en Suiza, Francia y Alemania.
- Ha participado en el “Stimmen-Festival”, “Freude der Alte Musik”, el “Kunstfest Weimar”.
- Con el ensamble Elyma dirigida por el Maestro Gabriel Garrido participaron en el festival d’Ambronay.
- A participado en diferentes festivales internacionales con el grupo Cappella Mediterranea bajo la dirección de Leonardo García Alarcón.
- Con el pianista Eduardo Vallejo ha realizado varios recitales con repertorio del siglo XVIII en importantes salas en Suiza, España y Colombia.
- Ha participado como solista en obras como: El Mesías de Handel, bajo la dirección del Maestro Baldur Bronnimann con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, Gloria de Vivaldy y Oratorio de Navidad de J.S. Bach, junto con el Coro de la Universidad de los Andes.
- Ha sido invitada a cantar con diferentes agrupaciones colombianas de música barroca como el ensamble Alba Sonora, Alfabeto, Música Ficta. En el ciclode conciertos de Música Antigua para nuestro Tiempo en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Ha participado en el Festival de Música Antigua de Villa de Leyva.
- Ha participado en el Festival de Música Misiones de Chiquitos en Bolivia.
- Actualmente es maestra de la cátedra de Canto y de la Maestría en interpretación histórica de la Universidad Central.

⁷⁸ <https://facartes.uniandes.edu.co/attachments/article/79/programa251114w.pdf>

12.2.5 Temáticas

Orientadores y Temáticas			
Orientador	Nacionalidad	Temática	Aspectos
Camila Ospina Fadul Luis Díaz Herodier Alberto Grau	Colombia El Salvador Venezuela	Dirección Coral	Abordaje de la obra Gestualización. Postura en la dirección coral y contextualización. Gestualización y abordaje de obras con polirritmias y dirección de compases compuestos.
Oscar Olaya Maldonado	Colombia	Análisis Musical	Abordaje de la obras a partir del análisis formal.
Juan David Rojas	Colombia	Método Feldenkrais. Corrección de malos hábitos en el canto.	Respiración en base a la método Feldenkrais
Camila Toro	Colombia	Pedagogía Vocal	Anatomía Funcionamiento del aparato respiratorio y aparato laríngeo en el momento del canto.



Talleres



V Taller de Voces Latinas a Coro

«La Magia de la Música»



Santiago de Cali

CAF
IPC

Mincultura

Prosperidad para Todos

Conservatorio José María Valencia

Fundaarboledas

13. TALLERES

13.1 V TALLER DE VOCES LATINAS “La Magia de la Música”



13.1.1 Referentes Generales

Referentes	
Ofertante	Mincultura, Prosperidad para Todos, Conservatorio José María Valencia, CAF (Banco de Desarrollo de América Latina), Fundarboledas, IPC (Instituto Popular de Cultura)
Lugar	Cali- Valle
Fecha:	28 al 30 de julio de 2014
Horario:	8:00 a.m. a 12:00 m. y 2:00 a 6:00 p.m.
Duración:	21 H
Orientadores	María Guinant (Venezuela) y Alberto Grau (Venezuela)

13.1.2 Ubicación Geográfica⁷⁹



Santiago de Cali, Valle del Cauca. Fuente Google Maps.

El taller se realizó en la Capital del Valle del Cauca con la participación de directores en ejercicio, cantantes y estudiantes de Dirección Coral

⁷⁹ <https://www.google.com.co/maps/place/Valle+del+Cauca/@4.0376296,-77.7468094,8z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x8e36f22a860c418f:0xeb83e1617a654ca0?hl=es>
<https://www.google.com.co/maps/place/Cali,+Valle+del+Cauca/@3.3950619,76.5957047,12z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x8e30a6f0cc4bb3f1:0x1f0fb5e952ae6168?hl=es>

13.1.3 Ofertante

Conservatorio José María Valencia⁸⁰



Instituto Departamental de Bellas Artes, Conservatorio José María Valencia. Fuentes: Ubicación Google maps. Vista del edificio del Conservatorio, Pág. Web Institucional. Avenida 2da Norte 7N – 28 Barrio Centenario.

Misión⁸¹

El Instituto Departamental de Bellas Artes es una institución universitaria que tiene como misión, educar por la vida a través de las artes y sus disciplinas afines, creando las condiciones para la formación de un ser humano integral, autónomo, participativo, creativo y comprometido en la construcción y transformación de los procesos culturales de la región y del país. Para la formación de artistas profesionales con un alto nivel de calidad, ética y desempeño, ofrece programas regulares de educación artística especializada en los diferentes niveles del sistema educativo colombiano.

Visión

El Instituto Departamental de Bellas Artes se propone reafirmarse como Institución Universitaria caracterizada por la excelencia de sus procesos formativos en el campo de la educación artística especializada, con programas diversificados que respondan al desarrollo de las exigencias de los saberes, del hacer, del convivir y del ser.

Una institución universitaria que ofrece programas de formación de artistas con Acreditación de Calidad y desarrollando las condiciones para la acreditación institucional liderado por procesos de formación artística y de artistas profesional a nivel regional y nacional, a través del desarrollo de proyectos académicos, pedagógicos, investigativos y de difusión artística y cultural con alta calidad.

⁸⁰ https://www.google.com/maps/place/Instituto+Departamental+de+Bellas+Artes/@3.4529023,-76.5363004,15z/data=!4m2!3m1!1s0x0:0xf984fec20955ec33?sa=X&ved=0CHEQ_BlwDWoVChMlqpKYspeZyQIVR0smCh1aGwFW

⁸¹ http://www.bellasartes.edu.co/images/institucion/mision_vision/mision_vision_esp.pdf

Bellas Artes procurará permanentemente construir un ambiente académico propicio para el desarrollo del arte y sus disciplinas afines, a través de la indagación, la definición, la revisión y el ajuste permanente y flexible, tanto de su estructura curricular, como de estructura organizativa, para atender las necesidades del contexto, a través de los saberes artísticos y pedagógicos.

INSTITUTO POPULAR DE CULTURA⁸²



Instituto Popular de Cultura. Fuentes: Ubicación Google maps. Pág. Web Institucional. Avenida Calle 4 27-140.

Misión⁸³

Formar integralmente sujetos autónomos y críticos, con principios éticos y estéticos, en campos específicos de las artes. Capaces de construir conocimientos y saberes artísticos, mediante procesos de investigación e innovación y de proyección social, que involucren la reflexión crítica y actuante, en razón de lograr promover el desarrollo artístico y cultural que demandan las realidades de nuestra ciudad y región.

Visión

El Instituto Popular de Cultura aspira a consolidarse como una institución de excelencia en la educación superior par las artes y la cultura popular, y la educación para el trabajo y el desarrollo humano – ETDH, agenciando proyectos y procesos de investigación, desarrollo cultural y de producción artística que promuevan y fortalezcan desde el arte, las expresiones populares en el orden local y regional.

BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA⁸⁴



CAF Banco de Desarrollo de América Latina. Es un banco de desarrollo constituido en 1970 y conformado por 19 países – 17 de América Latina y el Caribe, España y Portugal – y 14 bancos privados de la región.

⁸² <https://www.google.com/maps/place/INSTITUTO+POPULAR+DE+CULTURA/@3.4346788,-76.5461965,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x0:0x76f31c4292b0b8bf>

⁸³ <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/institucion.html>

⁸⁴ <http://www.caf.com/es/sobre-caf/quienes-somos/>

Promueve un modelo de desarrollo sostenible, mediante operaciones de crédito, recursos no reembolsables y apoyo en la estructuración técnica y financiera de proyectos de los sectores público y privado de América Latina.

Con sede en Caracas, Venezuela. Cuenta con oficinas en Buenos Aires, La Paz, Brasilia, Bogotá, Quito, Madrid, México D.F, Ciudad de Panamá, Asunción, Lima, Montevideo y Puerto España.

Misión⁸⁵

Promovemos el desarrollo sostenible y la integración regional, mediante una eficiente movilización de recursos para la prestación oportuna de servicios financieros múltiples, de alto valor agregado, a clientes de los sectores públicos y privado de los países accionistas.

Visión

La visión entregada de CAF acerca del desarrollo sostenible es producto de un importante programa de investigación y difusión del conocimiento en temas de desarrollo y de políticas públicas.

La Agenda integral de CAF para el desarrollo sostenible constituye un marco de referencia para la acción de la institución y apunta al logro de un crecimiento alto, sostenido, sostenible y de calidad en América Latina.

Somos una institución financiera competitiva, orientada al cliente, sensible a las necesidades sociales y respaldada por un personal altamente especializado.

13.1.4 Orientadores

ALBERTO GRAU⁸⁶



Alberto Grau. Director. Fuente:
<http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/Biografia>

Nacido en Vic (Barcelona), España, el 7 de noviembre de 1937. Emigró de niño a Venezuela con su familia radicándose en Caracas.

Compositor, pedagogo y director coral venezolano.

Uno de los más grandes impulsores de la música coral en Venezuela y a nivel mundial.

Es Director Fundador de la Scola Cantorum Venezuela.

⁸⁵ <http://www.caf.com/es/sobre-caf/que-hacemos/>

⁸⁶ <http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/Biografia>

Estudios.

- Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música “José Ángel Lamas”) y en la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares” en Caracas.

Trayectoria.

- Festival Europa Cantat IV en Graz (Austria).
- Participa con la Schola Cantorum de Venezuela en una gira por los Estados Unidos (Washington, Nueva York y Tennessee).
- En 1972 Es nombrado Director de la Escuela de Música “José Lorenzo Llamazonas” y realiza una gira de conciertos por Yugoslavia y Alemania con la Schola Cantorum de Caracas.
- Gira de conciertos con la Schola Cantorum de Venezuela a Italia, España, Francia y Austria. Durante esta gira, la Schola.
- Participa en el XXII Concurso Polifónico Internacional “Guido d’Arezzo” (Italia) resultando ganador del Primer Premio en “Música Polifónica”.

Reconocimientos.

- En 1990 como Vicepresidente de la Federación Internacional para la música coral.
- Es ponente del Segundo Simposio de Musica Coral Suecia, Finlandia y Estonia.
- Jurado en el Concurso Coral Internacional Béla Béartok (Debrecen Hungría) y en el Certamen Coral de Tolosa (España).
- Recibe el reconocimiento “Highest Honors in Waging Peace through Singing” de la Universidad de Oregon por su obra Cantad Coros del Mundo para coro mixto.
- Recibe condecoraciones Orden “Andrés Bello” (1era. Clase) del Ministerio de Educación de Venezuela y la Orden “Diego de Losada” de la Alcaldía de Caracas.

MARÍA GUINAND ⁸⁷.



María Guinand.
Fuente:<http://maria.fundacionscholacantorum.org>

María Guinand nació en Caracas, Venezuela el 3 de junio de 1953.

Estudios.

- Tomó clases de educación musical de forma privada, recibiendo lecciones de piano de Alberto Grau y Cristina Vidal de Pereira.
- Estudió en la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares” y “Juan José Landaeta”.
- Ingresó a la Universidad de Bristol. Allí estudió composición e historia de la música, dirección coral, orquestal, piano, canto y obtiene el título de Bachelor of Arts in Music.

⁸⁷ <http://maria.fundacionscholacantorum.org/ve/bio>

Participaciones.

- Participa en el III International Choral Competition Neuchâtel (Suiza), XXXVII Concurso Polifónico Internazionale “Guido d’Arezzo” (Italia).
- VII Festival Plifonía Arboreense (Cerdeña, Italia).
- XXV Jornadas Internacionales del Canto Coral (Barcelona, España) obteniendo seis premios en estos concursos.
- Fue directora invitada de la agrupación Oregon University Singers (Oregon, USA) y del Orebro Chamber Choir (Orebro, Suiza).
- Participó en los primeros Juegos Olímpicos Corales, realizado en Linz (Austria) ganando tres medallas de oro.
- Fue invitada a dirigir al Taipei National Concert Choir (Taiwan, Taipei).

Trayectoria.

- Dicta la conferencia sobre música coral latinoamericana contemporánea en el II Simposio Mundial par la Música Coral en Suecia.
- Conferencista en Harvard acerca de la música coral latinoamericana y dirige el Boston Children Chorus.
- Viaja a Melbourne, Australia para liderizar talleres y clases magistrales en el marco de “Sing for Life”, evento de la asociación australiana par ala formación y el entrenamiento de directores corales.
- Realizó talleres en la Escuela de Formación de Coros Gondwana de Sydney donde dirigió al afamado coro de dicha institución.

Condecoraciones.

- El Gobierno Venezolano, a través del Ministerio de Educación, le otorgó ese año la Orden “Andrés Bello” en su Primera Clase.
- Recibe la condecoración Orden “Diego de Losada” de manos del Gobernador d la ciudad de Caracas, Venezuela.
- Recibe el Premio Robert Edler par ala Música Coral que otorga la organización coral Chorverband de Alemania.

13.1.5 Temáticas

Orientadores y Temáticas			
Orientador	Nacionalidad	Temática	Aspectos
María Guinand	Venezuela	Dirección Coral	Gesto. Manejo de compás compuesto. Cambios de compás.
Alberto Grau	Venezuela	Dirección Coral	Manejo de la Euritmia. Manejo del coro inicial. Abordaje de las obras. Clasificación de repertorio.



El Canto nos Une
«Tercer Encuentro de Coros Infantiles y Juveniles»



13.2 EL CANTO NOS UNE 2015

3er Encuentro de Coros Infantiles y Juveniles



13.2.1 Referentes Generales

Referentes	
Ofertante	Universidad Eafit, Funación Cajita de Música, Mago Studios, USM, Asodicolor
Lugar	Medellín – Antioquia
Fecha:	1 al 5 de julio de 2015
Horario:	8:00 a.m. a 12:00 m. y 2:00 a 4:00 p.m.
Duración:	16 H
Orientador	Josú Elberdin Badiola (España)

13.2.2 Ubicación Geográfica⁸⁸



Este segundo taller se llevó a cabo en la ciudad de Medellín donde participaron varios Directores en ejercicio, estudiantes de Dirección Coral y del Programa Licenciatura en Música

Medellín, Antioquia. Fuente: Google Maps.

⁸⁸<https://www.google.com.co/maps/place/Antioquia/@7.0558635,76.1358696,8z/data=!4m2!3m1!1s0x8e4429b2d9a8a7830x540a36ca7581959a>

13.2.3 Ofertante



Fundación Cajita de Música. Fuente: <http://www.cajitademusica.org/php/home.php?ciudad=1>

FUNDACIÓN CAJITA DE MÚSICA

Institución Educativa Santa Rosa de Lima. Calle 45G No. 80 – 45 Barrio Floresta.
Medellín, Colombia.

Misión⁸⁹

La fundación Cajita de Música pretende redescubrir, apropiarse, valorar y proyectar las músicas infantiles, colombianas, modernas, universales y las músicas del mundo por medio de su programa coral, basado en el método Kodaly, la nueva pedagogía vocal, los sonidos de la armonía moderna, la expresión corporal y la creatividad.

Visión

Contribuir al progreso social, al desarrollo cultural y al crecimiento intelectual de niños, jóvenes y adultos, mediante la formación musical, el aprovechamiento del tiempo libre, y la conciencia de un mundo mejor y en paz, brindándoles un espacio para el desarrollo de la creatividad, el respeto por los demás, la superación personal, la autodisciplina, el trabajo en equipo y el valor por la vida.

⁸⁹ <http://www.cajitademusica.org/php/contenido.php?clave=Mision&ciudad=1>

UNIVERSIDAD EAFIT ⁹⁰



Universidad Eafit. Carrera 49 No. 7 Sur – 50. Fuente:

<https://www.google.com.co/maps/place/Universidad+EAFIT/@6.2006329,75.5784675,15z/data=!4m2!3m1!1s0x0:0xab8ed474ed2c00a9>

Misión⁹¹

La Universidad EAFIT tiene la Misión de contribuir al progreso social, económico, científico y cultural del país, mediante el desarrollo de programas de pregrado y de posgrado en un ambiente de pluralismo ideológico y de excelencia académica para la formación de personas competentes internacionalmente; y con la realización de procesos de investigación científica y aplicada, en interacción permanente con los sectores empresarial, gubernamental y académico.

Visión

La Universidad EAFIT, inspirada en los más altos valores espirituales, en el respeto por la dignidad del ser humano y consciente de su responsabilidad social, aspira a ser reconocida nacional e internacionalmente, por sus logros académicos e investigativos y porque:

- Desarrolla una cultura institucional abierta y democrática y un ambiente que promoverá la formación integral de sus alumnos, donde es posible vivir la diferencia y donde las manifestaciones culturales comparten espacios con la tarea de aprender, donde predomina el debate académico, se contrastan las ideas dentro del respeto por las opiniones de los demás, y se estimula la creatividad y la productividad de todos los miembros de la comunidad.
- Promueve la capacidad intelectual de sus alumnos y profesores en todos los programas académicos, con la investigación como soporte básico.
- Utiliza tecnologías avanzadas y un modelo pedagógico centrado en el estudiante.
- Mantiene vínculos con otras instituciones educativas, nacionales e internacionales, para continuar el mejoramiento de sus profesores y de sus programas.

⁹⁰<https://www.google.com.co/maps/place/Universidad+EAFIT/@6.2006329,75.5784675,15z/data=!4m2!3m1!1s0x0:0xab8ed474ed2c00a9>

⁹¹ <http://www.eafit.edu.co/institucional/info-general/Paginas/mision-vision.aspx>

- Contribuye al progreso de la Nación con innovadores programas de investigación y con la formación de profesionales competentes internacionalmente en sus áreas de conocimiento, respetuosos de los valores fundamentales de la persona, de la democracia y, en especial, de la libre iniciativa privada.
- Dispone de una administración académica, en la cual todos el talento humano, y todos los recursos de la institución estén comprometidos en el logro de sus objetivos.

13.2.4 Orientador

JOSU ELBERDIN⁹²



Nació en 1976 en Pasaida (Gipuzkoa)

(Datos biográficos referenciados en el primer Diplomado “Diplomado Nacional de Dirección Coral Nivel Medio.”)

Josu Eberdin. Fuente:
www.elberdin.com

13.2.5 TEMÁTICAS

Orientadores y Temáticas			
Orientador	Nacionalidad	Temática	Aspectos
Josu Elberdin Badiola	España	Dirección Coral	Gesto. Manejo de compás compuesto. Cambios de compás. Calentamientos dinámicos. Estrategias de Ensayo. Manejo de grupos corales infantiles de gran tamaño.



⁹² <http://elberdin.com/curriculum/>

**VII Taller Coral
con la Schola Cantorum de Venezuela
«Formación de Formadores»**



Santiago de Cali

**CAF
Mincultura
Prosperidad para Todos
Conservatorio José María Valencia
Fundaarboledas**

13.3 VII TALLER CORAL CON LA SCHOLA CANTORUM DE VENEZUELA

Formación de Formadores



13.3.1 Referentes Generales

Referentes	
Ofertante	Mincultura, Prosperidad para Todos, Conservatorio José María Valencia, CAF (Banco de Desarrollo de América Latina), Fundarboledas,
Lugar	Cali- Valle
Fecha:	21 al 24 de julio de 2014
Horario:	8:00 a.m. a 12:00 m. y 2:00 a 6:00 p.m.
Duración:	22 H
Orientadoras	Ana María Raga (Venezuela) e Isabel Palacios (Venezuela)

13.3.2 Ubicación Geográfica⁹³



El taller se realizó en la Capital del Valle del Cauca con la participación de directores en ejercicio, cantantes y estudiantes de Dirección Coral.

Santiago de Cali. Valle del Cauca. Fuente Google Maps.

⁹³ <https://www.google.com.co/maps/place/Valle+del+Cauca/@4.0376296,-77.7468094,8z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x8e36f22a860c418f:0xeb83e1617a654ca0?hl=es>
<https://www.google.com.co/maps/place/Cali,+Valle+del+Cauca/@3.3950619,76.5957047,12z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x8e30a6f0cc4bb3f1:0x1f0fb5e952ae6168?hl=es>

13.3.3 OFERTANTE

CONSERVATORIO JOSÉ MARÍA VALENCIA⁹⁴

BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA⁹⁵

(Datos referenciados en el Taller 1 “V Taller de Voces Latinas a Coro, La Magia de la Música Coral”)

13.3.4 ORIENTADORAS

ANA MARÍA RAGA⁹⁶



Ana María Raga. Fuente:
<http://aequalisaurea.blogspot.com.co/p/ana-maria-raga.html>

Directora coral venezolana.

Estudios.

- Vinculada a la música desde la infancia como integrante del coro de Modesta Bor y Alberto Grau.
- Licenciada en Música, mención Dirección Coral (IUDEM), grado que obtuvo bajo la tutela de Alberto Grau.
- Pianista de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares orientada por la maestra Marisa Romera.
- Culminó estudios de Magister en Música, mención Dirección Orquestal (USB).

Trayectoria.

- Presidenta de la Fundación Aequalis.
- Profesora de Dirección Coral en la UNEARTE.
- Conferencista en temas de canto coral y desarrollo humano.
- Frecuentemente es invitada a dictar talleres en Norte, Sur de América, Europa y Asia.
- Forma parte del grupo de profesores del programa CAF de Acción Social por la Música, a cargo de Funda Musical Bolívar, Schola Cantorum.

⁹⁴ https://www.google.com/maps/place/Instituto+Departamental+de+Bellas+Artes/@3.4529023,-76.5363004,15z/data=!4m2!3m1!1s0x0:0xf984fec20955ec33?sa=X&ved=0CHEQ_BIwDWoVChMlqpKYspeZyQIVR0smCh1aGwFW

⁹⁵ <http://www.caf.com/es/sobre-caf/quienes-somos/>

⁹⁶ <http://aequalisaurea.blogspot.com.co/p/ana-maria-raga.html>

ISABEL PALACIOS⁹⁷



Isabel Palacios. Fuente:
<http://www.oocities.org/vienna/7920/>

Nació en Caracas.

Estudios.

- Se graduó en la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares”.
- Cursó estudios de post-grado en la Guildhall School of Music and Drama de Londres.
- Estudios superiores de canto con la reconocida maestra Vera Rozsa.

Trayectoria.

- Como cantante, hizo su debut internacional en Roma.
- Cantó posteriormente en el Wigmore Hall de Londres y en varias ciudades de Escocia en 1979, presentándose en Buenos Aires en 1982.
- Ha compartido su profesión como cantante con la dirección de orquesta, y en ese campo ha dirigido las principales orquestas de su país, con obras Sinfónico Corales, ópera y ballet.
- Actualmente es Directora de la Orquesta de Cámara de Venezuela.
- Directora y Profesora de interpretación y estilo de la Academia Latinoamericana de Música Antigua.
- Miembro del Comité de Dirección del Consejo Iberoamericano de la Música.
- Directora – Fundadora de la Fundación Camerata de Caracas y sus grupos artísticos.

13.3.5 Temáticas

Orientadores y Temáticas			
Orientador	Nacionalidad	Temática	Aspectos
Ana María Raga	Venezuela	Dirección Coral	Gesto. Manejo de compás compuesto. Selección de repertorio.
Isabel Palacios	Venezuela	Canto	Puntos de apoyo. Trabajos de calentamiento. Trabajos Respiratorios. Emisión de la voz.



⁹⁷ <http://www.oocities.org/vienna/7920/>

Taller de Música Indígena en los Coros

«El Alma Colectiva»



Guadalajara de Buga

Corpacoros
Mincultura
Corpovalle

Prosperidad para Todos
Secretaría de Cultura y Turismo
Fondo Mixto.Valle del Cauca

13.4 TALLER DE MÚSICA INDÍGENA EN LOS COROS

“El Alma Colectiva”



13.4.1 REFERENTES GENERALES

Referentes	
Ofertante	Corpacoros, Prosperidad para Todos Mincultura, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca, Municipio de Buga Secretaría de Cultura y Turismo, Corpovalle.
Lugar	Guadalajara de Buga – Valle del Cauca
Fecha:	15 al 17 de octubre de 2015.
Horario:	8:00 a.m. a 12:00 m. y 2:00 a 6:00 p.m.
Duración:	24 H
Orientadores	Esteban Roldán (Argentina)

13.4.2 Ubicación Geográfica⁹⁸



Este Taller se realizó en la ciudad de Guadalajara de Buga, teniendo como participantes Directores en Ejercicio y Estudiantes de Dirección Coral del Programa de Licenciatura en Música.

Buga, Valle del Cauca. Fuente: Google Maps

⁹⁸<https://www.google.com.co/maps/place/Valle+del+Cauca/@4.0376296,77.7468094,8z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x8e36f22a860c418f:0xeb83e1617a654ca0?hl=es>
<https://www.google.com.co/maps/place/Buga,+Guadalajara+de+Buga,+Valle+del+Cauca/@3.9026223,-76.3191075,14z/data=!4m2!3m1!1s0x8e39e645b7941243:0xdbe6682dd611a39f?hl=es>

13.4.3 Ofertante

FONDO MIXTO PARA LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA Y LAS ARTES DEL VALLE DEL CAUCA



Fondo Mixto de Promoción de la Cultura del Valle del Cauca. Fuente: <http://fondomixto.blogspot.com.co/>

Misión⁹⁹

Ser líderes en la gestión de recursos públicos y privados por la cofinanciación de programas y proyectos de desarrollo cultural en el Departamento del Valle del Cauca y en el manejo eficaz y transparente de los recursos de inversión cultural.

Visión

El Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca será una entidad de reconocido prestigio por su contribución a la cofinanciación de proyectos de desarrollo cultural del colectivo vallecaucano.

GOBERNACIÓN DEL VALLE DEL CAUCA, SECRETARÍA DE CULTURA¹⁰⁰



Secretaría de Cultura, Gobernación del Cauca. Carrera 6 entre calles 9 y 10. Edificio Palacio de San Francisco. Fuente: Google Maps.

⁹⁹ <http://fondomixto.blogspot.com.co/>

¹⁰⁰ <https://www.google.it/maps/place/Secretar%C3%ADa+de+Cultura+Y+Turismo/@3.4491882,-76.5359706,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x8e30a6647acfd95:0x96c7d8eb58686f0a>

Misión¹⁰¹

La Secretaría de Cultura será el organismo encargado de fijar la Política Cultural del Departamento del Valle del Cauca y de establecer una estrategia integral y coherente con las Políticas Nacionales del sector, igualmente deberá impulsar y las formas de expresión y creación ciudadana, la defensa del Patrimonio Cultural del departamento como responsabilidad de la Sociedad Civil y del estado y propiciará una investigación de la cultura abierta a los procesos socio-culturales propios.

Visión

En el año 2015 el Arte, la Cultura del Valle del Cauca alcanzarán solidez institucional generando calidad de vida, desarrollo sostenible, sustentados en la valoración y el respeto a la diversidad cultural, étnica y ambiental.

MUNICIPIO DE BUGA SECRETARÍA DE CULTURA Y TURISMO¹⁰²



Secretaría de Cultura y Turismo, Alcaldía Municipal de Guadalajara de Buga. Carrera 13 6 – 50. Fuente: Google Maps.

Misión¹⁰³

Coordinar las actividades relacionadas con la Cultura en el Municipio y con el fomento y desarrollo de las actividades Turísticas y Recreativas.

Visión

El Secretario de Cultura y Turismo, tendrá como meta base consolidar el círculo metropolitano turístico de Buga, creado en el artículo 109 de la Ley 300 de 1996, bajo los principios rectores trazados en la Ley 128 de 1994.

¹⁰¹ <http://www.valledelcauca.gov.co/cultura/publicaciones.php?id=187>

¹⁰² <https://www.google.com/maps/place/Cra.+13+%236-50,+Guadalajara+de+Buga,+Valle+del+Cauca,+Colombia/@3.8993949,-76.3029608,17z/data=!4m7!1m4!3m3!1s0x8e39e643fa0849f9:0x9661e6b9d601d75b!2sCra.+13+%236-50,+Guadalajara+de+Buga,+Valle+del+Cauca,+Colombia!3b1!3m1!1s0x8e39e643fa0849f9:0x9661e6b9d601d75b>

¹⁰³ <http://guadalaradebuga-valle.gov.co/foros.shtml?apc=Cvxx-1696813&x=1694749#arriba>

13.4.4 Orientador

ESTEBAN ROLDÁN¹⁰⁴



Esteban Roldán. Fuente:
<https://sites.google.com/site/jestebanroldan/curriculum>

Nacido en Buenos Aires (Argentina).

Estudios.

- Sus primeros estudios artísticos formales comienzan con cursos de Iniciación Musical y Piano.
- Cursa estudios en la Universidad Tecnológica Nacional.
- Ingresa a la Escuela Nacional de Música Juan Pedro Esnaola, obteniendo el título de Maestro Nacional de Música con Especialización en Violín.

Trayectoria.

- Ingresa al Coro de la Universidad Tecnológica Nacional FRBA, dirigido por el Maestro Gustavo Ehrenfeld,
- Integra durante dos años la Orquesta de estudiantes de dicha institución en la cuerda de Violines I, bajo la dirección del

Maestro Osvaldo Berccelini.

- Durante los años 1998 al 2000 se dedica a la investigación de la problemática de la desafinación cantada y en entre los años 2001 y 2003.
- Dirige talleres dedicados a cantantes con problemas no fisiológicos de desentonación, basado en los conceptos del otorrinolaringólogo francés Dr. Alfred Tomatis.
- Ha participado en diferentes actividades formativas relacionadas con el canto coral como: Clínica de Dirección Coral a cargo del Maestro Josep Prats (Barcelona, España), Simposio sobre Educación Funcional de la Voz, (Würzburg, Alemania), Taller sobre Música folklórica y tradicional del Ecuador, (Guayaquil, Ecuador), Taller sobre Música folclórica y tradicional de Cuba, (Habana, Cuba), entre otros.
- Ha creado y dirige actualmente los coros: Coral del Mundo, el cual interpreta repertorio de culturas diferentes a la de Argentina.
- Actualmente es fundador activo de la Asociación de Directores de Coro de la República Argentina (ADICORA).
- Secretario General de la Filial Ciudad de Buenos Aires entre los años 2005 y 2007.
- Integrante y socio activo de la Red Coral Argentina.

¹⁰⁴ <https://sites.google.com/site/jestebanroldan/curriculum>

Agrupaciones.

- Armonía Buenos Aires, es un grupo vocal femenino de cámara, dedicado a la música popular, Este grupo editó su primer CD llamado "Identidad" en agosto de 2007.
- Ha sido seleccionado y ha participado 25ta Edición de la Semana Coral Internacional de Álva, en el país vasco, España en septiembre de 2007, junto con otros ocho coros seleccionados del mundo, este año fueron nuevamente seleccionados para viajar a dicho país.
- P.A.I.S., agrupación vocal exclusivamente dedicada a la música popular y étnica argentina.

13.4.5 Temáticas

Orientadores y Temáticas			
Orientador	Nacionalidad	Temática	Aspectos
Esteban Roldán	Argentina	Dirección Coral	Manejo del abordaje de obras corales de estilo indígena. Pronunciación y técnica vocal según la obra de abordaje. Estilo de obras indígenas de Argentina y Brasil.





14. OBRAS CORALES

En el este trabajo se incluye una selección de 12 obras musicales las cuales fueron seleccionadas entre las estudiadas y trabajadas durante los talleres y diplomados realizados bajo la orientación de maestros colombianos y extranjeros.

De cada una de las obras, se presenta una breve descripción, como también de los datos referenciales de autores de texto y música que sirven como el referente de estilo y género y contexto geográfico e histórico. Igualmente se incluyen los textos y la partitura del Arreglo Musical

Obras Musicales			
No.	Título	Formato	Autores
1	Dicen que el Mundo es Redondo	Solista y Comparsa	Texto. Niños de Iruya Transcripción. Leda Valladares
2	Can you hear me	Dos voces	Bob Chilcolt
3	Duérmete apegado a mi	Coro Mixto	Texto. Gabriela Mistral Música y Arreglo: Alberto Grau
4	Balada de la Luna, Luna	Coro Mixto	Texto: Federico García Lorca Música y Arreglo: Modesta Bor
5	Tres Cantos nativos de los Índios Kraho	Coro Mixto	Recogido: Marlui Miranda Arreglo: Marcos Leite
6	Malakatumba	Coro Mixto	Josu Elberdin
7	Canción de Cuna	Coro Mixto y Solista	Alberto Grau
8	Locus Iste	Coro Mixto	Anton Bruckner
9	Apamuy Shungo	Coro Mixto	Tradicional de Nicaragua Arreglo. Gerardo Guevara
10	Acto del Viento	Coro a 3 voces mixtas	Poesía: Jesús Rosas Marcano Música y Arreglo: Alberto Grau
11	Acto del Árbol	Coro a 3 voces mixtas	Poesía: Jesús Rosas Marcano Música y Arreglo: Alberto Grau
12	Dirait - on	Coro Mixto	Poesía: Rainer María Rilke Música y Arreglo: Morten Johannes Lauridsen
13	Eli! Eli!	Coro Mixto	Letra: Texto Bíblico Música y Arreglo: Deak Bardos

Observaciones:

El formato de la obra 1, a las partes vocales se les denomina Solista porque es un pregonero de comunidad indígena del norte de Argentina. La Comparsa es el equivalente a Coro es decir quienes contestan.

Por estilo, las obras 1 y 4 se cantan con el velo del paladar caído.

Dicen que el Mundo ♫ Redondo



14.1 DICEN QUE EL MUNDO ES REDONDO

14.1.1 Descripción

El ritmo de esta obra es una Baguala. Es un tipo de canto ancestral del norte de Argentina que en su mayoría de veces son improvisaciones, siendo notoria la no conexión temática entre las estrofas.

Las bagualas son cantadas por un “solista” (equivalente a solista), quien canta las estrofas y la “comparsa” (equivalente a grupo que canta los coros) que son las personas que participan, cantan los versos del llamado coro (también conocido como estribillo).

En cuanto a la Tonalidad, se observa que si las estrofas están en modo Mayor, el coro estará en menor, o lo contrario.

Esta obra se acostumbra por tradición a acompañarla con dos tambores de diferente tamaño. El pequeño lo toca el solistio marcando pulsos y el grande lo ejecuta uno de los integrantes de la comparsa percutiendo los contratiempos.

Es una canción de tipo tradicional que la cantan los niños de Iruya.

14.1.2 La Transcriptora

LEDA NERY VALLADARES¹⁰⁵

Nace en Tucumán, Argentina, el 21 de diciembre de 1919 y fallece en Buenos Aires el 13 de julio del 2012.

Estudió en la Universidad Nacional de Tucumán graduándose con el título de profesora de filosofía, y luego Licenciada en Ciencias de la Educación

Fue compositora, literata, poeta, musicóloga y folclorista argentina. Su obra va desde la recolección y registro de cantos indígenas, composición de música para niños, así como boleros, baladas y blues. Realizó la musicalización de obras de teatro, cine y documentales.

Discografía.

Entre los años 1960 y 1974, Leda publicó una serie de discos documentales llamados en conjunto: "Mapa Musical Argentino". También tubo obras discográficas de su total autoría entre las cuales se destacan:

- Canticuento
 - Igual rumbo
 - Folklore de rancho y rascacielos
 - El reñidero
 - Grito en el cielo (1989),
 - Grito en el cielo II (1990) y
 - La Cocinerita (1992).
- Selección de música infantil- (1968)
En conjunto con Margot Loyola- (1985)
En conjunto con Anastasio Quiroga- (1972)
Música para la obra de teatro de Cecco

14.1.3 Texto y Partitura

Dicen que el Mundo es Redondo

Recopilada de un grupo de niños de Iruya, Salta, por Leda

Dicen que el mundo es redondo,
Pero tiene cuatro cortes,
Recién he llegado vidita (Bis).
Tiene naciente y poniente,
Tiene sur y tiene norte,
Recién he llegado vidita (Bis).
Yo quisiera parecerme
A esas piedras del rio,

Recién he llegado vidita (Bis).
Tiradas en media playa,
Sin sentir calor ni frio,
Recién he llegado vidita (Bis).
Que lindo para el verano,
Cuando los pastos maduran,
Recién he llegado vidita (Bis).
Cuando dos se quieren
mucho,

Recién he llegado vidita (Bis).
Aquí estoy por que he'i venido,
Porque he'i venido aquí estoy,
Recién he llegado vidita (Bis).
Si no les gusta mi modo,
Como he'i venido me voy.
Recién he llegado vidita (Bis).

¹⁰⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Leda_Valladares

DICEN QUE EL MUNDO ES REDONDO

Tonada

Recopilada de un grupo de niños
de Iruya, Salta, por Leda
Valladares

$\text{♩} = 75$

Solista

Comparsa

1. Di cen que el mun does re don do, pe ro tie ne cua tro cor tes,
2. Yo qui sie ra pa re cer me a e sas pie dras del rí o,
3. Que lin do pa rael ve ra no, cuan do los pas tos ma du ran,

"re cién he lle ga do vi di ta, re cién

8

S

C

ti ne na cien te y po nien te, tie ne sur y tie ne nor te,
ti ra das en me dia pla ya, sin sen tir ca lor ni fri o,
cuan do dos se quie ren mu cho, a la le gua se sa lu dan,

he lle ga do vi di ta" "re cién he lle ga do vi

15

S

C

1. 2.
2. Yo qui di ta" A quíes toy por quehe'i ve ni do, por quehe'i ve ni do a quíes
3. Que lin

di ta, re cién he lle ga do vi di ta" di ta" A quíes toy por quehe'i ve ni do, por quehe'i ve ni do a quíes

22

S

C

to y "re cién he lle ga do vi di ta, re cién he lle ga do vi di ta" si no les gus ta mi mo do, co mohe'i
to y "re cién he lle ga do vi di ta, re cién he lle ga do vi di ta" si no les gus ta mi mo do, co mohe'i

29

S

C

ve ni do me vo y "re cién he lle ga do vi di ta, re cién he lle ga do vi di ta". Eh!
ve ni do me vo y "re cién he lle ga do vi di ta, re cién he lle ga do vi di ta". Eh!

Can you hear me



14.2 CAN YOU HEAR ME?

14.2.1 Descripción

Esta canción fue escrita por Bob Chilcott y habla de un niño sordo que describe todo lo que ve del mundo a su alrededor, cómo siente el calor del sol, cómo puede percibir la belleza del mundo; él es feliz, pero se imagina en la canción, cómo sería de maravilloso poder escuchar a la gente cantar.

Esta obra está arreglada para Soprano, Contralto y Piano.

14.2.2 El Compositor

ROBERT CHILCOTT¹⁰⁶

Robert “Bob” Chilcott, nació en Plymouth, Gran Bretaña el 9 de abril de 1955. Compositor de obras para coro, director de orquesta y cantante, cuya sede se encuentra en Oxford, Inglaterra.

¹⁰⁶ <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/chilcottb/?cc=co&lang=en&>

Desde niño y como estudiante universitario cantó en el coro del King College de Cambridge.

Chilcott es bien conocido por sus composiciones para coros de niños, incluyendo “Can you hear me?” (Puedes Oirme?).

Reconocido por las obras corales en: Estados Unidos, Canadá, Australia, Japón, Estonia, Letonia, Alemania y República Checa.

Durante siete años, fue el director del coro en el Royal College of Music de Londres, y director invitado de los BBC Singers.

14.2.3 Texto y Partitura

Can you hear me?

¿Puedes oirme?

Música: Bob Chilcott

I look around
me as I grow
I'd like to tell you
all I know

Mira a mi alrededor
mientras crezco
Me gustaría contarte
todo lo que conozco

I see life
With all it's energy
The city streets
The rush of time
This is my world
It's where I like to be
So much to see
So much to find

Veo la vida,
Con toda su energía
Las calles de la ciudad,
Las prisas,
Éste es mi mundo,
En donde me gustaría estar,
Tanto para ver,
Tanto por encontrar

I sometimes sit
and wait a while
I see the sun
It makes me smile

A veces me siento
y espero un poco,
Veo el sol,
Me hace sonreír

Can you see it?
Can you see it too? (Bis)

¿Puedes verlo?
¿Puedes verlo también? (Bis)

I feel life
With all it's energy
The joy of waking every day
This is my world
It's where I like to be

Siento la vida,
Con toda su energía
La alegría de despertar cada día
Éste es mi mundo
En donde me gusta estar,

I sometimes sit and feel the sun
Its warmth
Is there for everyone

A veces me siento y noto el sol,
Su calidez,
Esta allí para todo el mundo,

Can you feel it?
Can you feel it too? (Bis)

¿Puedes sentirlo?
¿Puedes sentirlo también? (Bis)

My world is a silent one
But it's enough for me
I hear your
Through your hands
The movement sets me free

Mi mundo es silencioso,
Pero es suficiente para mi,
Te oigo
A través de tus manos,
El movimiento me hace libre.

But it could be a special thing
To hear your voice
To hear you sing

Pero sería muy especial
Escuchar tu voz,
Oírte cantar.

Can you hear me
Can you hear me too?

¿Puedes oirme?
¿Puedes oirme también?

I look around
me as I grow
I'd like to tell
you all I know

Miro a mi alrededor
mientras crezco,
Me gustaría contarte
todo lo que sé

¿Puedes oirme?

CAN YOU HEAR ME?

Wistful ♩ = 60

Bob Chilcott

Soprano

Piano

p sost.

Ped.

5

S

look a round me as I grow, I'd like to tell you all I know —

5

Pno.

p

with Ped.

dim.

9

S

mp *espress.*

I see life with all its e ner gy, the ci ty

A

mp *espress.*

I see life with all its e ner gy, the ci ty

9

Pno.

mp

13

S

cresc.

streets, the rush of time. This is my world, it's where I

A

cresc.

streets, the rush of time. This is my world, it's where I

13

Pno.

CAN YOU HEAR ME?

2
16

S like to be, so much to see, so much to find.

A like to be, so much to see, so much to find.

Pno.

19

S y A *cresc.* some times sit and wait a while, I *poco rit.* see the sun, it makes me smile

Pno. *cresc.* *poco rit.*

22

S *a tempo mp dolce* Can you see it? Can you see it too?

A *mp dolce* Can you see it? Can you see it too?

Pno. *mp dolce*

25

S *mf div.* Can you see it? *mp poco rit.* Can you see it too? *p a tempo*

A *mf* Can you see it? *mp poco rit.* Can you see it too? *p a tempo*

Pno. *mf* *div.* *mp* *poco rit.* *p a tempo*

CAN YOU HEAR ME?

3

28 *poco rit.* *mp espress.*

S I feel life with all its

A I feel life with all its

Pno. *mp*

32 *cresc.*

S e ner gy, the joy of wak ing ev ry day. This is my

A e ner gy, the joy of wak ing ev 'ry day. This is my

Pno. *cresc.*

35

S world, it's where I like to be, so much to do, so much to

A world, it's where I like to be, so much to do, so much to

Pno.

38 *cresc.* *poco rit.*

S y A say. I some times sit and feel the sun, its warmth is there for ev 'ry one.

Pno. *poco rit.*

42 *a tempo* **mp dolce** CAN YOU HEAR ME?

S Can you see it? Can you see it too?

A Can you see it? Can you see it too?

Pno. *mp dolce*

45 *mf div.* *poco rit.* **mf**

S Can you see it? Can you see it too? My

A Can you see it? Can you see it too? My

Pno. *mf* *dim* *mp* *espress.*

48 *espress.*

S y A world's a silent one, but it's enough for me. I hear you through your hands, the movement

Pno. *sost.*

51 *cresc.* *f* *poco rit.*

S y A sets me free, but it could be a special thing to hear your voice, to hear you sing. — *poco rit.*

Pno.

55 *p* *a tempo* CAN YOU HEAR ME? *sempre p* 5

S Can you see it? Can you see it too?

A Can you see it? Can you see it too?

Pno. *mp dolce*

58 *div.* Can you see it too? Can you hear me too?

A Can you see it? Can you hear me too?

Pno. *mf* *espress.* *dim.*

61 *p* I look around me as I grow, I'd like to tell you all I know. Can you hear me? *rit. slower*

S y A

Pno.

Duérmete Apegado a Mí



Texto: Gabriela Mistral
Música: Alberto Grau
Arreglo: Alberto Grau

14.3 DUÉRMETE APEGADO A MÍ

14.3.1 Descripción.

Este poema es presentado en un lenguaje figurado, donde se muestra como una madre en periodo de gestación demuestra su amor al bebé que se encuentra en su vientre.

Este poema, hace referencia a un tema sensible de la poeta chilena, pues trata acerca de la maternidad y el miedo a la soledad. Esto se afirma ya que se sabe que Gabriela Mistral no fue madre. Este consta con cuatro estrofas, de cuatro versos cada una:

En la primera estrofa, hace referencia a un niño que en algún momento creció en su entraña, es decir, un hijo biológico. En el último verso, muestra su intención de que el niño duerma apegado a ella.

En la segunda estrofa, se hace una comparación entre un pájaro y el niño, pues dice que si el pájaro duerme en la naturaleza, su hijo puede dormir pegado a ella. En el último verso, vuelve a hacer referencia del anhelo de que el hijo duerma pegado a ella.

En la tercera estrofa, la poeta chilena se refiere al miedo y el asombro del niño por vivir. Posteriormente, vuelve a pedirle que no se separe de ella.

Por último, en la cuarta estrofa, se refiere a la soledad que siente. Afirma haber perdido todo, dice que hasta siente miedo al dormir. Finalmente, le pide de nuevo el niño que duerma pegado a ella.

Este poema, se caracteriza por la expresión de sentimiento y anhelos de la autora. Como ya se mencionó, la poeta chilena no tuvo hijos, por lo que crea un contexto en el cual describe tener un hijo biológico, y con ansia de que no lo deje sola y se puede notar en el último párrafo la frustración y la impotencia de nunca haber vivido estas experiencias.

14.3.2 Autora de la Letra

GABRIELA MISTRAL¹⁰⁷

Poetisa y educadora chilena. Tras el declive del modernismo, parte de la lírica hispanoamericana de los años de entreguerras siguió los pasos de las vanguardias europeas: citando solamente ejemplos chilenos éste seía el caso de Vicente Huidobro, fundador del creacionismo, o de Pablo Neruda, deudor del surrealismo en Resistencia en la tierra.

Gabriela Mistral se dio a conocer en los Juegos Florales de Chile en 1914 con Los sonetos de la muerte, nacidos del dolor causado por el suicidio de su prometido. Ese mismo año, dejó Chile para trasladarse a México, a petición del gobierno de este país, con el fin de que colaborara en la reforma de la educación iniciada por José Vasconcelos. En México, Gabriela Mistral fundó la escuela que lleva su nombre y colaboró en la organización de varias bibliotecas públicas, además de componer poemas para niños (Rondas de niños 1923)

14.3.3 El Compositor

ALBERTO GRAU (1937)¹⁰⁸

Nacido en Barcelona, España el 7 de noviembre.

Es compositor, pedagogo y director coral venezolano.

Se afirma que Grau es uno de los compositores más grandes impulsores de la música coral en Venezuela y del Canto coral en general a nivel mundial.

Inició sus estudios musicales en la Escuela de Música y Declamación (hoy conocida como Conservatorio Nacional de Música “Juan Manuel Olivares”) en Caracas Director Fundador de la Schola Cantorum de Venezuela, agrupación coral venezolana de gran renombre internacional con la que obtuvo importantes triunfos y fue la base para la

¹⁰⁷ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mistral.htm>

¹⁰⁸ <http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/Biografia>

creación de numerosos proyectos de desarrollo del arte musical como la Fundación Movimiento Coral Cantemos, entre otros.

Fue Vicepresidente de la Federación Internacional para la Música Coral entre 1982 y 1996.

Como compositor, Grau posee un amplio catálogo de obras musicales enfocadas mayormente en obras para coro mixto y obras para agrupaciones infantiles y de voces iguales.

Sus composiciones, han ganado el Premio Nacional de Música “José Angel Moreno” (Venezuela).

En tres oportunidades, ganó el Primer Premio en el Concurso “Día Internacional del Canto Coral” en Barcelona, España

En el año 1978. Ganador del Premio de Composición y Expresión Coral (Sexta Edición, 1998) Gobierno de Gan Canarias (España).

Grau participa con el Coro de la Schola Cantorum en el XXII Concurso Polifónico Internacional “Guido d’Arezzo” (Italia) resultando ganador del Primer Premio en Música Polifónica mereciendo la Orden “27 de Junio” en su 3ª Clase, condecoración otorgada por el Ministerio de Educación de Venezuela.

14.3.4 Letra y Partitura

Duérmete apegado a mí

Poesía: Gabriela Mistral

Música: Alberto Grau

Velloncito de mi carne
Que en mi entraña yo tejí,
Velloncito friolento,
Duérmete apegado a mí!

Hierbecita temblorosa
Asombrada de vivir,
No te sueltes de mi pecho,
Duérmete apegado a mí!

La perdiz duerme en el trébol
Escuchándole latir:
No te turbes por mi aliento,
Duérmete apegado a mí!

Yo que todo lo he perdido
Ahora tiemblo hasta al dormir.
No resbales de mi brazo:
Duérmete apegado a mí!
Duérmete apegado a mí!

DUÉRMETE APEGADO A MÍ

a Rocio

Alberto Grau

Soprano

Vellon ci to de mi car ne, queenmien tra ña yo te jí, ve llon ci to fri o len to, duér me tea pe ga doa
 ci ta tem blo ro sa a som bra da de vi vir, no te suel tes de mi pe cho: duér me tea pe ga doa

Alto

dum dum dum dum ah ah

Tenor

uh uh uh ah ah

Baritone

dum dum dum dum ah ah

8

S

mi. La per diz duer me en el tré bol es cu chán do le la tir: no te tur ben mis a lien tos, duér me tea pe ga doa
 mi. Yo que to do lo he per di doa ho ra tiem blo de dor mir. No res ba les de mi bra zo: duér me tea pe ga doa

A

dum dum dum dum ah ah

T

uh uh uh ah ah

B

dum dum dum dum dum dum dum ah ah

16

1. 2.

S

mi. Hier be mí duer me a pe ga doa mí.

A

duer me, duer me, duer me, B.C.

T

dum dum dum dum duer me, duer me, duer me, duer

B

Balada de la Luna Luna



14.4 BALADA DE LA LUNA, LUNA

14.4.1 Descripción

Este poema es presentado en un lenguaje figurado, donde se muestra la imaginación en diferentes estados de ánimo.

14.4.2 Autor de la Letra

FEDERICO GARCÍA LORCA¹⁰⁹

Nació en España, 1898 – Víznar, id., 1936, Poeta y dramaturgo español, estudió en un colegio de Almería y continuó sus estudios superiores en la Universidad de Granada: estudió filosofía y letras y se licenció en derecho. En 1921 publicó su primera obra en verso, Libro de poemas, con la cual, a pesar de acusar las influencias románticas y modernistas, consiguió llamar la atención. El éxito literario de Federico llegó con la publicación, en 1927, de Canciones y, sobre todo, con las aplaudidas y continuadas representaciones en Madrid de Mariana Pineda, drama patriótico.

¹⁰⁹ http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_lorca.htm

Logros Profesionales.

Entre los logros, premios y distinciones se mencionan entre muchos más

14.4.3 El Compositor

MODESTA BOR (1926 - 1998)¹¹⁰

Nació en Juangriego, Isla de Margarita, el 15 de junio de 1926. En su pueblo natal, Modesta recibió las nociones elementales e Teoría y Solfeo, con Luis Manuel Gutierrez y de piano con Alicia Caballo Reyes. En 1942, viaja a Caracas para continuar sus estudios en la Escuela Superior de Música "José Angel Lamas". En 1960 Modesta se dedica por completo a la composición y viaja a Moscú, con la idea de realizar estudios de Postgrado en el Conservatorio Tchaikowsky.

En 1962 da inicio a la composición de la premiada 'Obertura' para Orquesta. En 1964, viaja de nuevo a Caracas y trabaja en el Instituto Nacional de Folklore y luego es nombrada directora del Coro de Niños de la Escuela de Música "Juan Manuel Olivares", cargo que desempeñó durante 14 años

Nació en Caracas, Venezuela en el año 1953

Estudió en

Directora de Agrupaciones Corales como:

- .- Compuso muchas obras de carácter infantil
- .- Musicalizó varias obras de escritores nacionales e internacionales
- .- Pedagoga en el área infantil

14.4.4 Texto y Partituras¹¹¹

El poema nos cuenta una sencilla y conmovedora historia: la muerte de un niño gitano en una noche de luna llena. Ahora bien, en García Lorca es casi una constante fusión entre realidad y mito, de modo que se puede decir que la realidad se transustancia en el mito de una forma original y atractiva. De esta manera, la anécdota se diluye en un confuso y abigarrado mundo de sensaciones que enlaza con lo primigenio y eterno: el ancestral temor ante la muerte. Lo que queda tras la lectura es, fundamentalmente, la impresión de lo fatal.

Al leer los ocho primeros versos nos encontramos con una escena llena de vida: es de noche, estamos en una fragua y un niño contempla mbelesao la llegada de la luna.

Como se puede ver, el poema comienza con una prospopeya mediante la cual la luna, dotada de atributos femeninos y ataviados, anacrónicamente con un polisón, se presenta en la fragua, es decir, en el ámbito de los gitanos. El polisón de nardos constituye una original metáfora preposicional, puesto que los nardos metaforizan la blanca y brillante luz de la luna.

¹¹⁰ <http://musicarrillo.com/tag/biografia-modesta-bor/>

¹¹¹ <http://circulo.repdeval.com/Famosos/Garcialorca/analislunaluna.htm>

Lorca resalta también el juego de las alternancias verbales que toma prestado del Romancero viejo en que lo narrativo (tiempo pasado) y lo lírico (tiempo presente) se funden.

Sabemos que para Lorca la luna es símbolo de muerte, pero en este caso, esta luna sensual y seductora realiza cual bailaora gitana una suerte de danza provocativa en la que agita los brazos y muestra el busto igualmente metaforizado.

14.4.5 Letra y Partitura

Balada de la Luna, Luna

Poesía: Federico García Lorca

Música: Modesta Bor

La luna vino a la fragua
Con su polisón de nardos. *(Bis)*
El niño la mira, mira,
El niño la está mirando. *(Bis)*

El jinete se acercaba
Tocando el tambor del llano. *(Bis)*
Dentro de la fragua, el niño
Tiene sus ojos cerrados. *(Bis)*

Por el olivar venían
Bronce y sueño los gitanos. *(Bis)*
Las cabezas levantadas
Y los ojos entornados. *(Bis)*

Dentro de la fragua llora
Dando gritos los gitanos. *(Bis)*
El aire le vela, vela,
El aire la está velando. *(Bis)*

BALADA DE LA LUNA, LUNA

Poesía: Federico García Lorca

Música: Modesta Bor

Allegretto ♩ = 120 $\frac{3}{4}$

Soprano: La lu na vi noa la fragua consu po li són de nar dos, la lu na vi noa la fragua consu po li són de

Alto: B.C.

Tenor: Plinplín plinplín plín plín plín plín plín plín plín

Baritone: pom pom pom pom pom pom pom pom pom

9

S: nar dos.El niño la mira, mi ra, el niño la está mi rando. El ran do, el niño la está mi ran do, el niño la está mi

A: plín plín plín plín plín plín plín plín plín plín plín plín

T: pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

B: pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

18

S: ran do. B.C. El

A: plín plín plí, plín plí, plín plí, plín plí, plín plí, plín plí, plín plín plín plín

T: pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

B: pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

Fine

D.C 3 veces
Al segno hasta e
Fine.

2. El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua, el niño
tiene sus ojos cerrados.

3. Por el olivar venían
bronce y sueño los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

4. Dentro de la fragua llora
dando gritos los gitanos.
El aire la vela, vela,
el aire la está velando.

Tres Cantos Nativos de los Indios Krahó



14.5 TRES CANTOS NATIVOS DE LOS ÍNDIOS KRAHÔ

14.5.1 Descripción.

Se basa en melodías cantadas por la tribu Kraô, un grupo de nativos indígenas brasileños que viven en la zona del río Xingú de la selva del noreste de la Amazonía – Brasil. No existe una traducción exacta de la letra, pero si se tiene conocimiento que trata sobre el amor, la felicidad y la fertilidad.

14.5.2 Recolectora

MARLUI NÓBREGA MIRANDA¹¹²

Nace en Fortaleza en el norteño estado de Ceará – Brasil, el 12 de octubre de 1949, es compositora, cantante, musicóloga, directora de orquesta, arquitecta e investigadora de la cultura indígena de Brasil.

¹¹² https://es.wikipedia.org/wiki/Marlui_Miranda.

Se trasladó a Brasilia y estudió Arquitectura en la Universidad de esa ciudad, mientras estudiaba simultáneamente Dirección de Orquesta en la Facultad de Santa Marcelina. Se graduó en ambas instituciones.

Tomó clases de guitarra con Turíbio Santos, Oscar Cáceres, Jodacil Damaceno, João Pedro Borges y Paulo Bellinati. Ha tocado con Egberto Gismonti, Milton Nascimento y Taiguara.

Desde 1974 trabajó en la investigación las tradiciones musicales de los pueblos de la Amazonía.

Discografía	Filmografía (Música Incidental)
<ul style="list-style-type: none"> • 1997: 2 ihu kewere: rezar • 1996: Ihu: todos os sons • 1986: Rio acima • 1983: Revivência • 1979: Olho d'água 	<ul style="list-style-type: none"> • 1980: Jari (documental). • 1990: Ameríndia: memória, remorso e compromisso no V Centenário (documental). • 1999: Hans Staden. • 2000: Um filme de Marcos Medeiros (cortometraje). • 2009: Claude Lévi-Strauss: auprès de l'Amazonie (documental).

14.5.3 Arreglo

MARCOS LEITE¹¹³

Director de Coros y arreglista. Nace en Brasil, en la ciudad de Rio de Janeiro el 25 de mayo de 1953 y muere en esta misma ciudad el 14 de junio del 2002. Estudió música desde los cinco años, en su trayectoria ha formado varios coros entre los cuales se destaca Garganta Profunda. En su carrera como arreglista, incorporó el elenguaje armónico avanzado desarrollado por la Bossa Nova y MPB en las partes vocales.

Leite en sus montajes promovió a través de su coro una mezcla de música y teatro, que resultó muy influyente.

14.5.4 Texto y Partitura

Tres Cantos Nativos Dos Índios Krahó

Recopilación: Marcos Leite

Canto I

De ke ke ke korirare He
Djarambutum korira he
Haaamm

Canto II

Padzo parareha djozire
Iwénere kapo há djozire

Canto III

Kamahera kideri kema
Kidri kema kideri kema
Tioiremô uáritetê
Ahã chiiii, Ahã chiii, Ahã chiii

¹¹³ <http://www.allmusic.com/artist/marcos-leite-mn0001303234>

TRES CANTOS NATIVOS DE LOS ÍNDIOS KRAHÓ

Norte de Goiás

Recogidos por Marlui Miranda

Arreglo: Marcos Leite

♩ = 200
1. 2

CANTO I

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

De ke ke
De ke ke kê ko ri ra re hê
Jum
Jum
Jum

7

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

kê ka ri ra re hê — De ke ke kê ko ri ra re hê — ja ra mu tum ko ri
De ke ke kê ko ri ra re hê — ja ra mu tum ka ri ra re Ja ra mu
Jum
Jum

12

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

ra re ja ra mun tum
tum ko ri ka he hê
Jum Jum Jum
Jum Jum Jum

TRES CANTOS NATIVOS
DE LOS ÍNDIOS KRAHÓ

Recitativo: Pátcho Parraêa djo siré, iuéneré kaporra djo siré

20 CANTO II

S Pa tcho pa rra rê a
A Pa tcho pa rra rê a
T Pá tcho iu e ne rê djô si rê pá tcho iu e ne rê diô si rê Pá tcho iu e ne
B Pá tcho iu e ne rê diô si rê ná tcho iu e ne rê diô si rê Pá tcho iu e ne

25
S dyô si rê Pa tcho pa rra rê a dyô si rê Pa tcho pa rra rê a dyô si rê iu e ne
A dyô si rê Pa tcho pa rra rê a dyô si rê Pa tcho pa rra rê a dyô si rê iu e ne
T rê djô si rê pá tcho iu e ne rê diô si rê Pá tcho iu e ne rê djô si rê
B rê djô si rê pá tcho iu e ne rê diô si rê Pá tcho iu e ne rê djô si rê

30
S rê ka po rra djô si rê.
A rê ka po rra djô si rê.
T pá tcho iu e ne rê diô si rê Pá tcho iu e ne rê djô si rê pá tcho iu e ne
B ná tcho iu e ne rê diô si rê Pá tcho iu e ne rê diô si rê ná tcho iu e ne

35 CANTO III

S Shl Ca ma
A Ca ma rrê ra qui dé ri kem ma ki dé ri kem ma ki dé ri kem ma
T rê diô si rê Uá ri te Uá ri te Uá ri te uá ri te tê
B rê diô si rê Uá ri te Uá ri te Uá ri te uá ri te tê

TRES CANTOS NATIVOS
DE LOS ÍNDIOS KRAHÓ

3

41

S rrê ra qui dé ri kem ma ki dé ri kem ma ki dé ri kem ma Ti o i re mô uá ri te tê a

A Shl shl Ti o i re mô uá ri te tê a

T Uá ri te Uá ri te Uá ri te uá ri tê Ti o i re mô uá ri te tê a

B Uá ri te Uá ri te Uá ri te uá ri tê Ti o i re mô uá ri te tê a

48

S jam shl a jam shl a jam shl a mam jam shl.

A jam shl a jam shl a jam shl a mam jam shl.

T jam shl a jam shl a jam shl a mam jam shl.

B jam shl a jam shl a jam shl a mam jam shl.

Malakatumba



14.6 MALAKATUMBA

14.6.1 Descripción

Esta canción fue escrita por Josu Elberdin no tiene traducción, esta canción fue escrita para trabajos de desarrollo auditivo y sensorial para coros principiantes.

14.6.2 El Compositor

JOSU ELBERDIN ¹¹⁴

Nació en 1976 en Pasaida (Gipuzkoa), estudió en el Conservatorio de Grado Medio Pasaia Musikal donde obtiene los títulos de profesor de Piano y Canto.

Diplomado en Educación Social por la UPV 1997.

Ha sido orientador de Seminarios y cursos de Dirección coral infantil y adulta a nivel Nacional e Internacional, destacando sus visitas a países como Indonesia, Francia,

¹¹⁴ <http://elberdin.com/curriculum/>

Bulgaria y Colombia. También ha participado como jurado en concursos corales y de composición a nivel Nacional e Internacional.

14.6.3 Letra y Partitura

Malakatumba

Música: Josu Elberdin

Saia e mia,
Emia longa,
Sainbetu tumbatumbakatero,
Emia longa,
Tumba, hm!.

Malakatumba tumba tumbata,
Malakatumba tumba tero,
Malakatumba, malakatumba
tumba tumbata.

Saia,
saia wetoo
Saia mi , sain betu emia,
E mia longa saia mi.

Ua!!! Wariwariwa,
Saia mi,
Sainbetu emia,
Emialonga saiami

Tumba ta,
tumbe

MALAKATUMBA

Josu Elberdin

Andagietto $\text{♩} = 60$

mf Sai a e mi a, e mi a lon ga. Sain be tu Tum ba tum ba ka te ro.

mf Sai a e mi a, e mi a lon ga. Sain be tu Tum ba tum ba ka te ro.

mf Sai a e mi a, e mi a lon ga. Sain be tu Tum ba tum ba ka

mf Sai a e mi a, e mi a lon ga. Sain be tu Tum ba

Soprano *mf* Hm! Hm!

Alto *mf* Hm! Hm!

Tenor *mf* Hm! Hm!

8

E mi a lon ga. Tumba Hm!

E mi a lon ga. Tum ba Hm!

te ro. E mi a lon ga. Tum ba Hm!

tum ba ka te ro. E mi a lon ga. Tum ba Hm!

S *mf* Hm! Hm! Hm!

A *mf* Hm! Hm! Hm!

T *mf* Hm! Hm! Hm!

2

MALAKATUMBA

Andantino Moderato (♩ = c. 90)

S *f* Ua!! Hm! Wari a r i a Sai a mi sainbe tu emi a e mi a lon ga Sai a mi

(Con las manos sobre el pecho)

A Hm! Sai a Sai a wetoo Sai a mi sainbe tu emi a e mi a lon ga. Sai a mi.

(Manos sobre las rodillas)

T Hm! ma la katumbatum ba tumbata ma la katumbatum ba te ro ma la katumba ma la katumba tumbatum ba tumba ta.

(Palmas) * * *

Hasta realizar la secuencia 1

S a e mi a lon ga. Tum ba ta. Tum bé!!

Ced.

A a e mi a lon ga. Tum ba ta. Tum bé!!

Ced. (Pies)

T tum ba tum ba Tum ba Tum ba ta. Tum bé!!

Ced. (Pies)

última vez a tempo (Pies)

Canción de Cuna



**Letra, Música y Arreglo:
Alberto Grau**

14.7 CANCIÓN DE CUNA

14.7.1 Descripción

Canción de Cuna es una de las cuatro obras recopiladas y escritas por el Maestro Alberto Grau, en la cual le canta a un bebé a punto de dormir y describe el sueño y las manos amorosas que lo arrullan.

14.7.2 El Compositor

ALBERTO GRAU¹¹⁵

Nacido en Vic (Barcelona), España, el 7 de noviembre de 1937. Emigró de niño a Venezuela con su familia radicándose en Caracas.

Compositor, pedagogo y director coral venezolano.

¹¹⁵ <http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/>

Uno de los más grandes impulsores de la música coral en Venezuela y a nivel mundial. Es Director Fundador de la Scola Cantorum Venezuela.

Estudios.

- Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música “José Ángel Lamas”. Caracas (Venezuela)
- Continuó en la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares” en Caracas.

Trayectoria.

- Festival Europa Cantat IV en Graz (Austria).
- Participa con la Schola Cantorum de Venezuela en una gira por los Estados Unidos (Washington, Nueva York y Tennessee).
- En 1972 Es nombrado Director de la Escuela de Música “José Lorenzo Llamazonas” y realiza una gira de conciertos por Yugoslavia y Alemania con la Schola Cantorum de Caracas.
- Gira de conciertos con la Schola Cantorum de Venezuela a Italia, España, Francia y Austria. Durante esta gira, la Schola.
- Participa en el XXII Concurso Polifónico Internacional “Guido d’Arezzo” (Italia) resultando ganador del Primer Premio en “Música Polifónica”.

Reconocimientos.

- En 1990 como Vicepresidente de la Federación Internacional para la música coral.
- Es ponente del Segundo Simposio de Musica Coral Suecia, Finlandia y Estonia.
- Jurado en el Concurso Coral Internacional Béla Béartok (Debrecen Hungría) y en el Certamen Coral de Tolosa (España).
- Recibe el reconocimiento “Highest Honors in Waging Peace through Singing” de la Universidad de Oregon por su obra Cantad Coros del Mundo para coro mixto.

Recibe condecoraciones Orden “Andrés Bello” (1era. Clase) del Ministerio de Educación de Venezuela y la Orden “Diego de Losada” de la Alcaldía de Caracas.

14.7.3 Texto y partituras

Canción de Cuna

Letra y Música: Alberto Grau

Duérmete mi niño,
Duérmete sonriendo,
Que es la ronda de astros
quien te va meciendo.

Duérmete mi niño,
Duérmete sonriendo,
Que es la tierra amante,
Quien te va meciendo.

Gozaste la luz
Y fuiste feliz
Todo bien tuviste
al tenerte a mi

Miraste la ardiente rosa
Carmesí,
Estrechaste al mundo,
Me estrechaste a mí.

Duérmete mi niño,
Duérmete sonriendo,
Que es Dios en la sombra,
El que va meciendo

CANCIÓN DE CUNA

a Beatriz

Alberto Grau

Solo 1
 Duér me te, — mi ni ño, duér me te — son rien do, quees la ron da deastros quien te va me cien do. cien do.
 Duér me te, — mi ni ño, duér me te — son rien do, quees la tier raa man te quien te va me cien do. cien do.
 Duér me te, — mi ni ño, duér me te — son rien do, quees Dios en — la som bra el que va me cien do. cien do.

Soprano 2
 B.C. Go Mi

Alto
 B.C. Go Mi

Tenor
 B.C. Go Mi

Baritone
 B.C. Go Mi

8
 S
 zas te la luz — y fuis te fe liz to — do bien tu vis te al te per tea mí. Go mí.
 ras te laar dien te ro sa car me sí, es — tre chas teal mun do: mees tre chas tea mí. Mi mí.

A
 zas te la luz — y fuis te fe liz to — do bien tu vis te al te per tea mí. Go mí.
 ras te laar dien te ro sa car me sí, es — tre chas teal mun do: mees tre chas tea mí. Mi mí.

T
 zas te la luz — y fuis te fe liz to — do bien tu vis te al te per tea mí. Go mí.
 ras te laar dien te ro sa car me sí, es — tre chas teal mun do: mees tre chas tea mí. Mi mí.

B
 zas te la luz — y fuis te fe liz to — do bien tu vis te al te per tea mí. Go mí.
 ras te laar dien te ro sa car me sí, es — tre chas teal mun do: mees tre chas tea mí. Mi mí.

1. 2. Fine
 1. 2. D.C. al Fine

Locus Iste



14.8 LOCUS ISTE

14.8.1 Descripción

Locus iste fue compuesto en 1869 mientras Bruckner trabajaba en San Florián.

Corresponde con el gradual* de la misa para la dedicación de una iglesia y la compuso para celebrar la dedicación de la capilla votiva de la Catedral de Linz.

14.8.2 El Compositor

ANTON BRUCKNER¹¹⁶

Anton Bruckner nació en Ansfelden, Austria en el año de 1824.

¹¹⁶ <http://Clastrumarmonicum//>

- Gradual: A diferencia de lo que entendemos por “Común” de la misa, que son los textos de todos conocidos que se repiten como el Kyrie, Gloria, Sanctus, entre otros, se entiende que el texto es específico de una fiesta o época como las Antifonas, Graduales, etc.

A los diez años ya tocaba el órgano en los oficios religiosos locales.

A los trece fue aceptado como cantante de coro en el monasterio Agustiniiano de San Florián.

Sus estudios musicales se extendieron hasta la edad de 40 años, bajo la dirección de Simon Sechter y Otto Kitzler. Éste último lo introdujo en el universo musical de Richard Wagner.

En 1875 dio clases de armonía y contrapunto en la Universidad de Viena, donde tuvo en el círculo de sus adeptos a Hans Rott, Hugo Wolf y Gustav Mahler cuando todavía eran estudiantes.

Sus obras principales de gran tamaño son las 9 sinfonías, otras obras para orquesta, las 3 grandes misas en re menor, Mi Mayor, Fa Mayor, el Te Deum y el Salmo 150.

Además de por sus grandes obras, son importantes sus más de 30 motetes, entre ellos Locus Iste, el Ave María, Christus Factus Est, Afferentur Regi, entre otros.

Muere en Viena el 11 de octubre de 1896 y es enterrado en la iglesia de San Florián, justo debajo del gran órgano que tantas veces había tocado.

14.8.3 Texto y Partitura

Locus Iste

Música: Anton Bruckner

Locus iste a Deo factus est, (Bis)
Inaestimabile sacramentum, (Bis)
Irreprehensibilis est. (Bis)

Locus Iste

Música: Anton Bruckner

Este lugar es obra de Dios, (Bis)
Misterio de valor inestimabile, (Bis)
Y libre de todo defecto (Bis)

LOCUS ISTE

Anton Bruckner
Versión simplificada.

Soprano
Alto
Tenor
Baritone

Lo cus i ste a De o fa ctusest lo cus i ste a De o fa ctusest, a De o, De o
Lo cus i ste a De o fa ctusest lo cus i ste a De o fa ctusest, a De o, De o
Lo cus i ste a De o fa ctusest lo cus i ste a De o fa ctusest, a De o, De o
Lo cus i ste a De o fa ctusest lo cus i ste a De o fa ctusest, a De o, De o

11
S
A
T
B
fa ctus est in ae sti ma bi le sa cra mertum, in ae sti ma bi le sa cra mentum,
fa ctus est in ae sti ma bi le sa cra mertum, in ae sti ma bi le sa cra mentum,
fa ctus est in ae sti ma bi le sa cra mertum, in ae sti ma bi le sa cra mentum,
fa ctus est in ae sti ma bi le sa cra men tum, i aesti ma bi le sa cra men tum.

21
S
A
T
B
i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen
i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen
i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen si bi lis est, ir rre pre hen
i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen si bi lis est, i rre pre hen si bi lis est, ir rre pre hen

28
S
A
T
B
si bi lis est.
si bi lis est.
si bi lis est.
si bi lis est.

Apamuy Shungo



14.9 APAMUY SHUNGO

14.9.1 Descripción

Es una obra ritual originaria de Nicaragua, la cual dedica sus palabras al Dios Sol pidiendo por la vida, el calor, y el amor.

Esta melodía también se canta para el crecimiento y la abundancia del maíz y demás alimentos importantes para las familias indígenas del territorio nicaragüense.

14.9.2 Arreglista

GERARDO GUEVARA¹¹⁷

Nace en Ecuador el 23 de septiembre de 1930.

Es considerado el vínculo entre los músicos nacionalistas y las propuestas musicales contemporáneas.

¹¹⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Guevara

Es director de orquesta, coros y pianista.

Fue becado por la Unesco Estudió para estudiar composición con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique en París, donde se graduó como director de orquesta.

Estudió Musicología en la Universidad de La Sorbonne. Y doce años después cuando regresó a Ecuador, fundó el Coro de la Universidad Central.

Fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional y director del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Producción Musical:

- *Inspiración* para piano, 1950, (estrenada por Alex Alarcón Fabre, 2011)
- *Despedida*, 1957
- *Apamuy Shungo* para piano, 1958
- *Yaguar shungo* ballet para orquesta sinfónica, coro y recitantes, 1958
- *Geografía* para barítono y piano (textos de Jorge Enrique Adoum), 1960
- *Tierras* para barítono y piano (texto de Jorge Carrera Andrade) , 1960
- *Primer Cuarteto de Cuerdas*, 1960
- *El Hombre Planetario* para barítono y piano (textos de Carrera Andrade), 1962
- Tres preludios para piano: *Recitativo*, *Albazo* y *Sanjuanito*, 1963
- *Cantata de la paz* para barítono, orquesta y coro 1963-64
- *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, 1963-64
- *Atahualpa* para coro, 1965
- *Indios* para coro, 1965
- *Se va con algo mío*, pasillo, 1967
- *Danzante del destino*, 1967
- *Danzante de la Ausencia*, 1967
- *Yaraví del desterrado*, 1967
- *Tuyallay*, 1967
- *Ismos* para violín, viola, cello, oboe, clarinete y piano, 1970
- *Ecuador*, suite orquestal, 1972
- *5 Miniaturas (Panecillo, Pichincha, La Compañía, Avenida Veinticuatro de Mayo, Quito Norte)* para flauta, corno, oboe, clarinete y fagot, 1973
- *Quito arrabal del cielo* para coro (texto de Jorge Reyes), 1974
- *Galería siglo XX de pintores ecuatorianos*, suite orquestal, 1976
- *El Panecillo*, (textos de Eloy Proaño), 1977
- *Solsticio de Verano*, (sanjuanito) 1977
- *Tres melodías para soprano y orquesta de cámara* sobre textos de Ana María Iza (*Iba a fugarme, Pasillo, Aquí me paro y grito*), 1978
- *Tríptico para Coro*, 1978
- *El espantapájaros* pasillo,
- *Jaguay*, 1980
- *Combate poético* para barítono y piano, 1980
- *Otoño* para canto y piano, 1980
- *Fiesta* para piano, 1982
- *Diálogos* para flauta, piano (dedicada a Luciano Carrera), 1982
- *Recitativo y Danza* para guitarra, 1983
- *Juegos*, 1983

- *Suite Ecuatoriana* para flauta, piano (dedicada a James Strauss) 1985
- *Cuaderno pedagógico para alumnos de piano*, 1985-86
- *Et in Terra Pax Hominibus* para barítono y orquesta, texto de J. E. Adoum, 1987
- *Huayra Shina* para soprano, barítono y orquesta, 1987
- *Historia* para orquesta, 1990.
- *Del maíz al trigo* (tonada), 1993.
- *De mestizo a mestizo* para orquesta (tres movimientos), 1994
- *Pater Noster para coro* (1997)
- *Eloy Alfaro para orquesta* (2011)
- *Suite Ecuatoriana* para flauta y orquesta (dedicada a James Strauss) 2016.

Producción discográfica:

- *Gerardo Guevara: Melodías y canciones*. Galo Cárdenas, Barítono; Marie Renée Portais, piano. Fediscos Lp 5403, 1982.
- *Música de nuestro tiempo*, Ifesa (LP 301-0293)
Gerardo Guevara: *Et in Terra Pax Hominibus* para barítono y orquesta, texto de Jorge Enrique Adoum.
otras obras de: M. Estévez, D. Luzuriaga, M. Manguashca y A. Rodas
Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Álvaro Manzano
- *Despedida*, Ifesa Lp-CME. Guayaquil 1958. Piano: Gerardo Guevara.
- *Se va con algo mío* en: Beatriz Parra, *Noche lírica en Canal 2*, álbum no. 2, IFESA Lp-206-B. Guayaquil, 1973.
- *Danzante del destino*. Victor 45 rpm PB9027. Suecia, 1977.
- *Grandes temas de Música Ecuatoriana*
Gerardo Guevara, *El Espantapájaros*
otras obras de Sixto María Durán, Benítez y Valencia, etc
Piano, Marcelo Ortiz
- *Souvenir de l'Amérique du Sud* CD. Piano: Marcelo Ortiz
Pasillo (pasillo) (Gerardo Guevara)
Fiesta (albazo) (Gerardo Guevara)
Tonada (tonada) (Gerardo Guevara)
El espantapájaros (pasillo) (Gerardo Guevara)
Apamuy Shungo (danzante) (Gerardo Guevara)
Otras obras en el CD: Luis H. Salgado, Enrique Espín Yépez, Sixto M. Durán, Miguel A. Casares
- *Piano Music by Ecuadorian Composers* CD. Piano: [Alex Alarcon Fabre], [1]
Pasillo (pasillo) (Gerardo Guevara)
Fiesta (aire típico) (Gerardo Guevara)
Albazo (albazo) (Gerardo Guevara)
Otras obras en el CD: Luis H. Salgado, Corsino Duran, Claudio Aizaga, Juan Pablo Muñoz Sanz

14.9.3 Letra y Partitura

Apamuy Shungo

Tradicional de Nicaragua
Música: Gerardo Guevara

Jatun Rupay apamuy shungo

Jatun Rupay can apamuy cansay
cunuy (bis)

Jatun Rupay cuyaranchi tucuy
shungo (bis)

Tarpurranchi allpa,
ricuranchichuri (bis)

Tayta yucapag, tayta tucuy
pag (bis)

Jatun Rupay

Trae Cariño

Tradicional de Nicaragua
Música: Gerardo Guevara

Gran Sol, trae vida y calor;

Gran Sol, tu das vida al corazón (bis)

Gran Sol, te adoramos con todo el cariño
(bis)

Sembraremos la tierra, cuidaremos tus hijos
(bis)

Padre mío, padre de todos (bis)

Gran Sol.

APAMUY SHUNGO

Trae Cariño

Melodía tradicional de Nicaragua

Gerardo Guevara (Ecuador)

Maestoso ♩ = 114 - 112 *a tempo* *p* **8**

Soprano: Ja tun — Ru pay — A pa muy — Shun go — tun dum tun dun tum tun dum tun dun tum tun dum

Alto: Ja tun — Ru pay — A pa muy — Shun go — tun dum tun dun tum tun dum tun dun tum tun dum

Tenor: Ja tun — Ru pay — A pa muy — Shungo tundum tundum tundum tun dum tundum tun dum tundum

Baritone: Ja tun — Ru pay — A pa muy — Shungo tundum tundum tundum tun dum tundum tun dum tundum

8

S: tunduntumtunduntun tum A pa muy can say cu nuy Ja tunrupay cuya ran chi tu cuy

A: tunduntumtunduntun tum Ja tunrupay can A pa muy can say cu nuy Ja tunrupay cuya ran chi tu cuy

T: tundum tundum tundum tundum Ja tunrupay can A pa muy can say cu nuy Ja tu rupay u ya ran chi tu cuy

B: tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum

15 **D.C. al Coda** *p*

S: shungo shun go go tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum

A: shungo shun go tundum go, tundum tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum

T: shungo shun go tundum tundum tundum tundum tundum tundum

B: tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum

22 *mf* *mp*

S: tum Ta pu ran chi all pa — ri cu ran chi chu ri — Tay ta yu ca pag,

A: tum Ta pu ran chi all pa — ri cu ran chi chu ri — Tay ta yu ca pag,

T: tun dum tun dum Ta pu ran chi all pa — ri cu ran chi chu ri — Tay ta yu ca pag,

B: tun dum tun dum tun dum tun dum tun tar pu ran chi tun dum tun dum tun dum tun dum Tay ta yu ca pag tun dum

APAMUY SHUNGO

29

S
tay ta tu cuy pag, pag, tun dun tum tun dum tun dun tum tun dum tun dun tum tun dun tun tum

A
tay ta tu cuy pag, pag, tun dum tun dun tum tun dum tun dun tum tun dum tun dun tum tun dun tun tum

T
tay ta tu cuy pag, pag, tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

B
tay ta tu cuy pag tun dum pag tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

36

S
Ta pu ran chi all pa ri cu ran chi chu ri Tay ta yu ca pag, tay ta tu cuy

A
Ta pu ran chi all pa ri cu ran chi chu ri Tay ta yu ca pag, tay ta tu cuy

T
Ta pu ran chi all pa ri cu ran chi chu ri Tay ta yu ca pag, tay ta tu cuy

B
tun dum tun dum tun tar pu ran chi tun dum tun dum tun dum tun dum Tay ta yu ca pag, tun dum tay ta tu cuy

43

S
pag, pag, Tunduntum tundum tunduntum tundum tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun

A
pag, pag, Tundum tun duntum tundum tun duntum tundum tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun

T
pag, pag, Tundum tundum tundum tundum tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun

B
pag, tundum tunduntundum tundum tundum tundum tundum tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun tunduntuntunduntun

50

S
tun dum tun dum tun dum tun dum Ja tun Ru pay.

A
tun dum tun dum tun dum tun dum Ja tun Ru pay.

T
tun dum tun dum tun dum tun dum Ja tun Ru pay.

B
tun dum tun dum tun dum tun dum Ja tun Ru pay.

Acto del Viento



Poesía: Jesús Rosas Marcano
Música y Arreglo: Alberto Grau

14.10 ACTO DEL VIENTO

14.10.1 Descripción

Este poema fue escrito por Jesús Rosas Marcano y musicalizado por Alberto Grau. El "Acto del Viento" es el primer acto de los cuatro que conforman la Opereta Ecológica.

Esta obra fue escrita en 1999. Su original fue realizada para coro infantil a dos voces. Posteriormente, presentó la versión para formato mixto conformado por coro infantil a 3 voces, piano y percusión. En otra versión las dos voces infantiles son cantadas por sus homólogas (soprano y contralto) y la tercera voz por voces masculinas.

Es de gran aceptación en muchas salas de conciertos vocales por su riqueza armónica y movimientos. El texto describe aspectos del quehacer diario del viento.

14.10.2 Autor de la Letra

JESÚS ROSAS MARCANO¹¹⁸

Nació en La Asunción, Venezuela el 5 de enero de 1930 y muere en Caracas el 7 de mayo del 2001.

¹¹⁸ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marcano.htm>

En 1945 se graduó como maestro (Educación básico) en el Instituto Miguel Antonio Caro.

Comenzó su carrera en la Escuela Rural Caurimare en el este de Caracas. Estudió periodismo en la Universidad Central de Venezuela.

Fue educador venezolano, periodista, poeta y compositor de canciones populares.

14.10.3 El Compositor

ALBERTO GRAU

(Referentes bibliográficos mencionados en temas anteriores)

14.10.4 Texto y Partitura

Acto del Viento

Poesía: Jesús Rosas Marcano

Música: Alberto Grau

Yo soy el viento,
Yo soy el viento de la montaña
Yo soy el viento,
Pongo en la fonda mi remolino

Yo hago que dancen todos los juncos,
Que cada caña tenga un silbido,
Soy el transporte de los rumores,
Soy el aliento del bosque vivo.

Soplo en las olas de los océanos,
Soplo en las velas de los navíos
Y al mar le pongo pañuelos blancos
Y pongo arena por todo el río (*Bis*)

Yo soy el viento.

Soplo en las olas soy el aliento,
Yo soy el viento.

Yo soy el viento de la montaña,
Pongo en la fonda mi remolino,
Hago la fiesta más delicada,
Con las agujas que tiene el pino,

Yo hago que dancen todos los juncos,
Que cada caña tenga un silbido,
Soy el transporte de los rumores,
Soy el aliento del bosque vivo.

Soplo en las olas de los océanos,
Soplo en las velas de los navíos
Y al mar le pongo pañuelos blancos
Y pongo arena por todo el río.

Yo soy el viento, Pongo el aliento,
Hago la fiesta,
Yo soy el viento, soy el viento,
Soy el viento, soy el viento,
soy el viento.

ACTO DEL VIENTO

Opereta Ecológica

Poesía de Jesús Rosas Marcano
Música de Alberto Grau

Introducción **Allegro** $\text{♩} = 152$
Aleatoria

Soprano
Alto
Tenor

Yo soy el vien to yo soy el vien to de la mon ta ña yo soy el
Yo soy el vien to yo soy el vien to de la mon ta ña yo soy el
Svo el vien to vien to sov sov el

S
vien to pon goen la fron da mi re mo li no yo hago que dan cen to dos los jun cos que ca da
A
vien to pon goen la fron da mi re mo li no yo hago que dan cen to dos los jun cos que ca da
T
vien to de la mon ta ña yo hago que dan cen to dos los jun cos que ca da

13
S
ca ña ten gaun sil bi do soy el tras por te de los ru mo res soy el a lien to del bos que
A
ca ña ten gaun sil bi do soy el tras por te de los ru mo res soy el a lien to del bos que
T
ca ña ten gaun sil bi do soy el tras por te de los ru mo res soy el a lien to del bos que

18
S
vi vo so ploen las o las de los o cé a nos so ploen las ve las de los na ví os yal mar le
A
vi vo so ploen las o las de los o cé a nos so ploen las ve las de los na ví os yal mar le
T
vi vo so ploen las o las de los o cé a nos so ploen las ve las de los na ví os yal mar le

23
S
pon go pa ñue los blan cos y pon goa re na por to doel rí o so ploen las re na por to doel
A
pon go pa ñue los blan cos y pon goa re na por to doel rí o so ploen las re na por to doel
T
pon go pa ñue los blan cos y pon goa re na por to doel rí o so ploen las re na por to doel

ACTO DEL VIENTO

28

S *rit.*
rí o yo soy el vien to — las o las a lien to yo soy el vien to

A *rit.*
rí o yo soy el vien to — so ploen las o las soy el a lien to yo soy el vien *rit.*

T *rit.*
rí o yo soy el vien to — so ploen las o las soy el a lien to yo soy el vien —

34

S 9
Yo soy el vien to de la mon ta ña pon goen la fron da mi — re mo li no

A 9
Yo soy el vien to de la mon ta ña pon goen la fron da mi — re mo li no

T 9
Yo soy el vien to de la mon ta ña pon goen la fron da mi — re mo li no

39

S
ha go la fies ta más de lí ca da con las a gu jas que tie neel pi no uh — uh

A
ha go la fies ta más de lí ca da con las a gu jas que tie neel pi no yoha go que dan cen to

T
ha go la fies ta más de lí ca da con las a gu ias que tie neel pi no voha go que dan cen to

44

S
hu — uh — soy el trans por te de — los ru mo res

A
— dos los jun cos que ca da ca ña ten — gaun sil bi do soy el trans por te de — los ru mo res

T
— dos los jun cos que ca da ca ña ten — gaun sil bi do soy el trans por te de — los ru mo res

49

S
soy el a lien to del — bos que vi vo so ploen las o las de — los o — cé a nos so ploen las ve las

A
soy el a lien to del — bos que vi vo so ploen las o las de los o cé a nos so ploen las ve las

T
soy el a lien to del — bos que vi vo so ploen las o las de los o cé a nos so ploen las ve las

ACTO DEL VIENTO

54

S de los na ví os yal mar le pon go pa ñue los blan cos y pon goa re na por to doel rí o.

A de los na ví os yal mar le pon go pa ñue los blan cos y pon goa re na por to doel rí ol

T de los na ví os yal mar le pon go pa ñue los blan cos y pon goa re na por to doel rí ol

59

S Yo soy el vien to___ pon goel a lien___ to ha go la fies ta___

A Yo soy el vien to___ pon goel a lien___ to ha go la fies ta___

T Yo soy el vien to___ pon goel a lien___ to ha go la fies ta___

65

S yo soy el vien to soy el vien to soy el vien to soy el vien to soy el vien to yo

A yo soy el vien to soy el vien to soy el vien to soy el vien to

T yo soy el vien to soy el vien to soy el vien to soy el vien to

70

S yo soy el vien to.

A yo soy el vien to.

T yo soy el vien to.

Sección Aleatoria

Acto del Árbol



Poesía: Jesús Rosas Marcano
Música y Arreglo: Alberto Grau

14.11 ACTO DEL ÁRBOL

14.11.1 Descripción

Este poema fue escrito por Jesús Rosas Marcano y musicalizado por Alberto Grau, el Acto del Árbol es el cuarto acto de los cuatro que conforman la Opereta Ecológica.

Esta obra fue escrita en 1999,

Su original está escrito para coro infantil a dos voces. Posteriormente, presentó la versión para formato mixto conformado por coro infantil a 3 voces, piano y percusión. En otra versión las dos voces infantiles son cantadas por sus homólogas (soprano y contralto) y la tercera voz por voces masculinas.

El arreglo musical incluye mucha rítmica onomatopéyica y corporal, como también rítmica basada en frases literarias que al momento del canto, ejercen influencia visual

14.11.2 Autor de la Letra

JESÚS ROSAS MARCANO

(Referentes bibliográficos mencionados en la obra “El Acto del Viento)

14.11.3 El Compositor

ALBERTO GRAU

(Referentes bibliográficos mencionados en temas anteriores)

14.11.4 Texto y Partitura

Ácto del Árbol

Poesía: Jesús Rosas Marcano

Música: Alberto Grau

Y soy el señor árbol,
Centinela del río,
Albergue de los pájaros,
Reposo del camino. . (Bis)

Mis flores son banderas,
Para los pajaritos,
Mis ramas son lugares,
Para que hagan sus nidos. (Bis)

Trinos plumas... (Bis)

Mis flores son banderas,
Para los pajaritos,
Mis ramas son lugares,
Para que hagan sus nidos. (Bis)

Yo soy el árbol centinela,
Centinela del camino. (Bis)

Yo soy,
El centinela del río. (Bis)

ACTO DEL ÁRBOL

Opereta Ecológica

Poesía de Jesús Rosas Marcano
Música de Alberto Grau

♩ = 140

Primera Voz

Yo soy el Se ñor Ár bol cen ti ne la del rí o al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no

Segunda Voz

Yo soy el Se ñor Ár bol cen ti ne la del rí o al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no

Tercera Voz

Yo soy el Se ñor Ár bol cen ti ne la del rí o al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no

1

8

3

3

Chas pak chas pak chas pak chas pak chas pak chas pak chas pak Yo soy el se ñor cen ti ne la del rí o

2

8

10

8

Chas pak chas pak chas pak chas pak ár bol chas pak ár bol chas pak ár bol chas pak ár bol

3

8

Chas pak chas pak chas pak chas pak ár bol chas pak ár bol chas pak ár bol yo soy ár bol

1

22

1.

3

2.

al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no yo soy el se mi no ár bo yo soy el ár bol

2

chas pak ár bol chas pak ár bol chas pak ár bol yo soy el ár bol yo yo

3

22

8

yo soy ár bol yo soy ár bol yo soy ár bol yo soy el se ñor ár bol

1

30

yo yo soy el ár bol yo yo soy el ár bol yo yo soy el ár bol yo yo soy el se ñor

2

30

soy el ár bol yo yo soy el ár bol yo yo soy el ár bol yo yo soy yo soy el se ñor

3

8

yo soy el se ñor ár bol yo soy el se ñor ár bol yo soy el se ñor ár bol yo yo soy el se ñor

1

38

1.

á rbol cen ti ne la del rí o al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no Yo soy el se ñor

2

38

á rbol cen ti ne la del rí o al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no Yo soy el se ñor

3

8

á rbol cen ti ne la del rí o al ber gue de los pá ja ros re po so del ca mi no Yo soy el se ñor

2

ACTO DEL ÁRBOL

46 2.

1 mi no flo res son ban de ras pá ja ri tos mis ra masson lu ga res pa pa ra pa ra que ha gansus ni dos pa pa ra

2 Mis flo res son ban de ras pa ra los pa ja ri tos mis ra masson lu ga res pa pa ra pa ra que ha gansus ni dos pa pa ra

3 46 yo soy el ár bol yo soy yo yo soy el ár bol yo soy yo

54

1 ya si mi co paes fies ta pa pa ra de plu mas y de tri nos pa pa ra ya si mi co paes fies ta pa pa ra de plu mas y de

2 ya si mi co paes fies ta pa pa ra de plu mas y de tri nos pa pa ra ya si mi co paes fies ta pa pa ra de plu mas y de

3 54 yo soy el ár bol yo soy yo yo soy el ár bol yo soy yo

61

1 tri nos plu mas tri nos plu mas tri nos plu mas tri nos plu mas tri

2 tri nos plu mas tri nos plu mas tri nos plu mas tri nos plu mas tri

3 61 tri nos plu mas tri nos plu mas tri nos plu mas tri nos plu mas

69

1 nos plu mas tri nos plu mas tri nos tri nos tri nos tri nos

2 nos plu mas tr nos plu mas tri nos tri nos

3 69 tri nos plu mas tri nos plu mas soy el ár bol cen ti ne la

77 1. 2.

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

2 plu mas plu mas plu mas plu mas plu mas pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

3 77 cen ti ne la del ca mi no mi no pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

ACTO DEL ÁRBOL

85

1. 2.

1. —tos mis ramasson lu —res pa raqueha gansus ni dos ki ti ki ti ki pa raqueha gansus ni dos Señor árbol señor

2. pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

3. pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

93

1. ár bol soy cen ti ne la ár bol soy del ca mi no lin lin lin lin lin

2. pon kin kin Mi co paes fies ta mi co paes fies ta ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti

3. pon pon ki ti pon ki ti pon ki ti pon ki ti pon ki ti pon ki ti pon ki ti

100

1. lin lin yo soy ár bol cen ti ne la cen ti ne la del ca mi no xi ki ti ki xi ki ti ki

2. ki ti ki ti yo soy ár bol cen ti ne la cen ti ne la del ca mi no pon ki pon ki pon pon ki pon ki pon

3. — pon ki ti yo soy ár bol cen ti ne la cen ti ne la del ca mi no pon pon xi po pon pon pon xi po pon

108

1. xi ki ti ki xi ki ti ki xi ki xi ki pon kum xi ki ti xi ki ti xi ki xi ki pon kum xi ki ti xi ki ti Yo soy el cen ti ne la del

2. pon kipun kipun kipun pon pon kipun kipun kipun pon Yo soy el cen ti ne la del

3. pon pon xi po pon pon pon xi po pon Yo soy el cen ti ne la del

116

1. rí o Yo soy el cen ti ne la del rí o Yo soy el cen ti ne la del

2. rí o Yo soy el cen ti ne la del rí o Yo soy el cen ti ne la del

3. rí o Yo soy el cen ti ne la del rí o Yo soy el cen ti ne la del

124

1. 2.

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

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

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

Dirait - On



14.12 DIRAIT - ON

14.12.1 Descripción

Dirait – on es la última pieza del ciclo denominado “El Ciclo de las Rosas”, que es como una Populaire Chanson Melódica (canción popular), que entreteje dos ideas melódicas hablando en forma fragmentaria.

La obra es presentada por las voces femeninas, luego por las masculinas y finalmente por el coro mixto a cuatro voces, enriqueciendo la obra en contrastes de color y texturas.

14.12.2 Autor de la Letra

RAINER MARIA RILKE¹¹⁹

Cursó estudios en su ciudad, en Munich y Berlín. Se le conoce con el nombre de René Rilke, ya que así figura en sus publicaciones.

¹¹⁹ <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2380/Rainer%20Maria%20Rilke>

Realiza un viaje a Rusia, donde hace amistad con Tolstoi.

En 1902 va a París, donde actúa como secretario de Rodin, sobre quien escribió un ensayo estético.

Estando en Suiza durante la I Guerra Mundial, escribe las “Elegías de Duino”. Como también la serie de poemas “Vergers”, y “Los sonetos de Orfeo”. Posteriormente durante una época difícil decide escribir “El libro de locos” y “El libro de imágenes”.

Falleció en Val-Mont, Suiza, de leucemia el 29 de diciembre de 1926.

14.12.3 El Compositor

MORTEN LAURIDSEN¹²⁰

Nace el 27 de febrero de 1943, en Colfax, Washington en una familia de inmigrantes procedentes de Dinamarca. Se crió en Portland, Oregon.

A los ocho años comenzó a tocar el piano, y un par de años más tarde aprendió a tocar la trompeta.

Estudió composición con Ingolf Dahl, Halsey Stevens, Robert Linn, y Harold Owen de la Universidad del Sur de California en la década de 1960.

Las composiciones vocales del Lauridsen, incluyendo siete ciclos vocales y una serie de motetes sagrados a capella, aparecen regularmente en conciertos en todo el mundo. En particular, O Magnum Mysterium, Dirait-on (de Les Chansons des Roses) y O nata Lux (Lux Aeterna de), se han convertido en artículos populares en el repertorio coral.

Desde 1993 la música de Lauridsen aumentó rápidamente en popularidad internacional, a través de su obras conformada por más de 100 Cds, tres de los cuales han recibido nominaciones al Grammy. Sus principales editores son Peermusic (Nueva York/Hamburgo) y la filial de Peer, Faber Music (Londres).

Actividad Musical y Producción

En 2006, Morten Lauridsen fue nombrado un “Americano Coral Maestro” por la Fundación Nacional de las Artes.

En 2007, recibió la Medalla Nacional de las Artes por el Presidente de los Estados Unidos en una ceremonia en la Casa Blanca, por su composición de “Coral Radiante”.

Obras Vocales

- Ave Dulcissima María (2004, escrito para el Club Harvard Glee Club)

¹²⁰ http://www.classiccat.net/lauridsen_m/biography.php

- Ave María (1997)
- A Winter Come (Poemas de Howard Moss)
 - I. When Frost Moves Fast
 - II. As Birds Come Nearer
 - III. The racing Waterfall
 - IV. A Child Lay Down
 - V. Who Reads By Starlight
 - VI. And What Of Love
- Les Chansons des Roses (1993) (Adaptado a los poemas de Rainer María Rilke)
 - I. En Une Seule Fleur
 - II. Contre Qui, Rose
 - III. De Ton Rêve Trop Plein
 - IV. La Rose Complète
 - V. Dirait-on
- Chanson Eloignee (Rilke)
- Lux Aeterna (1997)
 - I. Introitus
 - II. In Te, Domine, Speravi
 - III. O Nata Lux
 - IV. Veni, Sancte Spiritus
 - V. Agnus Dei
- I Will Lift Up Mine Eyes
- Madriali: Six “Firesongs” Poemas Renacentistas Italianos
 - I. Ov’è, Lass’, Il Bel Viso?
 - II. Quando Son Piu Lontan
 - III. Amor, lo Sento L’alma
 - IV. Io Piango
 - V. Luci Serene e Chiare
 - VI. Se Per Havervi, Oime
- Mid-Winter Songs (1980) (Poemas de Robert Graves)
 - I. Lament for Pasiphaë
 - II. Like Snow
 - III. She Tells Her Love While Half Asleep
 - IV. Mid-Winter Walking
 - V. Intercession in Late October
- Nocturnes (2005)
 - I. Sa Nuit d’Été
 - II. Soneto de la Noche
 - III. Sure on this Shining Night
 - IV. Epilogue: Voici le soir (adicional en el 2008)

- O Come, Let Us Sing Unto the Lord
- O Magnum Mysterium (1994)
- O Nata Lux
- Ubi Caritas et Amor
- Where Have the Actors Gone
- Cuatro Canciones Sobre Poesias de Federico Garcia Lorca

14.12.4 Texto y Partitura

Dirait-on (Se diría)

Poesía: Rainer María Rilke
Música: Morten Lauridsen

Abandon entouré d'abandon,
Tendresse touchant aux tendresses...
C'est ton intérieur qui sans cesse
Se caresse, dirait-on;

Se caresse en soi-meme,
Par son propre reflet éclairé.
Ainsi tu inventes le theme
Du Narcisse exaucé.

Dirait-on

Abandono, rodeado de abandono,
Ternura tocando a las ternuras...
Es tu interior que, se diría
Sin cesar se acaricia;

Se acaricia a sí mismo
Por su propio reflejo iluminado
Así inventas el tema
De Narciso satisfecho

Se diría

DIRAIT - ON

Rainer Maria Rke

Morten Johannes Lauridsen (1933)

Tempo rubato ♩ = 108

Soprano y Alto
A ban don en tou ré d'a ban don, ten dresse tou chant aux ten

Piano
pp *rit.*

9
S y A
rit. *molto rit.* *mp a tempo*
dres ses C'est ton in té ri eur qui sans cesse se ca resse, dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait

Pno.
rit. *molto rit.* *mp*

17
S y A
poco rit. *a tempo* *poco rit.* *a tempo*
on, dir ait, dir ait, dir ait on, dir ait, dir ait, dir ait on.

Pno.
poco rit. *rit.* *poco rit.* *a tempo*

24
Tenor y Baritone
a tempo
Se ca res se en soi mê me, par son pro pre re flet è clai ré. Ain si tu in ventes le

Pno.
mp

30
S
mp *rit.* *a tempo*
du Nar cisse ex au cé Dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait

A
mp *rit.* *a tempo*
du Nar cisse ex au cé Dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait

T
mp *rit.* *a tempo*
thè me du Nar cisse ex au cé Dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait

B
mp *rit.* *a tempo*
thè me du Nar cisse ex au cé Dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait

Pno.
rit. *a tempo*

2
36 DIRAIT - ON

Todos
on dir ait, dir ait, dir ait on, dir ait, dir ait dir ait on

Pno
poco rit.

41

S
dir ait dir ait on, dir ait on, dir ait on dir ait, dir ait on dir ait on,

A
dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait on dir ait, dir ait on,

T
dir ait, dir ait on, dir ait on dir ait on dir ait on

B
dir ait, dir ait on, dir ait on dir ait on dir ait, dir ait on, dir ait, dir ait, dir ait

Pno
poco rit.

47

S
dir ait, dir ait on, dir ait, dir ait, dir ait on. A ban

A
dir ait on, dir ait on

T
dir ait on dir ait on

B
on dir ait on

Pno
molto rit. *a tempo* *rit.* *mf*

DIRAIT - ON

3

53 *a tempo*

S don en tou ré d'a ban don, ten dresse tou chant aux ten dres ses C'est ton in té ri eur qui

A *a tempo*
Dir ait on, dir

T *a tempo*
Dir ait on dir

B *a tempo*
a ban don en tou ré d'a ban don, ten dresse tou chant aux ten dres ses C'est ton in té ri

Pno *a tempo*
mf *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

59

S sans cesse se can resse, Dir ait dir ait on, dir ait on,

A ait on se ca res se en soi mê me, par son pro pre re flet é clai ré Ain

T rait on, Dir ait, dir ait on, dir ait on,

B eur qui san cesse, se ca res se, en soi mê me, pa son pro pre re flet

Pno *mf* *poco rit.* *a tempo* *mp* *mf* *mp*

65

S dir ait on dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait on,

A si tu in ventes le thème du Nar cisse ex au cè. Dir ait on dir ait on, dir ait on

T dir ait on, dir ait on, dir ait on, dir ait on

B é clai ré Ain si tu in ventes le thème du Nar cisse Dir ait on dir ait on dir ait on

Pno *mf* *mp* *mf* *molto rit.* *subito p* *subito p* *rit.*

4
DIRAIT - ON

poco a poco accel e cresc..... *mf* *tempo primo* *poco rit.*

S
dir ait, dir ait on, dir ait on dir ait, dir ait, dir ait on, dir ait, dir ait on, dir ait on, dir — ait on,

A
poco a poco accel e cresc..... *mf* *tempo primo* *poco rit.*
dir ait on — dir ait on, dir — ait on dir ait, dir ait on dir ait on, dir — ait on,

T
poco a poco accel e cresc..... *mf* *tempo primo* *poco rit.*
dir ait on dir ait on, dir — ait on dir ait, dir ait on, dir ait on — dir — ait on,

B
poco a poco accel e cresc..... *mf* *tempo primo* *poco rit.*
dir ait dir ait on dir ait on dir ait, dir ait on, dir ait on — dir — ait on, dir ait

Pno
poco a poco accel e cresc..... *mf* *tempo primo*

rit. *molto rit.* *a tempo* *molto rit.* *mp*

S
dir ait, dir ait on, dir ait on, dir ait, dir ait on, dir ait, dir ait, dir ait on on,

A
dir ait, dir ait on, dir — ait on

T
dir ait on, dir — ait on

B
dir ait on dir ait, dir ait, dir ait on, dir ait on

Pno
rit. *molto rit.* *a tempo* *mf* *rit.* *molto rit.*

meno mosso *rit.* *tempo primo*

S
dir ait, dir ait on, — dir ait, dir ait on.

A
meno mosso *p* *rit.* *tempo primo*
dir — ait on

T
meno mosso *rit.* *tempo primo*
dir — ait on

B
meno mosso *rit.* *tempo primo*
dir — ait on

Pno
meno mosso *mp* *tempo primo* *meno mosso* *p* *rit.* *molto rit.* *lunga* *pp*

Eli Eli



Letra: Texto Bíblico
Música y Arreglo: Deak Bardos

14.13 ELI! ELI!

14.13.1 Descripción

Eli! Eli!, es una obra sacra compuesta en el año de 1993, para conmemorar el 1900 aniversario de la muerte de Jesucristo. Su texto fue tomado de los evangelios de San Mateo, Capítulo 27, Versículo 46.

Hace parte de unos cantos integrados por los evangelios de San Mateo y San Juan llamados Parascève. En su texto en arameo que es un idioma extinto, manifiesta el momento en el que Jesús fue crucificado y expresa en su melodía el dolor que padeció durante su agonía en la cruz.

14.13.2 El Compositor

DEAK BARDOS¹²¹

Nació el 5 de junio de 1905 en Hungría, y muere en Budapest, el 14 de agosto de 1991.

¹²¹<https://groups.google.com/forum/#!topic/secreto-masonico/UsDfrosIPEM>

Fue compositor y director de coro.

Entre sus obras más famosas se destacan:

- Suite Parasceve.
- 70 Cantatas de música sagrada (incluyendo introito, Gradual, Ofertorio y Comunión).
- Colecciones de música coral: Pastorales, Parasceve, Rosa, Palabras de Ángel, Pequeño Nacimiento, Pascua Húngara, entre otros.
- Varios motetes, madrigales y canciones populares.
- Obras para órgano.

14.13.3 Texto y Partitura

Eli!, Eli!

(Dios mío!, Dios mío!)

Letra: Texto Bíblico de San Mateo Cap. 27 Ver. 46

Música: Deak Bardos

Et circa horam nonam
Clamavit, Jesus,
Circa horam nonam
Clamavit, clamavit Jesús.

Voce magna, dicens
Eli!, Eli!
Lamma sabacthàni?
Eli! Eli! (Bis)

Eli! Eli!
Lamma sabacthàni?

Cerca de la hora nona
Clamó Jesús,
Cerca de la hora nona,
Clamó, clamó Jesús.

A grandes voces dicen
Dios mío!, Dios mío!
Por qué me has abandonado?
Dios mío!, Dios mío!

Dios mío!, Dios mío!
Por qué me has abandonado?

ELI ELI

Deak Bardos

Andante $\text{♩} = 66$

Soprano *p* Et cir ca ho ra no nam *mf* cla ma vit Je sus, *f* et

Alto *p* Et cir ca ho ra no nam *mf* cla ma vit Je sus, *f* et

Tenor *p* Et cir ca ho ra no nam *mf* cla ma vit Je sus, *f* et

Baritone *p* Et cir ca ho ra no nam *mf* cla ma vit Je sus, *f* et

8

S cir ca ho ra no nam cla ma vit, cla ma vit Je sus

A cir ca ho ram no nam cla ma vit, cla ma vit Je sus

T cir ca ho ram no nam cla ma vit, cla ma vit Je sus

B cir ca ho ram no nam cla ma vit Je sus

15

S *p* vo ce mag na, di ces *ff* Grave $\text{♩} = 40$ E li, E li! lam ma

A *p* vo ce mag na, di ces *ff* E li, E li! lam ma

T *p* vo ce mag na, di ces *ff* E li, E li! lam ma

B *p* vo ce mag na, di ces *ff* E li, E li! lam ma

22

S sa bac thá ni?

A sa bac thá ni? *p* E li, E li! lam ma sa bac thá ni?

T sa bac thá ni? *p* E li, E li! la ma sa bac thá ni?

B sa bac thá ni? *p* E li, E li! la ma sa bac thá ni?

29 **Moderato** ♩ = 88 **ELI ELI** **f** **Adagio** ♩ = 54 2

S *mf* E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

A *mf* E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

T *mf* E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

B *mf* E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

38 **Animato** ♩ = 120 **ff** **Adagio** ♩ = 54 **Animato** ♩ = 120 **p**

S E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

A **ff** E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

T **ff** E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

B E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

48 **Adagio** ♩ = 54 **f**

S li, E li! E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

A **f** E li! E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

T E li! E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

B li E li! E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li, E li!

59 **Largo** ♩ = 40 **pp**

S lam ma sa bac tha ni, lam ma sa bac tha ni?

A lám ma sã bãc thã ni, lám mã sã bãc thã ni?

T li! lam ma sa bac tha ni, lam ma sa bac tha ni?

B li! lam ma sa bac tha ni lam ma sa bac tha ni?

Riu Riu Chiu



14.14 RIU RIU CHIU

14.14.1 Descripción

En la Edad Media, la música estuvo muy unida a la poesía y a la danza, siendo la última considerada recreación profana, de carácter mágico. Hubo muchos cantos que sin ser religiosos fueron acogidos desde el ambiente popular por la iglesia cristiana. Las primeras obras de la Edad Media fueron monódicas de autores anónimos conservados por tradición oral. Muchas de ellas nacidas en la Edad Media se consideran producto colectivo integradas por copla (una melodía para diferentes estrofas) y estribillo (frases invariables alternadas con coplas).

Las temáticas de esta época interpretadas por Troveros (Norte de Francia), Trovadores (Sur de Francia), Juglares (Sin origen determinado), Bardos (Civiles, Galos, Germanos y Bretones), Druidas (Germanos, Sacerdotes), Menestrales (Inglaterra, Italia, España, Alemania), entre otros, se referían a temas épicos idílicos, de oficio, de cuna, circunstanciales, villancicos y otras temáticas de los contextos del origen de cada uno de ellos y del lugar que visitaban.

Riu Riu Chiu es considerado un villancico, dado que su melodía de corte popular recuerda a las canciones de las villas (no equivale al villancico actual), interpretadas especialmente por los Troveros y Trovadores considerados patrimonios de la nobleza. Estas obras fueron aceptadas por la iglesia ya que se consideraron un enlace entre la religión y los pobladores de esas villas.

Por su parte Riu Riu Chiu, perteneciente al Cancionero del Palacio, como una forma de corte popular en su texto en español antiguo, describe y figura escenas del nacimiento de Jesús mezclado con situaciones de la época y del contexto.

Tanto los Villancicos como otras piezas de la Edad Media y el Renacimiento, fueron interpretadas por voces masculinas, flautas de la época y Viola da` Gamba.

En la actualidad se canta con coros mixtos, cuartetos de flautas dulces, y en algunos casos incluyendo el violonchelo.

14.14.2 Texto y Partitura

Riu Riu Chiu

Anónimo

Cancionero de Palacio

Estribillo

Riu Riu Chiu la guarda rivera
Dios guardó del lobo a nuestra cordera (Bis)

Riu Riu Chiu la guarda rivera
Dios guardó del lobo a nuestra cordera (Bis)

Coplas

El lobo rabioso la quiso morder
Más Dios poderoso la supo defender
Quiso la hacer que no pudiese pecar
Ni aún original esta Virgen no tuviera.

Este que es nacido es el gran Monarca
Cristo Patriarca de carne vestido
Henos redimido con se hace chiquito
Aunque era infinito finito se hiciera

Muchas profecías lo han profetizado
Y aún en nuestros días lo hemos alcanzado
A Dios humanado vemos en el suelo,
E al hombre en el cielo porque él lo quisiera

Pues que ya tenemos lo que deseamos
Todos juntos vamos presentes llevamos
Todos le daremos nuestra voluntad
Pues a se igualar con el hombre viniera.

Riu Riu Chiu


Anónimo. (Cancionero de Palacio)

Tenor 
 Ri u, Ri u, Chi u la___ guar da ri ve ra Dios guar da del lo
 T 
 bo a nues tra cor de ra. Dios guar da del lo bo a___ nues tra cor de ra.

14 
 S Ri u, Ri u Chi u la___ guar da ri ve ra Dios guar dó del lo bo a nues
 A 
 Ri u, Ri u Chi u la___ guar da ri ve ra Dios guar dó del lo bo del lo boa nues
 T 
 Ri u, Ri u Chi u la___ guar da ri ve ra Dios guar dó del lo bo del lo bo a nues
 B 
 Ri u, Ri u Chi u la___ guar da ri ve ra Dios guar dó del lo bo del lo bo a nues

22 
 S tra cor de ra, Dios gur dó del lo bo a___ nues tra cor de ra.
 A 
 tra cor de ra, Dios guar dó del lo bo del lo bo a___ nues tra cor de ra.
 T 
 tra cor de ra, Dios gur dó del lo bo del lo bo a___ nues tra cor de ra.
 B 
 tra cor de ra, Dios guar dó del lo bo del lo bo a___ nues tra cor de ra.

29 
 S El lo bo ra bio so la___ qui so mor der___ mas Dios po de ro so la su po de den der,___
 Es te quees na ci do es___ el gran Mo nar ca Cris to pa tri ar___ ca de car ne ves ti do
 Mu chas pro fe si as lohan___ pro fe ti za do yaún en nues tros dí as lo he mos al can za do
 Pues que ya te ne mos lo___ que de sea mos___ to dos jun tos va___ mos pre sen tes lle va mos

37 
 S qui so la ha cer que no pu die se pe car___ niaun o ri gi nal es ta Vir gen no tu vie ra. vie ra.
 he nos re di mi___ do con se ha ce chi qui to aun quee rain fi ni to fi ni to se hi cie ra. cie ra.
 a Dios hu ma na___ do ve mos en el sue lo, eal hom breen el cie___ lo por que el lo qui sie ra. sie ra.
 to dos le da re___ mos nues tra vo lun tad___ pues a sei gua lar___ con el hom bre vi nie ra. nie ra.

15. REFLEXIÓN

En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Cauca, en su Plan de estudios, se oferta la asignatura Dirección la cual está orientada a la preparación de docentes directores que les permite crear espacios para el canto coral como herramienta pedagógica, el estudio y la práctica de la música vocal grupal con poblaciones de diferentes edades, escolaridad y contexto. Este curso se orienta en dos semestres con una intensidad de cuatro horas semanales donde abarca aspectos técnicos, estilísticos y de género, además de aspectos históricos y contextuales, entre otros, y dada la extensión de repertorios corales a nivel nacional e internacional y nuevas tendencias, precisa de la ampliación, capacitación, visiones y experiencias como una estrategia de formación complementaria técnica y pedagógica ya sea como educación no formal o formal que permita ampliar las competencias para quienes su proyecto de vida esté orientado hacia la dirección de coros en sus distintos formatos.

Actualmente, en el país la oferta de Talleres y Diplomados, son esporádicos y no continuos, además los existentes se programan en universidades o instituciones del centro de Colombia o principales capitales y su cobertura abarca población cercana a ellas, dificultándose por muchas razones para los docentes directores y estudiantes de últimos semestres de su carrera de Licenciatura en Música de universidades del suroccidente colombiano.

Por otro lado, muchos directores egresados, no han tenido la oportunidad de acercarse a esos procesos de actualización y ampliación para la labor coral, la cual exige la contextualización en el manejo de repertorios, otras estrategias para la aplicación de la técnica en función de la vivencia del canto y su proyección comunicativa a través de los sonidos hacia diferentes comunidades.

En este aspecto, ASODICOR (Asociación de Directores Corales de Colombia) ha implementado un ciclo de diplomados en dirección coral a diferentes niveles con el fin, de promover capacitación para el fortalecimiento de los procesos que se llevan a cabo en algunas instituciones, especialmente de educación básica, primaria y secundaria.

Según la anterior reflexión y basada en la indagación sobre universidades que ofertan dirección coral, se encuentra que la dirección está orientada a la dirección de orquesta, siendo sólo dos universidades las que la ofertan pero a nivel de especialización o maestría. Es por esto que un taller, seminario o diplomado convoca a muchos aspirantes y que en varios casos, por la ubicación geográfica les es imposible su participación.

Basada en la indagación, a nivel nacional al revisar documentación sobre Talleres y Diplomados se encontró que se han ofrecido en los siguientes lugares:

Nivel Básico		
Ciudad	Nombre	Entidad
Pasto (Nariño)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	Mincultura, ASODICOR, Universidad de Nariño
Barranquilla (Atlántico)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	Mincultura, ASODICOR, Universidad del Atlántico
Sopó (Santander)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	Mincultura, ASODICOR,
Bello (Antioquia)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	Mincultura, ASODICOR, Universidad de Antioquia
Paipa (Boyacá)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	ASODICOR, ...
Leticia (Amazonas)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	ASODICOR, Universidad Distrital, Mincultura
Arauca (Arauca)	I Diplomado Regional en Dirección Coral Nivel Básico	ASODICOR, Universidad Distrital, Mincultura
Popayán	Taller de Dirección Coral	Mincultura, Red Coral, Unicauca.
Santiago de Cali	Taller Eúritmia	Mincultura, CAF, Bellas Artes,

Nivel Medio		
Ciudad	Nombre	Entidad
Bogotá (Cundinamarca)	I Diplomado Nacional en Dirección Coral Nivel Medio	Mincultura, ASODICOR, Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Guadalajara de Buga	Festival Internacional de Coros	Incultura, Corpacoros
Santiago de Cali	Taller de Dirección de Voces Latinas	PNMC, Fundaarboleda, Bellas Artes.
Ibagué	Seminario Iberorquestas para Directores Corales	Mincultura, PNMC, Conservatorio del Tolima
Bogotá D.C.	Seminario de Dirección Lionel Sow	PLNMC, Mincultura, Celebra la Música.
Medellín	II Taller de Dirección Coral	Colcultura, Palacio de la Cultura Medellín

Nivel Avanzado		
Ciudad	Nombre	Entidad
Bogotá (Cundinamarca)	I Diplomado Nacional en Dirección Coral	Mincultura, ASODICOR, Universidad Distrital Francisco

	Nivel Avanzado	José de Caldas
--	----------------	----------------

Talleres A Nivel Superior		
Ciudad	Nombre	Entidad
Popayán	Taller de Dirección Coral	Universidad del Cauca, Departamento de Música.
Popayán	VII Seminario de Educación Musical (1987)	Misión Alemana y Unicacua
Popayán	Curso de Dirección Coral Nivel Superior	Universidad del Cauca
Bogotá D.C.	II Festival Distrital de Coros OFB	Orquesta Filarmónica de Bogotá

Según los datos anteriores, se observa que en Popayán sólo se han realizado cuatro talleres orientados a la Dirección de Coros, celebrados entre los años 1995 y 2015. A ellos asistieron, según referentes obtenidos en el Departamento de Música, directores en ejercicio provenientes de diferentes ciudades de Colombia, estudiantes y egresados del programa Licenciatura en Música de la Universidad del Cauca y directores en ejercicio. Entre los maestros que orientaron estos talleres se destacan Walter Dalh, Guido Minoletti, Néstor Andrenachi, Alejandro Zuleta, Rito Mantilla, Claudio Tabbush y Lucia Arciniégas.

Con base en lo anteriormente descrito, este trabajo producto de asistencia y participación en Talleres y Diplomados realizados desde julio de 2014 a la fecha, pretende aportar conocimientos adquiridos en esta estrategia pedagógica (Talleres y Diplomados) y compartir con los estudiantes del programa Licenciatura en Música, e igualmente motivarlos para que su preparación y formación como directores (una de las direcciones de un docente) les sirva como herramienta para la adquisición de competencias agregadas.



16. BIBLIOGRAFÍA

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA. Editorial Géminis Ltda.. Bogotá D.C.1998

CHARRIA GARCÍA, Fernando. (2010). Derechos de Autor en Colombia. Editorial Instituto de Bellas Artes. Cali.

DE GAINZA, Violeta. (1964). Referentes. En: Iniciación Musical del Niño. Edit Ricordi Americana S.A. Buenos Aires, Argentina.

DIRECCIÓN CORAL LA FORJA DEL DIRECTOR, Grau (2002). Editorial ggm. Venezuela

DIRECCIÓN DE COROS INFANTILES, Zuleta, Editorial Ministerio de Cultura Colombia.

EL DIRECTOR DE CORO, J.A. Gallo, G.Graetzer, H. Nardi y A. Russo, editorial Ricordi S.A. Buenos Aires Argentina.

GRAU, Alberto. (2002). Dirección Coral, la Forja del Director. Editorial ggm Editores. Caracas, Venezuela.

INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. (1978). Textos sobre Música y Folklore.Tomo I. En: Hacia el Americanismo Musical. La Música Colombiana. Santos Cifuentes. Biblioteca Colombiana de Cultura. Bogotá

LEY GENERAL DE LA EDUCACIÓN. (1994). Ley 115 de 1994 y Ley 60 de 1993). Editorial Fecode. Bogotá.

MATTOS, Ángel. (s.f.). Respiración. En: Cómo se Canta en Coro?. Publicación Oficina de Extensión Cultural. Centro de Publicaciones Secretaría de Educación del Cauca.

MINISTERIO DE CULTURA. República de Colombia. (2005).

NARDI, Héctor. En: El Significado Socio-Cultural del Canto Coral. Editorial Ricordi. Buenos Aires.

NOBLE, Ramón. (s.f.). Tomado del libro Breviario Coral. Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

KARSTEN ALT, Kleiber. (1958). Tratado de Física. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona.

ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESTUDIANTIL OCEANO. (1957). Anatomía. Editorial Océano. Barcelona.

QUEVEDO Álvaro Juan P (Presbítero Vicentino), LACROIX, Gérald Cipriano (Presbítero Instituto Secular Pio X), Liturgia Hoy. Comisión de Liturgia. Nos 11 y 12. Arquidiócesis

de Popayán. En: Referentes. Cantos para Misa, Versiones Colectivas y Arreglos para Coro. Jorge Coral. Cuatro Misas. Popayán. 2009.

SALVAT EDITORES. (1984). Los Grandes Compositores. En: Instrumentos, Compositores e Intèrpretes. editorial Gráficas Estella S.A. Barcelona. España.

SERGRE, Renato (1981). Principios de Foniatría. Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires.

VALDIRI, Alfonso. (s.f). Aspectos Fundamentales de la Historia Universal de la Música. Editorial Musiocal Éxitos. Cali.

16.1 WEBGRAFÍA

<http://alberto.fundacionscholacantorum.org.ve/Biografa>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mistral.htm>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marcano.htm>

<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2380/Rainer%20Maria%20Rilke>

<http://circulo.repdeval.com/Famosos/Garcialorca/analisislunaluna.htm>

<http://ciweb.com.ar/Andrenacci/index.php> Referentes Biográficos

<http://Claustrumarmonicum//>

<http://elberdin.com/curriculum/>

<http://escuela.med.puc.cl/paginas/publicaciones/apuntesotorrino/Anato>

https://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Guevara

<http://es.scribd.com/doc/26978025/HUESO-ETMOIDES#scribd>.

<http://es.scribd.com/doc/92278502/Hueso-Parietal#scribd>.

https://es.wikipedia.org/wiki/Marlui_Miranda.

https://es.wikipedia.org/wiki/Leda_Valladares

<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/artes-musicales>

<https://facartes.uniandes.edu.co/attachments/article/79/programao251114w.pdf>

<http://fondomixto.blogspot.com.co/>

<http://guadalajaradebugavalle.gov.co/foros.shtml?apc=Cvxx1696813&x=1694749#arriba>

<https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/chilcottb/?cc=co&lang=en&>

<https://groups.google.com/forum/#!topic/secreto-masonico/UsDfrosIPEM>

<http://locationcolombia.com/?dirdeservicios=oscar-olaya-maldonado>

<http://maria.fundacionscholacantorum.org.ve/bio>

<http://mariaolgacolombia.blogspot.com/>

<http://musicarrillo.com/tag/biografia-modesta-bor/>

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/medicina/cirugia/tomo_v/laringe.htm

<http://www.alemansencillo.com/la-pronunciacion-en-aleman.>

<http://www.allmusic.com/artist/marcos-leite-mn0001303234>

<http://www.anatomia-humana.com/Huesos/c1.html#up2>

http://www.bellasartes.edu.co/images/institucion/mision_vision/mision_vision_esp.pdf

<http://www.caf.com/es/sobre-caf/quienes-somos/>

http://www.classiccat.net/lauridsen_m/biography.php

<http://www.cajitademusica.org/php/contenido.php?clave=Mision&ciudad=1>

http://www.divulgacion.unal.edu.co/programa_orquestal_intl/2011/corpas.html

<http://www.eafit.edu.co/institucional/info-general/Paginas/mision-vision.aspx>

<http://www.feldenkraislatino.com/profesores/juan-david-rojas-mayorga/>

<http://www.frenchtutorial.com/es/learn-french/pronunciation/cover>

<https://groups.google.com/forum/#!topic/secreto-masonico/UsDfrosIPEM>

<https://www.google.com.co/maps/place/Cundinamarca/@4.7815838>

<https://www.google.com/anatomia-humana.com>

<https://www.google.com.co/maps/place/Antioquia/@7.0558635,76.1358696,8z/data=!4m2!3m1!1s0x8e4429b2d9a8a7830x540a36ca7581959a>

<https://www.google.com.co/maps/place/Universidad+EAFIT/@6.2006329,75.5784675,15z/data=!4m2!3m1!1s0x0:0xab8ed474ed2c00a9>

https://www.google.com/maps/place/Instituto+Departamental+de+Bellas+Artes/@3.4529023,-76.5363004,15z/data=!4m2!3m1!1s0x0:0xf984fec20955ec33?sa=X&ved=0CHEQ_BIwDWoVChMIqPKYspeZyQIVR0smCh1aGwFW

<https://www.google.com.co/maps/place/Cundinamarca/@4.7815838>

<https://www.google.com/maps/place/INSTITUTO+POPULAR+DE+CULTURA/@3.4346788,-76.5461965,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x0:0x76f31c4292b0b8bf>

<https://www.google.com.co/maps/place/Valle+del+Cauca/s>

<http://www.institutopopulardecultura.edu.co/institucion.html>

www.mincultura.gov.co. Ley General de la Cultura. (1997-1998).

<https://www.linkedin.com/in/camila-ospina-fadul-a219b19>

<http://www.monografias.com/trabajos35/aparato-respiratorio/aparato-respiratorio.shtml>

<http://www.oocities.org/vienna/7920/>

<http://www.otorrinoweb.com/es/3030.html>

<https://www.udistrital.edu.co/>

<https://www.udistrital.edu.co/#/universidad.php>

<https://www.udistrital.edu.co/#/universidad.php>

http://www.ecured.cu/index.php/Digna_Guerra

<http://www.teatromayor.org/evento/musica/coro-de-la-opera-de-colombia-director-luis-diaz-herodier-el-salvadorcolombia>

<http://www.unicundi.edu.co/index.php/component/content/article/9-sin-categoria/1300-docentes-musica>

<http://unefaanatomia.blogspot.com.co/2008/04/huesos-de-la-cara.html>.

<https://www.youtube.com/watch?v=y-g9AFkOm4w>

<http://www.valledelcauca.gov.co/cultura/publicaciones.php?id=187>

Partituras de Dominio Público cedidas por:

Asodidor

Conservatorio José María Valencia “Bellas Artes”

El Canto nos Une 2015 “3er Encuentro de Coros Infantiles y Juveniles”

Corpacoros

Referentes de documentos

Diplomados. Bogotá. 2015
Talleres Cali, Medellín

Sistematización y Edición de partituras

Alexandra González Ángel
Programa Finale 2014 y Word

