



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**“CANTO CORAL”**

**OPCIÓN DE TESIS: NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

**P R E S E N T A**

**ANA CELIA PAULÍN CUÉLLAR**

**ASESORES DE NOTAS AL PROGRAMA:**

**PROF: GUADALUPE MARTÍNEZ**

**PROF: FRANCISCO VIESCA**

**2000**

280721



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

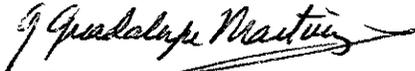
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

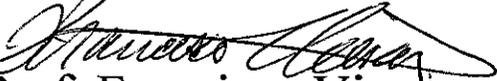
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Lic. Luis Alfonso Estrada  
Director de la Escuela Nacional de Música  
P r e s e n t e

Comunico a usted que hemos revisado el trabajo de notas la programa “Canto Coral”, realizado por Ana Celia Paulín Cuéllar, pasante de la carrera de Licenciada en Educación Musical. Dicho trabajo cuenta con nuestro voto aprobatorio.

Atentamente

  
Prof. Gaudalupe Martínez

  
Prof. Francisco Viesca

Gracias a...

**Mi Madre** por haberme dado la vida, las fuerzas para seguir adelante, enseñarme el camino a seguir y no desfallecer.

**Jorge** por toda su ayuda, comprensión y por compartir conmigo el resto de su vida.

**Mis hermanos Eduardo, Sara y Gabriela.**

**Mariana** que es la ventura que me impulso a la realización de este trabajo.

**Mis asesores: Guadalupe Martínez y Francisco Viesca** por su apoyo e interés incansable para la elaboración de este trabajo.

**Todos los maestros** que me brindaron sus conocimientos durante mi carrera.

**Mis amigos**, los cuales me brindaron todo su afecto.

Canto coral

Ana Celia Paulín Cuéllar

Julio 2000

# CANTO CORAL

## OPCIÓN DE TESIS: NOTAS AL PROGRAMA

INTRODUCCIÓN.....	2
I.- MARCO DE REFERENCIA.	
A.-LA IMPORTANCIA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL PARA LA FORMACIÓN DEL SER	
HUMANO.....	3
B.- CANTO CORAL	
1.- Breve historia.....	5
2.- La voz.....	12
3.- El coro.....	14
4.- El director.....	18
5.- El concierto.....	22
II.- NOTAS AL PROGRAMA	
A) CANON.....	24
B) CANCIÓN.....	29
1. - Canciones a una sola voz.....	30
2. - Canciones a dos voces.....	32
3. - Canciones a tres voces.....	36
4. - Canciones a cuatro voces.....	36
III.- CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	43
APENDICE	
A) Análisis estructural y armónico de las partituras.....	45

## INTRODUCCIÓN.

La música es el arte de combinar los sonidos y los silencios en el tiempo; manifiesta a través de los mismos, los sentimientos del hombre. Le ha acompañado a lo largo de su devenir histórico, marcando de forma significativa la evolución y presencia de las culturas en el tiempo.

Los primeros registros de manifestaciones musicales se dan durante la prehistoria, donde se contaba con tan sólo la anatomía humana para generar sonidos: el golpeteo de las manos, la emisión de sonidos guturales en un intento fallido de imitar los sonidos de la fauna que se encontraba al derredor.

Años más tarde el hombre encuentra en la naturaleza diversidad de elementos que le permitirán transmitir con eficacia sus mensajes, tales como: una rama de árbol, piedras, troncos secos y huecos, pieles de animales, etc.

Es tal la eficacia de la música como medio de comunicación, que el hombre la ha hecho copartícipe de todos aquellos eventos que le resulten significativos, los sonidos musicales crean e invaden atmósferas religiosas, bélicas, lúdicas o mortuorias, de ahí que la música se fragmente en una amplia gama de géneros que satisfagan las necesidades emotivas del momento.

De manera rústica o sofisticada, el mundo entero participa en la creación continua de obras musicales, no importando la raza, el sexo, el credo o la posición social; desde la escala primitiva propia de los celtas, los chinos y los japoneses, formada por cinco sonidos, pasando por la música egipcia, la grecolatina; la bizantina, matizada por un alto sentido religioso; el ingenio de los trovadores y los troveros, que de pueblo en pueblo amenizaban con sus cantos las tragedias propias del feudalismo, de las cruzadas, del dominio árabe sobre el pueblo español. La Balada y las Misas francesas; el Ars nova occidental inspirado en los italianos; la renacentista de textura polifónica; la época de oro del contrapunto encuentra su conclusión durante la llegada al poder del Luis XI (1416). Vivaldi, Haydn; Paganini, Liszt, Bizet; son sólo algunos de los personajes que han exacerbado con magistral destreza las virtudes de este arte, en un permanente esfuerzo buscan sublimar el espíritu de la humanidad, cada vez más insensible a falta de sincronía entre el acto y el pensamiento.

En este trabajo, me propongo hacer una reflexión sobre la importancia del trabajo coral para la formación musical y humanística de niños y adultos para su desarrollo tanto individual como social.

## **1.- MARCO DE REFERENCIA.**

### *A.-LA IMPORTANCIA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL PARA LA FORMACIÓN DEL SER HUMANO.*

Escuchar y producir música son actividades que requieren continuidad; para poder tener éxito es necesario lograr una formación educativa a través de la obra de arte viva. Toda enseñanza parte de que el ser humano realice y sienta la música dentro de él. La educación musical es más que la mera repetición de canciones y ejercicios. Desarrolla habilidades tales como la discriminación auditiva, el desarrollo vocal, y la coordinación motriz entre otras cosas; implica la formación de principios, tales como fomentar el desarrollo personal en el sentido emocional. El ser humano, a través de la música, se va desarrollando integralmente, ya que obtiene agilidad mental y auditiva, desarrolla más rápidamente la memoria, se vuelve más sensible a los sentimientos y aprecia más su propia belleza, tanto interior como exterior, con lo cual es capaz de realizar su labor con mayor facilidad y agrado; en síntesis, nos ayuda a desarrollar nuestro potencial físico, intelectual y emotivo.

La educación no es tarea y responsabilidad única de la persona quien la da, sino de todo el entorno en que el hombre se encuentre, ya que las vivencias son parte importante de la formación. La madre, cuando le canta a su hijo, es una de las primeras personas que lo introducen a la música; cuando el niño toca su primer tambor o sonaja prosigue con esa educación; aún sin quererlo, el medio ambiente que lo rodea: la radio, la televisión y la escuela, contribuyen de alguna manera a su formación musical. Dentro del medio, el niño sano desarrolla su energía con el juego, uno de los aspectos más importantes de su actividad; tiende a imitar los sonidos, las melodías, así como a marchar con los pies, a llevar el ritmo percibido con las manos, y de esta manera inicia su acercamiento a las manifestaciones musicales más sencillas, le agradan las canciones infantiles y en esta edad le gusta cantar. Así, al alcanzar la edad escolar ya trae un conocimiento básico de lo que es la música, aún antes de haber recibido un aprendizaje propiamente dicho. El canto popular, las canciones callejeras e infantiles y el baile de los niños pequeños proporcionan algunos de los primeros contactos con este arte.

Así como el niño entra poco a poco en este campo, ya no por la enseñanza sino por la imitación, el adolescente también lo hace y más tarde el hombre adulto se interesa por este tipo de actividades. La música se practica en reuniones sociales, en instituciones docentes, en conjuntos tales como coros y orquestas. Se suelen formar grupos corales estudiantiles que contribuyen a desarrollar la labor educativa tanto de los aficionados como de los que practican la música profesionalmente. Los grupos corales alcanzan en ocasiones un mayor nivel de audiencia que los grupos instrumentales, ya que al no requerir del aprendizaje de una técnica instrumental se facilita la participación en el ámbito social y permite a estos conjuntos cantar en gran número de integrantes que hasta en ocasiones llegan a ensamblarse con la orquesta.

El éxito de la educación musical no se limita a tener un profesor de la especialidad; la escuela se debe preocupar por contratar personas capacitadas. La música forma parte de nosotros; se encuentra en cualquier lugar rebasando los límites de la enseñanza puramente formal. Para que un profesor de música imparta una educación adecuada debe tener una formación profesional que le proporcione los lineamientos necesarios para aplicar sus conocimientos dentro de su propia área de trabajo. También requiere que un músico profesional se relacione con otros músicos más allá de sus propias fronteras, que incremente su cultura general y que transmita a los demás este arte.

La cultura musical se manifiesta no únicamente en las obras maestras, sino también en las piezas que son escuchadas por el público en general. Por eso se dice que la cultura popular es la raíz, el origen de la música de un pueblo. La música popular se distingue de la culta en que la primera se manifiesta a través de una práctica espontánea y la segunda requiere de un desarrollo más minucioso y sistemático. La una tiene que ver con la otra; en cierta forma están relacionadas, sólo difieren en el grado de complejidad, no en la esencia; se rigen por las mismas leyes de la teoría musical y tienen exigencias similares en su ejecución, expresión y estructura. La formación profesional es en sí más minuciosa que la del aficionado, pero con esto no se pretende desprestigiar lo popular, ya que es parte importante de la manera de vivir de pueblos y sociedades. De un tiempo a hora, la gente común ha llegado a apreciar la música clásica a través de la música popular por medio de arreglos hechos sobre la primera, los cuales han favorecido que todo el mundo la reconozca, de tal forma que su apreciación y el interés en su ejecución se vayan modelando. Sin embargo,

en ocasiones los arreglos hechos de música clásica al estilo de la música popular no suelen ser convenientes porque desvirtúan el mensaje de la obra original.<sup>1</sup>

## B) *EL CANTO CORAL.*

### 1. - Breve historia.

La música coral ha de ser cantada por un grupo de personas con o sin acompañamiento instrumental.<sup>2</sup> El canto en conjunto es tan antiguo como la propia organización grupal del ser humano.<sup>3</sup> El hombre primitivo empleó su voz emitiendo sonidos y melodías, acompañándose de algunos instrumentos rudimentarios que estaban a su alcance para así enriquecer su comunicación. Los primeros instrumentos que el hombre utilizó fueron tal vez sus manos o sus pies, cuyos golpes fueron quizás las fuentes primitivas del ritmo.

El canto coral fue importante en la Antigüedad, pero ante la ausencia de algún testimonio escrito, sólo pueden reconstruirse aspectos generales de su creación.<sup>4</sup> Se presume que en la música antigua no se practicó la polifonía como tal. Para los antiguos griegos, el canto acompañaba a la danza. El coro griego de la Antigüedad estaba formado exclusivamente por varones, y era importante dentro del drama griego en el cual se cantaba y se bailaba. Las antiguas ceremonias combinaban música, danza y oratoria, y dieron origen a formas teatrales como la tragedia griega, en la cual el coro aportaba comentarios en forma de canto.<sup>5</sup> La música griega fue esencialmente vocal, todas las obras líricas se cantaban. La música, así como el teatro, se incorporaba a la vida cotidiana. Los instrumentos servían quizá para sostener a la voz o para añadir interés rítmico a la melodía. Más adelante, los romanos, asimilaron de los griegos principios musicales tales como: el compás, el ritmo, la danza, el canto y la poesía, al cual era una de sus predilecciones.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Dr. Richard Münich, "Educación Musical", en Enciclopedia de la Música (México D.F.: Editorial Atlante, 1943), 81-87.

<sup>2</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 298.

<sup>3</sup> Miguel-Angel Jaraba, Teoría Y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989) 21.

<sup>4</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 298.

<sup>5</sup> Enciclopedia Encarta, "Música para teatro", Microsoft, 1998.

<sup>6</sup> Norbert Dufourcq, Breve Historia de la Música (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 11-15.

En la Edad Media y el Renacimiento, la música sacra quedó confiada al coro. Durante el Medievo, en Europa Occidental se empleó el canto llano,<sup>7</sup> que es el canto oficial de la liturgia usado en la iglesia católica. Algunas de sus formas son el *responsorio* y la *antifona*. El *responsorio* era utilizado para recitar salmos y la *antifona* era un tipo de canto litúrgico común al gregoriano y a otros repertorios de canto llano asociados principalmente a la salmodia antifonal: melodía relativamente breve dentro de un estilo silábico que servía de estribillo al cantar los versos de un salmo o cántico.<sup>8</sup> Un personaje importante en el desarrollo del canto llano fue el Papa Gregorio I, llamado el Magno (540-604), quien hizo elaborar un antifonario de música y texto con el fin de unificar las prácticas religiosas en las distintas regiones del mundo cristiano. Este canto comenzó a ser conocido con el nombre de Canto Gregoriano. Gregorio I fue el creador de la *Schola Cantorum*, en donde se enseñaba a los niños el arte del canto, el cual se ejecutaba al unísono o a la octava, sin acompañamiento instrumental. Cada una de las partes de la liturgia tenía su canto específico: salmos, himnos, responsorios, y misas con sus divisiones del Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus y Agnus Dei.<sup>9</sup>

En cuanto a su forma de interpretación, el repertorio se dividía en cantos *salmódicos* y *no salmódicos*. Había tres formas de salmodia: la *salmodia antifonal*, la *salmodia responsorial* y la *salmodia directa*. Los cantos no salmódicos incluían los himnos, en los cuales la melodía se repetía en las diferentes estrofas, como el Kyrie y el Agnus Dei; y los no repetitivos, como el Sanctus, el Gloria y el Credo.

En cuanto al estilo melódico, había distintas formas de cantar: la *silábica*, la *neumática* y la *melismática*. La *silábica* es aquella en la que a cada sílaba del texto le correspondía una sola nota; la *neumática*, dos o tres notas por sílaba, y la *melismática*, en la que las sílabas puedan corresponder ocasionalmente hasta con docenas de notas.<sup>10</sup>

Antes de la valiosa aportación de los sistemas de notación, en esa época, los cantores debían aprender de memoria todo el repertorio litúrgico y el maestro de capilla imaginar la altura del sonido inicial por el que se regirían los siguientes. La música fue requiriendo un sistema de notación y poco a poco fue perfeccionándose; se usó la quironomía; se usaron las líneas de lo que llegará a ser nuestro pentagrama y se agregó el color rojo para el fa y el amarillo para el do.

---

<sup>7</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 298.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>9</sup> Miguel-Angel Jarabas, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 22-23.

<sup>10</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 490-491.

Un notable pedagogo fue el monje Guido D'Arezzo (995-1050), quién implantó el sistema de solmisación,<sup>11</sup> y le dio nombre a las seis primeras notas de la escala. No existía un número exacto de líneas que se debían usar para la escritura, pero en general la pauta de cuatro líneas se utilizaba para la música religiosa y la de cinco líneas para la música profana.<sup>12</sup> El canto llano no utilizaba la medida como actualmente se conoce; el ritmo era libre, y estaba esencialmente ligado al ritmo de la palabra.

Paralelamente al canto *monódico* de la iglesia, existió la música profana, o sea, la música del pueblo. Este canto era parecido al canto gregoriano, ya que se utilizaron las mismas reglas para su realización.<sup>13</sup> La música se desarrolló, fuera de la iglesia, a través de la obra de los juglares, los trovadores y los troveros, como se le llamaba en España, Italia y Francia. Los juglares eran plebeyos, portadores de tradiciones paganas. Eran prestidigitadores y acróbatas, sus textos hablaban de las tradiciones y de la naturaleza, usaban diferentes instrumentos para sus interpretaciones. Los trovadores y los troveros eran poetas líricos. Sus poemas empleaban nuevas formas, melodías y ritmos originales o copiados de la música popular. Fueron nobles o reyes y cantaban sus poemas en la corte. Entre sus temas figuran el amor, la caballería, la religión, la política y la naturaleza. Los Minnesingers y los Meistersingers en Alemania eran miembros de los gremios alemanes de poetas y músicos de los siglos XIV al XVI.<sup>14</sup>

*Ars Antiqua* se llamaba a la polifonía que comenzó a desarrollarse a partir del siglo XII, y que comprendía la producción de las formas polifónicas como el *conductus*,<sup>15</sup> el *organum*,<sup>16</sup> el *fabordón*<sup>17</sup> y el *discantus*.<sup>18</sup> El desarrollo de la polifonía francesa comienza en la escuela de Notre Dame en París. Se utilizaron melodías del canto eclesiástico. Sus representantes fueron Leonin (h. 1150) y Perotin (h. 1180).<sup>19</sup>

---

<sup>11</sup> La solmisación es el estudio del canto por el método de los hexacordos.

<sup>12</sup> Miguel-Angel Jaraba, *Teoría y Práctica del Canto Coral* (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 27.

<sup>13</sup> Norbert Dufourcq, *Breve Historia de la Música* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 26.

<sup>14</sup> Enciclopedia Encarta, "Maestros Cantores", Microsoft, 1998.

<sup>15</sup> Canción medieval para una o más voces con un texto serio, casi siempre religioso, en verso rítmico latino. Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 282.

<sup>16</sup> Polifonía medieval basada casi siempre en un cantus firmus. Inicialmente improvisada, con la voz o voces añadidas duplicando la melodía preexistente a un intervalo consonante dado. *Ibid.*, 754.

<sup>17</sup> Una técnica de composición francesa del siglo XV, utilizada en piezas breves o en secciones de piezas más extensa. Se escriben dos voces, la superior un *cantus prius factus* (generalmente sacro) una octava más agudo que el canto llano normal y la más grave forma sextas y octavas por debajo. Las palabras *faux bourdon* o alguna variante de las mismas aparecen al comienzo de la pieza o de la sección, generalmente cerca de la voz inferior. *Ibid.*, 413.

<sup>18</sup> Polifonía medieval, improvisada o escrita, en la que todas las voces se mueven esencialmente con el mismo ritmo. *Ibid.*, 343.

<sup>19</sup> Graciela Agudelo, Patricia Barceña, Julio Zavala González, *El hombre y la Música* (México: Editorial Patria), 83.

Leonin fue el autor de obras en el estilo llamado *Organum*. Perotin el Grande, a quien se le considera el padre de la música polifónica,<sup>20</sup> amplió el *organum* a tres y cuatro voces y creó el *conductus*.

El *Ars Nova* fue el movimiento renovador creado a principios del siglo XIV. Este estilo se desarrolló libremente, favorecido por la polifonía creada a partir del *organum* y el *conductus*, el cual produjo una nueva variedad rítmica<sup>21</sup> manifestada en el *motete*.<sup>22</sup> Algunos de los compositores importantes de esa época fueron Philippe de Vitry (1291-1361) y Guillaume de Machaut (1300-1377); el primero fue el autor del tratado musical *Ars Nova*. Ambos fueron compositores de *motetes isorrítmicos*<sup>23</sup> a tres voces; y al segundo se le considera como el inspirador de la *chanson francesa*,<sup>24</sup> origen de otros géneros musicales como la *ballade*,<sup>25</sup> el *virelai*,<sup>26</sup> y el *rondeau*.<sup>27</sup>

En el siglo XIV se dio la consolidación de las *escolanías*, es decir, los coros de niños. Estas organizaciones comenzaron a tomar parte activa y constante en los cantos litúrgicos, en compañía de los coros de hombres. Los niños cantaban las partes agudas de la pieza y los hombres, las graves.<sup>28</sup> La música coral polifónica sacra aparece al comienzo del siglo XV. Las obras corales de este siglo requerían la alternancia entre un grupo de solistas y un coro.<sup>29</sup>

---

<sup>20</sup> Norbert Dufourcq, *Breve Historia de la Música* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 35.

<sup>21</sup> Graciela Agudelo, Patricia Barcena, Julio Zavala González, *El hombre y la Música* (México: Editorial Patria), 83.

<sup>22</sup> Género composicional característico de la música polifónica del Medioevo y el Renacimiento. Originalmente construido sobre una línea melódica tomada del canto gregoriano, se le añadían otras voces con textos distintos, muchas veces en francés. Roberto Ruiz Guadalajara, *Apreciación Musical* (México: Santillana, 1994-95), 140.

<sup>23</sup> La repetición de un modelo rítmico a lo largo del contenido musical de una voz. Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 550.

<sup>24</sup> Canción Francesa. El término puede significar simplemente cualquier canción lírica con texto en francés, señala un tipo de canción en una o varias partes o voces. Enciclopedia Encarta, "Chanson", Microsoft, 1998.

<sup>25</sup> Es un poema que tiene tres estrofas de siete u ocho versos, todas con el mismo esquema métrico y de rima; las estrofas también tienen un estribillo común, que consta de uno o dos versos. Las ballades de Machaut utilizaban estribillos de un solo verso y se hacía a partir de ellos un arreglo polifónico. En estas composiciones una voz lleva casi siempre el texto y está concebida evidentemente para ser cantada, mientras que las otras voces son aparentemente instrumentales. Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 133.

<sup>26</sup> Proviene del francés antiguo *vīrer* (girar) y, al menos en el siglo XIII, solía escribirse *vireli* o *virely*. Desciende principalmente de formas litúrgicas, tanto poéticas como musicales. *Ibid.*, 1096.

<sup>27</sup> Tiene ocho versos según el modelo AbaAabAB. Se escribe la música para A y B y se repite según este modelo. Después A y B podían tener dos o tres versos, sin que la segunda sección pudiera tener nunca más que la primera. Los primeros *rondeaux* suelen estar escritos en compases mixtos, lo cual es infrecuente en los *rondeaux* posteriores. *Ibid.*, 890.

<sup>28</sup> Miguel-Angel Jaraba, *Teoría y Práctica del Canto Coral* (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 32-33.

<sup>29</sup> Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 303.

La polifonía coral es considerada como la más importante innovación del Renacimiento y, efectivamente, los músicos pusieron interés en el coro como principal intérprete de sus creaciones.<sup>30</sup> En la música sacra surge el *motete* y en la música profana, el *madrigal*.<sup>31</sup> En España surgen los villancicos.<sup>32</sup> Las voces se denominaban *soprano*, *contralto*, *tenor* y *bajo*. A finales del siglo, las partes más agudas las solían cantar los *falsestistas*.<sup>33</sup> O bien, se utilizaron niños en sus tésituras de *sopranos*, y *contraltos*.<sup>34</sup>

Más adelante, como transición al Barroco, Monteverdi inició el paso del madrigal a la ópera, al crear formas como el *aria lírica*<sup>35</sup> y el *recitativo*.<sup>36</sup> La innovación de la práctica coral barroca fue la aparición del acompañamiento instrumental. La música profana comenzó a utilizar el coro para géneros dramáticos como la *ópera*<sup>37</sup> y el *oratorio*.<sup>38</sup> Pero en la música religiosa, no se dio la misma importancia al coro y al canto solista, predominando la coral.<sup>39</sup>

En el siglo XVIII hubo un elevado número de músicos de los cuales se destaca su producción coral; ejemplo de ello es Alessandro Scarlatti (1660-1725),<sup>40</sup> quien fue uno de los creadores del estilo napolitano de ópera que predominó durante ese siglo. Su primera ópera conocida, *L'errore innocente*, se estrenó en Roma en 1679. Sus más de 600 cantatas tienen innovaciones armónicas y su obra *Stabat Mater*, para dos voces, es una obra notable.<sup>41</sup> Antonio Vivaldi (1678-1714) compuso música religiosa como el *Gloria* en re menor, en 1708, y el oratorio *Juditha Triumphans*, en 1716, además de misas y motetes.<sup>42</sup> Johann Sebastian Bach (1685-

---

<sup>30</sup> Miguel- Angel Jaraba, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 34.

<sup>31</sup> Es una forma musical menos sobria que el motete y que tiene una vastísima gama de modalidades. Es una composición polifónica para cuatro o cinco voces solas, sin acompañamiento, es decir, a capella. Sus textos hablan generalmente de amor. Graciela Agudelo, Patricia Barcena, Julio Zavala González, El hombre y la Música (México: Editorial Patria), 84.

<sup>32</sup> *Ibid.*.

<sup>33</sup> La voz masculina por encima de su tesitura normal, la cual suele recibir el nombre de voz de pecho. Implica un método especial de producción de voz que utilizan frecuentemente los tenores para extender los límites superiores de su tesitura. Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 417.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 304.

<sup>35</sup> Forma musical e instrumental en que predomina la melodía y lleva un acompañamiento armónico. Graciela Agudelo, Patricia Barcena, Julio Zavala González, El hombre y la Música (México: Editorial Patria), 85.

<sup>36</sup> Se antepone y se opone al aria, pues en la ejecución se coloca justo antes que ella y su carácter no es melódico, sino una especie de canto recitado y sin compás, es decir, una declamación con determinadas entonaciones en ciertas sílabas, especialmente las últimas. *Ibid.*, 85.

<sup>37</sup> Drama en el cual se canta todo o parte del diálogo y que contiene oberturas, interludios y acompañamiento instrumental. Enciclopedia Encarta, "Ópera", Microsoft, 1998.

<sup>38</sup> Composición musical de gran desarrollo para voces e instrumentos, de naturaleza dramática o contemplativa y generalmente sobre un tema religioso. *Ibid.*, "Oratorio".

<sup>39</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 304.

<sup>40</sup> Miguel-Angel Jarabas, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 57.

<sup>41</sup> Enciclopedia Encarta, "Scarlatti, Alessandro", Microsoft, 1998.

<sup>42</sup> *Ibid.*, "Antonio Vivaldi".

1750) concedió al coro un protagonismo especial. Sus cantatas se inician generalmente con una sección para coro y orquesta, y tiene alternancia de recitativos y arias para voces solistas y acompañamiento; concluyen con un coral basado en un simple himno luterano del cual se hace toda una elaboración polifónica. La música siempre está ligada al texto. Entre sus obras se pueden mencionar la *Cantata de la Ascensión* y el *Oratorio de Navidad*, formado este último a su vez por seis cantatas. También escribió *La Pasión Según San Juan* y *La Pasión Según San Mateo*, al igual que su magnífica *Misa en si menor*.<sup>43</sup> Georg Friedrich Haendel (1685-1759) compuso en 1704 su primera ópera: *Almira*. En Italia escribió óperas, oratorios y pequeñas cantatas profanas.<sup>44</sup> En 1742, estrenó su obra cumbre "*The Messiah*", en la cual el coro asume un importantísimo papel.<sup>45</sup>

Entre 1732 y 1827 se considera la época del clasicismo musical; las formas instrumentales se separaron de las vocales. La música reflejaba las emociones y los sentimientos personales de cada artista. En este periodo surgieron las figuras de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), de quien destaca su *Misa para la Coronación* y su impresionante *Réquiem*. Joseph Haydn (1732-1809) compuso grandes oratorios como *La Creación* en 1798, y *Las Estaciones* en 1801, basado en el poema del mismo nombre del escocés James Thomphson.<sup>46</sup>

Durante el siglo XIX, el romanticismo tuvo en Alemania como una de sus principales compositores a Ludwig van Beethoven (1770-1827), cuyas importantes aportaciones corales se encuentran en la *Missa Solemnis*, *La Fantasia Coral* y el coro final de la *Novena Sinfonía*. Entre algunos músicos de esta época se encuentran Felix Mendelssohn (1809-1847) y Johannes Brahms (1833-1897).<sup>47</sup> Mendelssohn escribió música coral, como los oratorios *Paulus*, compuesto en 1836 y *Elias* compuesto en 1846, para coro y orquesta, así como la cantata *Erst Walpurgisnacht* (La noche de Walpurgis), compuesta en 1832 y revisada en 1843. Brahms compuso en 1868 su *Réquiem Alemán*, llamado así porque el texto está tomado de la traducción alemana que hizo Lutero de la Biblia. Otra de sus obras para coro y orquesta fue *Schicksalslied* (Canción del Destino), compuesta en 1871, la cual es una versión musical de un poema escrito por el autor alemán

---

<sup>43</sup> Ibid.. "J. S. Bach"

<sup>44</sup> Ibid., "Georg Friedrich Häendel",

<sup>45</sup> Miguel-Angel Jaraba, *Teoría y Práctica del Canto Coral*, (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 57-59.

<sup>46</sup> Enciclopedia Encarta, "Joseph Haydn", Microsoft, 1998.

<sup>47</sup> Miguel-Angel Jaraba, *Teoría y práctica del Canto coral* (Madrid: Editorial Alpuerto; S.A., 1989), 60-63.

Friedrich Hölderlin.<sup>48</sup> Otros autores importantes fueron Richard Wagner (1813-1883), de quien se puede mencionar el coro de su ópera *Las hadas*, compuesta en 1833, y *La Prohibición de Amar*, compuesta en 1836. El austríaco Anton Bruckner (1824-1896) es autor de una gran producción coral religiosa, como la *Misa en re menor* compuesta en 1864, la *Misa en fa menor*, compuesta en 1867. Gustav Mahler (1860-1911) escribió su octava sinfonía llamada *de los mil*, en la cual incluye la participación de mil ejecutantes entre instrumentistas y cantores.<sup>49</sup> Gabriel Fauré (1845-1924) escribió como su obra coral más relevante el *Réquiem*, que compuso en 1887.<sup>50</sup>

En la música del siglo XX hubo varios compositores que escribieron música vocal. Para nombrar sólo algunos de ellos, citaremos a Claude Debussy (1862-1918); entre sus obras destaca la cantata *El Hijo Pródigo* y *La Señorita Elegida*.<sup>51</sup> Maurice Ravel (1875-1937) escribió obras escénicas como las óperas *La Hora Española*, compuesta en 1911, y *El niño y los sortilegios*, en 1925.<sup>52</sup> Oliver Messiaen (1908-1992) compuso un oratorio para coro, instrumentos solistas y orquesta llamado *La Transfiguration* entre 1965 y 1969.<sup>53</sup> Paul Hindemith (1895-1963) es autor las óperas *Cardillac*, sobre textos de F. Lion, estrenada en Dresde en 1926, *Die Harmonie der Welt* (La armonía del Universo, 1957), inspirada en la vida de Kepler, *La Prolongada Cena de Navidad*, en 1962, y su obra maestra, *Mathis der Mater* (Matías el pintor, 1934), basada en la vida del pintor alemán Matthias Grünewald.<sup>54</sup> Carl Orff (1895-1986) fue un pedagogo y autor de la famosa obra *Carmina Burana*. Igor Strawinsky (1882-1971) escribió obras corales tales como la *Sinfonía de los Salmos*, y *Les Noces*, así como canciones populares rusas armonizadas para coro. Benjamin Britten (1913-1976) compuso su obra *Ceremony of Carols* y un ciclo de canciones llamado *Five Flower Songs*.<sup>55</sup> Otro compositor es Zoltán Kodály (1882-1967), quien también se interesó por la pedagogía musical para niños, y por ello compuso numerosas canciones para coro de diferentes voces.<sup>56</sup> Entre sus obras destacan el *Psalmus hungaricus*, escrito en 1923 para tenor, coro y orquesta; la ópera *Háry János*, compuesta en 1926; *Las Danzas de Galanta*, compuesta en 1933, para orquesta; el *Te Deum, Budavari*, las *Variaciones del Pavo*, y *La*

---

<sup>48</sup> Enciclopedia Encarta, "Felix Mendelssohn" y Johannes Brahms", Microsoft, 1998.

<sup>49</sup> Miguel-Angel Jaraba, Teoría y Práctica del Canto coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 62-64.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>51</sup> Enciclopedia Encarta, "Claude Debussy", Microsoft, 1998.

<sup>52</sup> *Ibid.*, "Maurice Ravel".

<sup>53</sup> *Ibid.*, "Oliver Messiaen",

<sup>54</sup> *Ibid.*, "Hindemith, Paul".

<sup>55</sup> Miguel-Angel Jaraba, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 69-72.

*Missa Brevis*, todas ellas compuestas en 1945.<sup>57</sup> Otros autores que escribieron música coral en este siglo fueron: Heitor Villa-Lobos (1885-1959), quien en sus coros manifiesta la rítmica de su Brasil natal. Alberto Ginastera (1916-1983) entre sus obras corales *Los Cantos de Tucumán*. También compuso *Cantatas para América Mágica*.<sup>58</sup> Carlos Chávez (1899-1978), compuso la ópera *Pánfilo y Lauretta* en 1956.<sup>59</sup> En Norteamérica George Gershwin (1898-1937) escribió canciones que poseen innovaciones armónicas no convencionales y empleó ritmos y melodías de jazz. Entre sus canciones destacan *The Man I Love*, *I Got Rhythm* y *Someone to Watch Over Me*.<sup>60</sup>

Hemos visto brevemente la evolución que ha tenido el canto coral a través de su historia hasta nuestros días y gracias a ello nos hemos dado cuenta que desde tiempo atrás el hombre ha tenido la necesidad de comunicar, por medio de la voz, su sentir.

## 2.- La voz.

La voz es un instrumento musical mucho más complejo que cualquiera otro que pudiera haber sido hecho por el hombre.<sup>61</sup> Suele considerarse un tipo de instrumento de viento. Es capaz producir sonidos de muy diferentes timbres. Cuando hablamos, no nos preocupamos por la emisión de la voz, salvo los profesionales, como los locutores, los oradores y los cantantes.<sup>62</sup> Todas las culturas cuentan con su propio estilo de canto peculiar, con tesituras y timbres característicos. Los términos y las categorías para describir el sonido vocal en una cultura pueden no ser relevantes para otras. Desde el siglo XIX, las voces se han clasificado normalmente en seis tipos básicos, tres masculinas y tres femeninas, en función de su ámbito. Los límites de éste varían de acuerdo a las personas, aunque los cantantes con una voz educada amplían su rango vocal. Cada voz única pueden diferir en el registro que le quede más cómodo. También cada una tiene un timbre único.<sup>63</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>57</sup> Enciclopedia Encarta, "Zoltán Kodály", Microsoft, 1998.

<sup>58</sup> *Ibid.*, "Alberto Ginastera".

<sup>59</sup> *Ibid.*, "Carlos Chávez".

<sup>60</sup> *Ibid.*, "George Gershwin".

<sup>61</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 1101.

<sup>62</sup> Miguel-Angel Jaraba, Teoría Y Práctica del Canto Coral (Madrid: Alianza Alpuerto, S.A., 1989), 77-78.

<sup>63</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 1100-1101.

El instrumento vocal está compuesto por el aparato respiratorio, el aparato de fonación y los resonadores. El aparato respiratorio está constituido por la nariz, la boca, la tráquea, los pulmones y el diafragma. Su función consiste en aspirar el aire necesario para después expulsarlo y convertirlo en sonido. La respiración se produce en tres tiempos: la inspiración, la suspensión o bloqueo y la espiración. La inspiración es la acción de inhalar aire por la nariz o por la boca, mismo que pasa por la tráquea y llega a los pulmones. La suspensión o bloqueo, es el momento en que el aire es retenido en los pulmones, y cuando se libera comienza la espiración. El diafragma es un músculo transversal situado entre la cavidad torácica y la abdominal. Durante la inspiración, el diafragma desciende, permitiendo la dilatación de los pulmones.

Acorde al nivel donde se hace el llenado pulmonar, hay tres formas de respiración que son la clavicular, la costal y la diafragmática. La clavicular o torácica se realiza al inspirar aire elevando la parte superior del tórax, con ésta se consigue únicamente llenar la cavidad superior. La costal acciona los músculos intercostales, elevando la caja torácica, y consiguiendo llenar hasta el nivel medio los pulmones; la diafragmática es la que se realiza durante el sueño cuando estamos acostados boca arriba, el diafragma desciende al inspirarse el aire, es la mejor de todas para el ejercicio del canto, ya que permitió la mayor captación de aire y una eficiente ventilación.

El aparato de fonación está compuesto por la laringe y las cuerdas vocales. En la laringe es donde se produce la voz. En su interior se encuentran las cuerdas vocales. Los sonidos graves o agudos se producen en función de la mayor separación y tensión de las cuerdas vocales entre sí. Si el sonido es agudo, la separación es menor, y si es grave, la separación es mayor. En posición de reposo, las cuerdas vocales permanecen abiertas dejando pasar el aire libremente, y se cierran en el momento conciso de la emisión. En la laringe, la posición de las cuerdas vocales varía, según sean los sonidos; en los sonidos graves desciende y en los agudos se eleva.

Los resonadores son los huesos que vibran por simpatía al momento de emitir la voz. Su función es la de amplificar el sonido. Éstos son los huesos y las cavidades del cráneo, los senos frontales, seno esfenoidal, las fosas nasales, el paladar, el velo del paladar. La cavidad torácica se usa primordialmente como una caja de resonancia y da origen a lo que se le denomina registro de pecho. Arriba de la laringe hay una cavidad llamada faringe que se convierte en el primer amplificador de la voz y está comunicada con la cavidad nasal,

separada por el velo del paladar y bucal; la combinación de estas tres determina el color. Colocar adecuadamente la voz en los resonadores faciales, técnicamente se le llama impostación, y el sonido que resulte se le llama registro de cabeza.

La dicción de la voz se basa en dos conceptos: la articulación y el fraseo. La articulación es la manera en que se unen los sonidos unos con otros, influye de forma directa en la pronunciación del texto claro y comprensible. El fraseo es el arte de ligar o desligar cada uno de los motivos e ideas que componen el discurso musical, y depende de la respiración. La afinación es el hecho de entonar con precisión cada sonido, se debe lograr a través de una eficiente técnica vocal.<sup>64</sup>

### 3.- El coro.

La palabra coro se deriva del griego *choros*, que significa un grupo de personas que cantan juntas. Hay diferentes tipos de coros: el coro mixto, el coro de niños, el coro de mujeres y el coro de hombres. El coro mixto se llama así por la combinación de timbres, lo cual proporciona una mayor variedad de color en las voces. Este tipo es el más común. Se compone de cuatro voces: *soprano* (voz superior de mujer o niño), en la voz femenina más aguda; *alto* o *contralto* (voz inferior de mujer o de niño), es la voz femenina más grave; *tenor* (voz superior de hombre), es la voz más aguda de las masculinas, suena una octava por debajo de las sopranos y contraltos y suele escribirse en la misma posición que las sopranos pero superponiendo el número ocho al principio y debajo de la clave de sol. El *bajo* (voz inferior de hombre), es la voz más grave. También se pueden agregar, según las piezas, la voz de *mezzosoprano* (Voz intermedia de mujer o niño) y la de *baritono* (voz intermedia de hombre).

Un coro monumental suele llamarse *Orfeón*. El coro a *capella* es aquél en el cual se canta a voces solas, es decir, sin acompañamiento instrumental.<sup>65</sup>

Para organizar un coro es necesaria la clasificación de las voces, tarea nada fácil. Se pueden tomar en cuenta varios aspectos, los cuales son: el timbre, la tesitura y la extensión. El timbre es una cualidad que nos permite distinguir dos o más sonidos iguales en altura, duración e intensidad producidos por diferentes

---

<sup>64</sup> Miguel-Angel Jaraba, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 77-85.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 95-104.

instrumentos o voces. Depende de los componentes armónicos del sonido.<sup>66</sup> La tesitura es el registro concreto de una parte (especialmente vocal) que se utiliza de manera más constante, en contraposición al registro total o ámbito de esa parte, o sea, una parte de soprano puede tener una tesitura aguda o grave.<sup>67</sup>

Una posible disposición en cuanto a la colocación del coro mixto es la siguiente:

TENORES                      BAJOS  
SOPRANOS                  CONTRALTOS  
DIRECTOR

Este acomodo es el más usual, y es parecido a la estructura de una orquesta, con las voces agudas a la izquierda del director y las voces graves a la derecha del director.

BAJOS                      TENORES  
CONTRALTOS              SOPRANOS  
DIRECTOR

Esta forma es parecida a la de los registros sonoros de cualquier instrumento de teclado, con las voces graves a la izquierda y las voces agudas a la derecha.

Dependiendo del número de integrantes del coro, su disposición puede variar de la siguiente forma:

SOPR. CONTR. TENOR BAJO  
DIRECTOR

---

<sup>66</sup> Enciclopedia Encarta, "Timbre (musical)", Microsoft, 1998.

<sup>67</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 1014.

Otros directores de coro prefieren la disposición en cuartetos, pero la dificultad estriba en que el número de voces debe ser igual, y por otra parte que ninguna voz debe sobresalir. Su disposición sería la siguiente:

S.C.T.B. S.C.T.B. S.C.T.B. S.C.T.B.

DIRECTOR

El coro de voces iguales puede ser el coro de mujeres, el coro de hombres o el coro de niños, también conocido como *escolanía*. Este último es tan antiguo como la misma polifonía; fue uno de los primeros que se utilizaron en la música vocal a varias voces. Si se incorpora al niño a temprana edad a un coro, se convierte en un experto de la materia, ya que cuando sea adulto, su voz estará mejor educada.

Una posible disposición de un coro de niños de dos voces es la siguiente:

SOPRANO      CONTRALTO

DIRECTOR

Normalmente, su repertorio esta compuesto por piezas a dos, tres y raramente a cuatro voces. Su colocación puede darse de la siguiente manera:

SOPR. 1   SOPR. 2   CONTR.

DIRECTOR

O bien:

SOPR. CONTR. 1 CONTR. 2

DIRECTOR

O a cuatro voces:

SOPR. 1 SOPR. 2 CONTR. 1 CONTR. 2

DIRECTOR

La composición básica del coro de mujeres es a tres voces; su acomodo suele ser:

SOPRANOS MEZZOS. CONTRALTOS

DIRECTOR

O bien a cuatro voces, al igual que el coro de niños. Su disposición es:

SOPR.1 SOPR.2 MEZZOS. CONTR.

DIRECTOR

El coro de hombres fue muy importante en el período romántico, durante el cual se compusieron grandes obras corales. Generalmente cantan a cuatro voces: *tenores* primeros y segundos (voces superiores), *barítonos* (voz intermedia) y *bajo* (voz inferior). Determinados coros cuentan con la voz de *contratenor* (voz más aguda que la de los *tenores*), aunque éstos no abundan. Su colocación puede ser:

TENOR 1 TENOR 2 BARÍTONO BAJO

DIRECTOR

O bien:

CONTRATENOR TENOR BARÍTONO BAJO

DIRECTOR

El número de cantantes también determina la característica de un coro. Pueden haber cuartetos, o bien octetos que se dan por la duplicación del primero. Con más de ocho integrantes, el coro comienza a llamarse *coro de cámara*.

Se llama empaste al efecto que se logra cuando el sonido de las diferentes voces de un coro es homogéneo, ninguna voz destaca sobre las demás, ya sea por su timbre o por su sonoridad, de tal manera que se oye como si fuera una sola voz amplificada.

#### 4.- El director.

Es una persona que, principalmente por medio de gestos, dirige la interpretación de un grupo musical.<sup>68</sup> Dirigir a un coro es un arte que necesita de una técnica gestual; el director se expresa a través de el movimiento de sus brazos, manos y cara y debe ser capaz de comunicar al coro el sentido de la interpretación y expresividad que se requiere. Sus ojos deben de transmitir sensaciones y sus labios ayudar a la articulación de las palabras. También se tiene que observar la intensidad del sonido, la cual se controla con los brazos; si se separan gradualmente, el sonido irá creciendo en intensidad; si los brazos se aproximan uno al otro, la intensidad sonora irá decreciendo. Generalmente sus brazos y manos deben reflejar energía, dulzura, alegría o tristeza y no únicamente marcar el compás como punto de partida. La mano derecha indica los tiempos y la izquierda marca el carácter expresivo, pero todos sus movimientos deben iniciar el sentido y la expresión de la obra.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, 342.

Hay indicios de la existencia de la dirección ante un conjunto musical en una tablilla griega fechada en el año 750 a. C., donde aparece una prueba de la existencia ancestral de la dirección.<sup>69</sup> Marco Fabio Quintiliano, escribe que los directores musicales indican intervalos (de tiempo) con los pies y con los dedos. En el siglo XI, las pinturas muestran que algunos instructores de canto litúrgico reservaban su mano derecha para la quironomía y sostenían en la mano izquierda una vara que era a un tiempo su símbolo de autoridad y un instrumento disciplinario. Jerónimo Moravia (antes de 1304) escribe que, aunque todos los cantantes o instrumentas sean buenos, uno de ellos es nombrado el director y se le debe de prestar la atención más afanosa.<sup>70</sup> Pasado el siglo XI, la utilización pedagógica de la mano de Guido D'Arezzo, el desarrollo de la notación, y el crecimiento de la alfabetización musical, dieron pie a que las manos de los directores se liberaran para marcar el tiempo. Primero era un tiempo marcado con los pies y luego fue un tiempo marcado silenciosamente con la mano. Dos siglos después, Rousseau (1768) afirma aún que los intervalos de tiempo se marcan con movimientos iguales de la mano o del pie. En la polifonía coral de los siglos XV y XVI, la función del director era solamente marcar el pulso. En el siglo XVIII es escribe en el libro *El maître de la musique* que J. S. Bach y Johann Matthias Gesner (1738) indican claramente que sólo los más grandes músicos pudieron tocar el continuo al mismo tiempo que guiaban a un grupo.<sup>71</sup> En una lámina del *Lexicon* (1732) de Johann Jacob Waithese se muestra a un director al frente de un conjunto instrumental y vocal desde un lugar próximo al órgano encargado del continuo. En este mismo siglo, la dirección desde el teclado siguió siendo una característica de algunas interpretaciones operísticas. El concertino Johann Stamitz dirigió la orquesta de la corte utilizando nada más que la inclinación de su cabeza y el movimiento de sus codos. Esta dirección se siguió utilizando hasta el siglo XIX.

El auge del moderno director puede atribuirse en parte a la atención creciente que se prestó a los elementos del timbre y la textura:<sup>72</sup> se tenía que transmitir, con sus gestos, la dinámica y el carácter de la

---

<sup>69</sup> El que da el tiempo marca con una vara arriba y abajo en movimientos iguales para que todos puedan ir juntos.

<sup>70</sup> Quiro.- elemento prefijal que entra en la formación de palabras con el significado de mano. Enciclopedia Encarta, "Quiro", Microsoft, 1998.

<sup>71</sup> Una línea de bajo independiente que se extiende a lo largo de toda una pieza, sobre cuya base se improvisan armonías en un instrumento de teclado o en otros instrumentos productores de acordes. Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid, Alianza Editorial, 1997), 127.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 341.

obra.<sup>73</sup> La representación del director nació de la exigencia de poner orden tanto a los conjuntos corales como a los instrumentales. Su papel principal consistía en marcar el compás para que los músicos no se descuadraran en el tempo, y así, el ritmo y el conjunto estuviera bien sincronizado. Esta tarea era antes encomendada al primer violín de la orquesta el cual era el que llevaba las órdenes, o sea, la dirección.

En el período romántico, la música se volvió más expresiva, por lo cual simplemente marcar el compás no daba sentido completo a la obra. Esta fue la razón por la cual se requería de una persona que estuviese frente al conjunto musical. El director tenía que transmitir, con los movimientos, tanto de sus manos como de su expresividad física, la dinámica y el carácter de la obra. Los primeros directores famosos fueron compositores de gran renombre: Weber, Spohr, Spontini, Mendelssohn, Berlioz y Wagner, entre otros.<sup>74</sup>

Dirigir a un grupo ya sea coral o instrumental no es fácil. Se requiere de una preparación adecuada y sistematizada que proporcione los lineamientos necesarios para el manejo de grupos, así como de la técnica vocal, para un coro, o de la técnica instrumental para una orquesta.

Enseñar a un grupo de cantores en el cual la mayoría de ellos no son músicos profesionales implica una cierta capacidad pedagógica para enseñarles adecuadamente el arte del canto, ya que manejarán paulatinamente el lenguaje musical que el director usará, y con el tiempo irán aprendiendo los términos del mismo.

El director de coro debe de ser un buen músico y tener un perfil humano. Debe de ser una persona equilibrada, culta y capaz de establecer una sana relación humana donde exista de manera equilibrada eficiencia y comprensión con todos y cada uno de sus cantores. Debe lograr que el ambiente donde se trabaje sea agradable y que estimule a los cantores a llegar al momento cumbre de su trabajo: el concierto.

El repertorio de un coro debe de ser elegido de acuerdo a las características técnicas, estéticas y al nivel de desarrollo del coro. El programa que se va a seleccionar puede ser variado, ya que el coro debe cantar obras de un repertorio variado y polifacético, para evitar manejar el mismo estilo y caer de esta manera en la monotonía. Una vez escogidas las piezas a ejecutar, es necesario aprovecharlas hasta el máximo, pero debe

---

<sup>73</sup> Miguel-Angel Jaraba, *Teoría y Práctica del Canto Coral* (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 111.

<sup>74</sup> Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 340-342.

evitarse el desinterés debido al tedio que provoca el excederse en la repetición. Es recomendable variar el repertorio cuando éste ya ha sido interpretado por lo menos tres veces en un lapso corto.<sup>75</sup>

Técnicamente, para tener una buena respuesta de los integrantes, el director de coro debe conocer a fondo la música: realizar un estudio minucioso de la partitura que va a enseñar, ver si es adecuada para el grupo y, de ser así, tener un concepto claro de su interpretación acorde a las características de la pieza. Se debe hacer un análisis estructural de la partitura, conocer la tonalidad, detectar la existencia de cromatismo, la amplitud requerida en la extensión de las voces, el número de partes para los cuales está compuesta la obra, los cambios repentinos de ritmo, las modulaciones, la intensidad de cada sección, el discurso melódico y armónico, la integración de las voces. El director debe definir, con sus gestos, la extensión de las frases, así como todo tipo de indicaciones de dinámica y carácter; debe de imaginar el mundo sonoro que le sugiere la obra. El siguiente paso es saber cómo la va a interpretar y como podría dar vida al mensaje escrito; acorde a las posibilidades de su grupo, lo hará en función de su sentido estético personal, su intuición y su conocimiento histórico. Una vez asimilado todo esto, el director incorporará la obra al repertorio de su coro.

Dentro del conjunto coral, la palabra y la música son importantes, y es por esto que se requiere de una buena declamación del texto; es necesario una correcta pronunciación y acentuación de las palabras, ya que deben ser claras y precisas para poder ser entendidas por el público. Con respecto al texto de la partitura, es recomendable cantar en el idioma original, cuidando específicamente la buena dicción del mismo. Algunas veces se hacen traducciones; pero la conexión tan directa que existe entre la música y el lenguaje pueden verse seriamente deterioradas al ser adaptadas a otros idiomas si es que las palabras no coinciden exactamente con los eventos musicales que las están evocando. Por otra parte, si se canta el texto original y esta escrito en otro idioma, es recomendable explicar al público el significado del mismo, o bien incluir la traducción en el programa de mano.

El ensayo es muy importante para el coro, ya que se debe aprovechar el tiempo y planear las actividades para alcanzar un buen resultado artístico. En el ensayo se realizará el aprendizaje del repertorio, y se preparará paulatinamente la interpretación final. Puede haber ensayos parciales, en que se trabaje por cuerdas, y ensayos generales, para lograr todo el conjunto. En el ensayo parcial se aseguraran las piezas

---

<sup>75</sup> Miguel –Angel Jaraba, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 133-134.

para facilitar el ensamble. En el ensayo general el coro demostrará lo aprendió y quedará listo para el concierto.<sup>76</sup>

Una vez logrado el acoplamiento del programa a interpretar, es necesario que el coro conozca el lugar donde se presentará, ya que las condiciones acústicas varían de acuerdo al espacio, y dependiendo de esto puede ser necesario hacer cortas modificaciones a la ejecución de cada obra. Es recomendable que antes del concierto se haga un trabajo de calentamiento de las voces, que consiste en ejercicios de respiración y vocalización que no deben de ser demasiado largos, puesto que los cantantes se cansarían antes del concierto.

Una vez que da comienzo la interpretación, el director debe dar la afinación a los cantores, ya sea por cuerdas, si la pieza empieza en un sonido diferente para cada parte, o bien a todos juntos, si es que es un canto a una voz. Una vez que todas la cuerdas escuchan los sonidos que les indican la afinación, el director eleva sus brazos en sentido horizontal y se inicia la ejecución. A esto se le llama gesto de ataque, y tiene como función que el coro empiece a cantar con una perfecta sincronización.

El gesto del cierre es el momento del final del canto, y también debe ser perfectamente sincronizado, al igual que lo fue el de la entrada. Una forma sencilla de realizarlo es con el gesto de cerrar las manos. Esto indicará que los cantores no producirán ningún sonido más. Después del corte, el director debe de permanecer inmóvil durante unos segundos, haciendo sentir ese silencio al coro como una parte integrante de la pieza. Algunas obras suelen manejar un *ritardando* al final, el cual debe ir en relación a la lógica del discurso musical; es necesario marcarlo con anterioridad y claramente para que el coro lo pueda seguir.

En conclusión, el director de coro es un intermediario entre el pensamiento del autor de la música y quienes la van a cantar.<sup>77</sup>

## 5.-) El concierto

La demostración final de la actividad de un coro es la difusión de su trabajo a través de un concierto o recital. En el se expone a una audiencia la interpretación de las obras musicales.

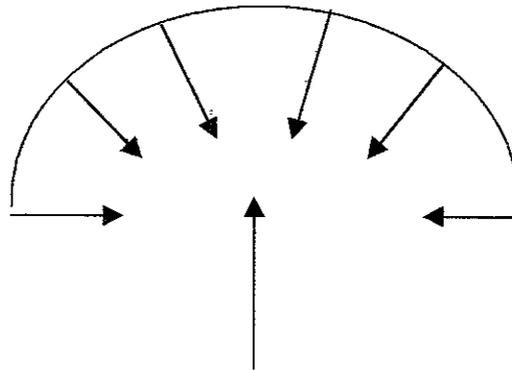
---

<sup>76</sup> *Ibid.*, 141-146.

<sup>77</sup> Miguel-Angel Jaraba, Teoría y Práctica del Canto Coral (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1989), 111-128.

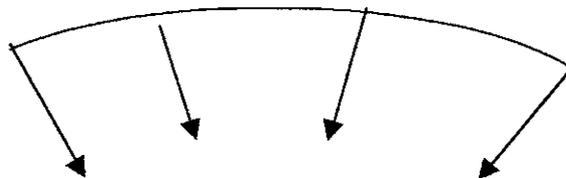
La distribución del coro en un concierto depende de las características del lugar donde se cante. Si el lugar es amplio, es necesario que el coro se coloque en forma compacta y si el lugar es pequeño es recomendable que el coro se sitúe con mayor amplitud.

La posición del grupo coral puede ser como un medio arco:



Punto de convergencia del sonido

En el supuesto caso de que el coro actúe acompañado de un conjunto instrumental, el conjunto debe colocarse delante de los cantores, y en los casos de ser acompañados por uno o dos instrumentos, éstos se pueden colocar en cualquiera de los extremos del coro, para que el director pueda verlos:



Por lo regular, la vestimenta con que se presenta ante el público un conjunto coral, es uniforme, guardando un perfecto orden sobre el escenario. Todos deben de llevar carpetas iguales, para leer la música con objeto de lograr que el efecto estético sea de una total uniformidad. El director también debe de acatar la

responsabilidad de su presencia ante el coro y ante el público. Con todo esto se pretende establecer un clima propicio, para que el coro pueda actuar con naturalidad y confianza.

## II.- NOTAS AL PROGRAMA

### A) CANON.

Canon significa la estricta imitación de una voz (*Dux*) por parte de otra (*Comes*), a una cierta distancia de tiempos o compases. El término canon (del griego *Kanon*), de acuerdo al sentido de la palabra, es la regla o instrucción para llevar a cabo esta imitación.<sup>78</sup> No está claro cuáles son los orígenes precisos del canon; los cánones existieron desde mucho antes de que se acuñara el término. La imitación canónica puede remontarse al menos hasta el siglo XIII, y se hallaba relacionada probablemente con el principio de la combinación de voces tal y como se encuentra, por ejemplo, en los motetes, que son composiciones polifónicas basadas en textos de carácter religioso en los que se podían tener diferentes textos en cada una de las voces.<sup>79</sup>

Un antecedente del canon es el *rondellus* una composición inglesa, que utilizaba el intercambio entre las tres que lo integraban o entre los dos superiores sobre un tenor ostinato. En esta composición, las partes empiezan al mismo tiempo, y el orden de las frases melódicas difiere en cada voz. En el canon las voces van escalonadas y el orden de los eventos es siempre el mismo en todas las voces. El canon más antiguo conocido es un *round* inglés del siglo XIII. Es un canon infinito a cuatro voces que se canta sobre el tenor a dos voces.

El siglo XV fue testigo no sólo del florecimiento del arte canónico, tanto en el repertorio religioso como en el profano, así como también de la primera utilización del término como tal. En el siglo XVI, Zarlino reservó el término *consequenza* para los cánones escritos en un solo pentagrama; incorporó instrucciones detalladas para improvisar cánones a dos voces sobre una melodía gregoriana. En el siglo XVII los cánones se utilizaban profusamente para enseñar contrapunto. En el curso del siglo, los teóricos

---

<sup>78</sup> Ulrich, Michel, Atlas de Música (1999).

<sup>79</sup> Federico Varela, El Pensamiento Creativo de la Música (México D.F.: Edamex, 1997), 56.

responsabilidad de su presencia ante el coro y ante el público. Con todo esto se pretende establecer un clima propicio, para que el coro pueda actuar con naturalidad y confianza.

## II.- NOTAS AL PROGRAMA

### A) CANON.

Canon significa la estricta imitación de una voz (*Dux*) por parte de otra (*Comes*), a una cierta distancia de tiempos o compases. El término canon (del griego *Kanon*), de acuerdo al sentido de la palabra, es la regla o instrucción para llevar a cabo esta imitación.<sup>78</sup> No está claro cuáles son los orígenes precisos del canon; los cánones existieron desde mucho antes de que se acuñara el término. La imitación canónica puede remontarse al menos hasta el siglo XIII, y se hallaba relacionada probablemente con el principio de la combinación de voces tal y como se encuentra, por ejemplo, en los motetes, que son composiciones polifónicas basadas en textos de carácter religioso en los que se podían tener diferentes textos en cada una de las voces.<sup>79</sup>

Un antecedente del canon es el *rondellus* una composición inglesa, que utilizaba el intercambio entre las tres que lo integraban o entre los dos superiores sobre un tenor ostinato. En esta composición, las partes empiezan al mismo tiempo, y el orden de las frases melódicas difiere en cada voz. En el canon las voces van escalonadas y el orden de los eventos es siempre el mismo en todas las voces. El canon más antiguo conocido es un *round* inglés del siglo XIII. Es un canon infinito a cuatro voces que se canta sobre el tenor a dos voces.

El siglo XV fue testigo no sólo del florecimiento del arte canónico, tanto en el repertorio religioso como en el profano, así como también de la primera utilización del término como tal. En el siglo XVI, Zarlino reservó el término *consequenza* para los cánones escritos en un solo pentagrama; incorporó instrucciones detalladas para improvisar cánones a dos voces sobre una melodía gregoriana. En el siglo XVII los cánones se utilizaban profusamente para enseñar contrapunto. En el curso del siglo, los teóricos

---

<sup>78</sup> Ulrich, Michel, Atlas de Música (1999).

<sup>79</sup> Federico Varela, El Pensamiento Creativo de la Música (México D.F.: Edamex, 1997), 56.

intentaron aclarar el significado de canon y las diferencia entre canon, fuga e imitación. Estas composiciones se siguieron cultivando habitualmente en los siglos XVIII y XIX.<sup>80</sup>

Hay cinco diferentes tipos de canon que se han compuesto a través del tiempo: el canon estricto, circular, en espiral, enigmático y mixto. En este recital se presenta un canon estricto que es el más fácil y sencillo de comprender. Se escribe la melodía, y las voces siguientes entran repitiendo fielmente la primera voz, nota por nota, en un determinado momento indicado con una letra (A, B, C, etc.) o un número (1, 2, 3, etc.), a veces a un intervalo distinto que puede ser la octava, la quinta, la cuarta, etc.. Las voces terminan cada vez en su momento al final del canon, o bien todas juntas en un calderón que a veces está indicado en la partitura. El canon circular es parecido al canon estricto, pero en la conclusión las voces vuelven a empezar desde el principio hasta que el director da la indicación para terminar, o bien se finaliza en un determinado punto elegido con anterioridad. En teoría, se podría continuar indefinidamente; por eso se llama también canon perpetuo. Es el más utilizado para canciones de sociedad.<sup>81</sup>

Los cánones que se cantarán en el presente programa son los siguientes:

a) O MUSIC.

Autor: Lowell Masson

Las raíces coloniales de la música estadounidense son inglesas. El primer libro impreso contenía trece melodías de salmos, todas ellas procedentes de Europa; algunas se cantan todavía. Uno de los compositores de este país fue Lowell Mason (1792-1872), profesor y director de coro. Estableció los programas de estudio para la profesión de maestro de música y tuvo mucha influencia sobre la música estadounidense. Introdujo la música en las escuelas de Boston; compuso más de mil doscientos himnos que se siguen interpretando hasta ahora y recopiló cinco colecciones importantes.<sup>82</sup> Esta canción se introdujo al programa porque es un sencillo canon y como ya se dijo anteriormente, para poder lograr que un coro cante una pieza a dos o más voces es recomendable introducirlos primero en las dificultades polifónicas por medio de un canon.

---

<sup>80</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 199-201.

<sup>81</sup> Marco Lucato, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación (España: Leeme, 1999), Internet.

<sup>82</sup> Enciclopedia Encarta, Música en Estados Unidos y Familia mason, Microsoft, 1998.

Esta canción es un canon interpretado a tres voces; armónicamente presenta los acordes fundamentales: primero, cuarto y quinto grados. Se interpretará por dos veces, una al unísono y otra en canon, produciendo un efecto armónico más intenso. El final se puede registrar de dos formas diferentes: sincronizando el ciclo de las voces o a través de un “final de frase”, mismo que se anunciará por medio de un *rallentando*. Técnicamente, es recomendable para la enseñanza de cantos a partir de dos o más voces, debido a la armonía que se da al momento de su realización. Se respetó el idioma original del texto (inglés), ya que además de proporcionarles mayor habilidad en el manejo del mismo, la intención del autor se mantiene intacta. La valía e importancia de la música, habla sobre la pieza.

b) SHALOM HAVERIM.

Autor: Anónimo.

La palabra *Shalom* también se puede escribir *Sholom* y *Sholem*. es un saludo tradicional hebreo y yiddish que significa “La paz sea contigo”.<sup>83</sup> Los judíos cantan todos los mismos textos bíblicos en hebreo y tienen en común numerosos textos pos-bíblicos. La mayor parte de la música judía es *monofónica*<sup>84</sup> o *heterofónica*<sup>85</sup> y suele existir un margen considerable para la improvisación dentro de un sistema de *modos*. La música vocal sin acompañamiento constituye el estilo predominante, aunque la mayoría de las comunidades cultivan música instrumental en determinados contextos.<sup>86</sup> Uno de los pueblos que se destaca en el culto hacia la música es el hebreo, el cual se distingue por su carácter religioso. Dentro del antiguo testamento existen datos que hacen referencia a ceremonias solemnes, fiestas e instrumentos que las acompañan.<sup>87</sup>

Esta pieza es un canon en modo menor, a cuatro voces y es de ejecución similar a la pieza O Music, ya que también será interpretado dos veces: al unísono y una en canon, con sus respectivas entradas y salidas, ya sea utilizando final de frase o la sincronización de voces para terminar todas al mismo tiempo. En el aspecto técnico es recomendable cantar en modo menor; así el niño al trabajar en ambos modos, será capaz

---

<sup>83</sup> .Ibid., Shalom Aleidhem.

<sup>84</sup> Música formada por una sola línea o melodía sin un acompañamiento que se considera como parte de la obra misma, oposición a polifonía y homofonía. Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Editorial Alianza. 1997), 671.

<sup>85</sup> La exposición simultánea, (especialmente en la interpretación improvisada), de dos o más versiones diferentes de lo que es esencialmente la misma melodía. Ibid., 507.

<sup>86</sup> Ibid., 564-565.

<sup>87</sup> Federico Varela, El Pensamiento Creativo de la Música (México D.F.: Edamex, 1997), 29.

de desarrollar su oído armónico. La obra está escrita en idioma hebreo. Es una pieza de fácil aprendizaje y corta duración. Los intérpretes pueden ser niños de nivel primaria y secundaria.

c) La ti do re (Lamento Hebreico)

Autor: Anónimo

El lamento es un poema o canción de duelo; por extensión, el término se aplica a una obra de carácter doloroso. Numerosas culturas tienen, o han tenido canciones de este tipo.<sup>88</sup>

La pieza está constituida por tres frase interpretadas al unísono o a tres voces. El final se caracteriza por realizarse a un mismo tiempo. Carente de texto, se presta a la posibilidad de adaptar sílabas de solfeo para su interpretación. Posee matices intensos que inclusive llegan a connotar tragedia. Es un canto breve, dirigido a alumnos que fluctúan entre los diez a los quince años de edad, los intervalos requieren de una afinación precisa, pero no representa mayor dificultad en cuanto a interpretación.

d) DONA NOBIS PACEM.

Autor: Anónimo

Esta obra en especial se basa en la frase latín que quiere decir: “danos la paz”. Es una canto muy popular entre la liturgia católica, ya que se canta antes de la comunión.

Este canon presenta una dificultad en su interpretación, ya que requieren de una afinación precisa, es indispensable el oído armónico. Está escrita originalmente en latín. A través de su sentido religioso y contemplativo, su fuerza interpretativa se hace patente. Es una obra de corta duración, y sus intérpretes, pueden ser niños o jóvenes.

e) LAUDATE DOMINUM

Autor: Jos Wuytack

Es un canon de acción de gracias que habla de dar “gloria a dios”. El compositor, del siglo XX, Jos Wuytack nació en Gante (Bélgica). Es profesor de pedagogía musical del Instituto de Música de Namur, y creador de un sistema propio de educación musical activa y creativa basado en los principios de Carl Orff. Es autor de un amplio repertorio de canciones, obras instrumentales de percusión y de flauta dulce, recogidas con formato de método para las escuelas de primaria y secundaria.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 576.

<sup>89</sup> Pasqual Pastor i Gordero Y Manuel Pérez Gil, Cantan Bailan, (Bélgica: NAU llibres, 1993), 69.

Está obras es un canon a tres voces, en la que cada una entra durante la mitad del primer tiempo, es decir, es anacrúsico. Se canta en idioma latín, con frases de diferente melodía en las cuales el texto no cambia. Es de larga duración, y se interpreta en forma de canon. Esta dirigida a alumnos de secundaria, debido a la armonía, y al control auditivo que se requiere, para su ejecución.

#### f) ALELUYA

Autor: Jos Wuytack

Aleluya (en hebreo, *halaluyah*, “gloria al Señor”), es una exclamación de júbilo utilizada en himnos y en la liturgia de las Iglesias ortodoxa, católica, apostólica romana y anglicana. Los compositores de música religiosa la han utilizado mucho, como en los “coros del Aleluya” de *El Mesías* de Händel.<sup>90</sup> Es una expresión de alabanza a Dios que aparece en los Salmos 110-18 (111-13, 115-17) y en el Apocalipsis (19:1, 3, 4, 6).<sup>91</sup> Esta frase es muy común también en la liturgia católica, y se canta después de la segunda lectura. Se han compuesto muchísimas melodías con esta expresión.

Está obra es un canon a seis voces. La entrada se registra cada dos compases, es decir, cada frase. Su interpretación requiere de precisión y control auditivo, ya que se forman intervalos de terceras, cuartas, etc. que demandan afinación. El texto, está en latín, y su dificultad radica en el aspecto melódico, no tanto en la letra, ya que emplea enunciados repetitivos. Es una obra de larga duración, por lo que es recomendable que los interpretes sean adolescentes, aunque también puede ser ejecutada por niños.

#### g) COMO EL VIENTO Y EL RIO

Autor: Rodolfo Ascencio G.

Éste es un canon basado sobre ritmos mexicanos. Muy poco se ha tenido el interés por crear obras con características más afines al temperamento nuestro. Por eso, el maestro Rodolfo Ascencio ha creado su libro “22 Cánones sobre Ritmos Mexicanos” que está especialmente dirigido a escuelas secundarias.<sup>92</sup>

Esta obra es un canon a tres voces y emplea ritmos de mayor dificultad. La entrada de cada voz es consecutiva y el final se hará sincronizado. Requiere de gran precisión rítmica. Se canta en español, lo que de alguna manera facilita su ejecución, aprendizaje y comprensión. Las frases están llenas de imágenes

<sup>90</sup> Enciclopedia Encarta, “Aleluya”, Microsoft, 1998.

<sup>91</sup> Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 36.

<sup>92</sup> Rodolfo Ascencio G., *22 cánones sobre ritmos mexicanos* (México D.F.: Ricordi, 1973), 3.

que favorecen la sensibilidad y la apreciación musical. Puede ser cantada por intérpretes de nivel primaria.

Es una obra breve.

## A) CANCIÓN.

Es un medio de expresión musical en el cual la voz humana desempeña el papel principal y tiene encomendado un texto; como género, implica cualquier música que se cante; más específicamente, es una composición vocal breve, sencilla que consta de una melodía y un escrito en verso,<sup>93</sup> ya sea corto, lírico o narrativo.<sup>94</sup> Suele ser para solista y puede considerarse que su propuesta musical es fundamentalmente su sonoridad, con o sin acompañamiento. El texto suele ser casi siempre un poema estrófico, con versos de una extensión breve y uniforme, y a veces tiene algún estribillo. Los temas pueden ser muy variados: cortesanos, metafísicos, de amor, sentimentales o sacros. En algunas épocas prevaleció la canción “*polifónica*”, en la que no predominaba ninguna voz en particular. La música puede nacer para adaptarse a un texto ya existente, también puede escribirse un texto para adecuarse a una melodía, o pueden crearse ambos conjuntamente. Los autores del texto o de la música pueden ser la misma persona o diferente.<sup>95</sup> La música de una canción puede relacionarse con el texto desde el punto de vista de su forma, o sea, que si la música de un poema es estrófica su música también lo será; esto está en función de la relación entre la estructura de los versos y la de las frases de la música. El texto puede disponerse de una forma silábica o melismática. La rima del texto puede relacionarse con la rima musical en los finales de frase, pero es rara la vez en que se da esto, debido a los requerimientos de las cadencias tonales. La canción puede reflejar el significado del texto por medio del modo, el tempo, la dinámica, los cambios de la textura o la velocidad, para relacionarse con la representación sonora de las imágenes sugeridas por el texto.

La canción puede buscar al invocación o la diversión. Pueden ser cantada como pasatiempos, como por ejemplo: las canciones de trabajo, o las que se utilizan para amenizar las fiestas; para llamar la atención de la gente, como suelen ser las canciones religiosas. También pueden concebirse para los aficionados, para una clase de personas cultas o para el pueblo en general.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 194.

<sup>94</sup> Enciclopedia Encarta, “Canción”, Microsoft, 1998.

<sup>95</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 194.

<sup>96</sup> Ibid..

## 1.- Canciones a una sola voz.

### a) LOS NIÑOS.

Autores: M. Montaña y R. Coindreau.

Esta pieza fluctúa entre dos géneros musicales diferentes: la balada y el jazz. De ritmos sincopados, su ritmo es ágil, propio de una atmósfera festiva. El texto se canta en español. El narrador es un adulto, el cual describe las características del universo infantil. La duración es medianamente extensa y está dirigida a intérpretes que van de preescolar a primaria, ya que melódicamente no ofrece mayor dificultad, y su aprendizaje es sencillo y rápido.

### b) UN REGALO ESPECIAL

Autor: Desconocido.

Obra escrita en sol mayor, de ritmos sencillos, es una canción interpretada al unísono, constituida por once frases que se intercalan frases a una vez y melodías a dos voces en las frases de la uno a la cuatro, en la ocho y en la once. Se canta en español, y se puede integrar el acompañamiento de una batería, que nos remite a la música de las grandes bandas que predominaban en la etapa de la posguerra. La duración es breve, por lo que está dirigida a niños de primaria. Es fácil para ser aprendida y ejecutada.

### c) EPIFANÍA.

Autor: Jos Wuytack.

En griego, *Epifanía*, significa aparición, es una festividad celebrada el 6 de enero por las iglesias anglicanas, orientales y católica. La festividad tiene su origen, y se reconoce todavía en la iglesia oriental, en el aniversario de Cristo. En las iglesia occidentales, la Epifanía conmemora principalmente la revelación de Jesucristo a los gentiles como el Salvador, tal como se representa mediante la llegada de los tres hombres sabios o magos. La fiesta de la Epifanía, conocida por haber sido celebrada antes del año 194 d.C., es más antigua que la Navidad y siempre ha sido una fiesta a la que se le ha dado gran importancia en el calendario litúrgico cristiano y en la tradición civil.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Enciclopedia Encarta "Epifanía", Microsoft, 1998.

Orff e otros instrumentos de percusión de afinación indeterminada, como son las sonajas, claves y bongóes. Es una pieza compuesta en compás de cuatro cuartos, en la cual el compositor emplea combinaciones polirrítmicas: combina un compás regular de cuatro cuartos con uno irregular (de amalgama) de ocho octavos (3 + 3 + 2). El acompañamiento de percusiones le otorga un ambiente más popular. El texto está escrito en español, por lo que su aprendizaje no representa dificultad alguna. Está dirigido a niños y adolescentes. Es de carácter festivo, aun a pesar de su sentido religioso, y hace alusión a el nacimiento de Cristo y la presencia de los Sabios del Oriente.

d) DORME SUZANA.

Autor: Anónimo

La canción de cuna, como su nombre lo indica, es para ser cantada junto a la cuna, generalmente con un ritmo suave y uniforme. Una serie de obras instrumentales del siglo XIX y comienzos del XX evocan este tipo de canciones.<sup>98</sup> También llamada *Berceuse* en las obras instrumentales especialmente para piano, los compositores del siglo XX transmitieron el balanceo uniforme de la canción de cuna por medio de un acompañamiento ostinato en compás compuesto o bien con tresillo.<sup>99</sup>

Es una obra para ser ejecutada a una sola voz, en modo menor. Se compone de cuatro frases que se repiten a lo largo de la pieza; la tercera, de ellas varía al repetirse. Se canta en portugués; del cual sin embargo se comprenden algunas palabras, debido a su parecido con el idioma español. Es una obra de corta duración y está dirigida a alumnos de nivel primaria o secundaria.

e) SURIANITA

Autor: Pedro Galindo.

La música mexicana es una forma genuina de expresión de nuestro pueblo. Narra los acontecimientos que han sucedido a lo largo de la historia en cuanto a costumbres e ideas del pueblo mexicano.<sup>100</sup> Su característica es que es una melodía, ya sea en modo menor o mayor, con acompañamiento de acordes de primero y quinto grados.<sup>101</sup> No implica gran dificultad técnica. Se compone de dos frases y

<sup>98</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 197.

<sup>99</sup> Ibid., 156.

<sup>100</sup> Vicente T. Mendoza, Panorama de la música tradicional de México (México: U.N.A.M., 1984), 15

<sup>101</sup> Ibid., 97.

un estribillo. El texto es en castellano, con la riqueza propia del mismo, y se remite a la naturaleza y la belleza de una mujer. La duración es corta, por lo que puede ser cantada por niños o alumnos de secundaria.

f) MINKA

Autor: Anónimo

Esta es una canción a tres voces, aunque en esta ocasión se ejecutará a una sola voz. Se cantará en castellano, y habla sobre la mujer. Se interpretará cinco veces: la primera acompañada por la flauta; de la segunda a la quinta vez, el tempo se incrementará paulatinamente, llegando al clímax con la palabra Minka. La canción es de duración semibreve, por las repeticiones; y puede ser interpretada por niños.

g) CAMINANTE DEL MAYAB

Autor: Guty Cárdenas

Augusto Alberto Cárdenas Pinelo es el verdadero nombre de este compositor, nacido en la ciudad de Yucatán el 2 de Diciembre de 1905 y que muere a los 27 años. Logró crear un estilo propio en el que destacaban tanto la interpretación como la calidad de sus canciones.<sup>102</sup> En ocasiones interpretadas con marimba; su sonido nos transmite imágenes pacíficas y evocadores de la naturaleza. Esta dirigida a los alumnos de nivel secundaria, y es de duración media; ya que el tempo es lento.

## 2.-Canciones a dos voces.

a) EL NOI DE LA MARE

Villancico. Tradicional Catalán

Dos ciudades muy importantes para la historia de música culta en España son Barcelona y Madrid. La iglesia ha intervenido en la historia de la música en este país. En cuanto a los villancicos polifónicos surgieron a finales del siglo XV, y siguieron siendo el principal género de polifonía profana hasta el siglo XVII. Mucho de ellos fueron compuestos para las grandes festividades tanto de España como en la América conquistada.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Internet: "Guty Cardenas". [www.pixel.com.mx](http://www.pixel.com.mx), 1995.

<sup>103</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 394-395.

Esta es una pieza en compás de seis octavos, con una melodía sencilla, la cual se repite en ocasiones con texto diferente. El idioma en que se cantará será el catalán. Es de duración breve, las edades de los intérpretes pueden fluctuar entre los diez y los dieciocho años.

#### b) NOTLAHZOTLA.

Autor: Anónimo

El Náhuatl es una lengua que hablase en la América hispánica y que procede de los pueblos precolombinos. En Hispanoamérica se han hablado cientos de lenguas y dialectos aborígenes, pertenecientes a numerosas familias (truncos). Muchas ya han desaparecido, por los avatares de las conquistas y colonizaciones; otras han sobrevivido y están, en la actualidad, plenamente vigentes como, por ejemplo, el *náhuatl* o *azteca*, el *quiché*, el *aimara*, el *guarani* y el *mapuche* entre otras. No son en absoluto lenguas “primitivas” –como se ha afirmado sin conocerlas en profundidad –, pues poseen estructuras que permiten a sus usuarios comunicarse expeditamente, al igual que cualquier ser humano del mundo llamado “civilizado”. Incluso, sus gramáticas son, en muchos casos, más elaboradas que las connotadas y difundidas lenguas indoeuropeas. En ellas se expresan, desde luego, las culturas que los aborígenes han creado y desarrollado desde hace milenios, con sus respectivas concepciones del mundo. No pocas permanecen todavía, total o parcialmente desconocidas, sobre todo aquellas habladas por grupos tribales que habitan en las grandes selvas del continente.<sup>104</sup>

Es una pieza para ser ejecutada a dos voces. En la parte media se registra un solo. El texto está en nahuatl, por lo que la riqueza didáctica se incrementa sobremanera. Es un reflejo patente de la filosofía naturista que imperaba durante la época prehispánica. La corta duración está en razón de la brevedad del texto. Está dirigida a niños de aproximadamente diez a catorce años, ya que la afinación de terceras requiere de un oído armónico preciso. Puede interpretarse, de igual manera, a una sola voz, por ser de fácil aprendizaje.

---

<sup>104</sup> Encarta, “Lenguas aborígenes de Hispanoamérica” Enciclopedia Microsoft, 1997.

c) MOMIJI.

Autor: Anónimo

La cultura musical japonesa está conformada por tradiciones folklóricas y cultas. La música folklórica tanto vocal como instrumental, puede clasificarse en canciones infantiles, de trabajo, danzas, festivas y rituales. Las canciones de grupo están en compás binario y tienen una tesitura reducida, y las canciones de solo tienen ritmos libres y amplia tesitura. En la música vocal muchas canciones utilizan imitaciones onomatopéyicas de sonidos y animales, o sea la expresión del significado de la canción por medio de gestos con las manos.<sup>105</sup>

Esta es una obra a dos voces, en forma de canon, aunque no en su totalidad ya que se imita la voz por intervalos de tercera, principalmente en su parte intermedia y en su parte final. Presenta sonidos representativos de la música oriental tendientes al registro agudo. El texto es netamente naturalista, característica particular de la cultura nipona, en la que el culto a la naturaleza es piedra angular de su desarrollo como nación. Representa cierta dificultad debido al idioma en que es cantada: el japonés; también los intervalos de terceras son difíciles de afinar, y requieren un buen oído armónico. La canción está dirigido principalmente a voces blancas; y su duración es breve.

d) QUODLIBET.

Autor: Anónimo

El Quodlibet es una composición en la que melodías o textos muy conocidos se presentan simultánea o sucesivamente: el resultado puede ser humorístico o bien una exhibición de virtuosismo técnico. Existen ejemplos desde la Edad Media hasta la actualidad. Ya en el siglo XV, se utilizaban piezas que podrían denominarse quodlibets como ejemplos en tratados teóricos. El término se aplicó por primera vez a la música en un impreso editado por Wolfgang Schimetzl (1544). Pero apareció definido por primera vez en el tercer libro (1618) del "Syntagma Musicum" de Michael Praetorius. Las primeras piezas de este tipo se escribieron a finales de la Edad Media y su producción alcanzó su cenit a comienzos del siglo XVIII. La voz principal de un quodlibet sucesivo es una serie de citas textuales y musicales. Las otras voces forman un acompañamiento homofónico y pueden carecer de texto o tener el mismo texto que la voz principal. En un

---

<sup>105</sup> Don Michael Randel, Diccionario Harvard de Música (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 104-107.

Quodlibet simultáneo, dos o más voces se valen de material musical preexistente,

una de ellas consta o bien de un mosaico de citas, o bien de una melodía preexistente.<sup>106</sup>

En esta obra hay dos melodías, la primera es propia de las fiestas navideñas, lenta; mientras que la segunda, de origen anglosajón, es más ágil y rápida, cantándose el estribillo aunado a la primera melodía; pero con una armonía similar. De ahí su nombre, que significa: dos melodías diferentes, pero con la misma armonía. En cuanto al idioma, se presentan dos situaciones distintas, en el caso de “Humildes Peregrinos” el texto es el español, mientras que en el caso de “Muy pequeño el mundo es”, se recurrió a una traducción del idioma inglés al español. Es digno de mencionar que no importa el idioma en el que el texto sea interpretado, la estructura melódica se conserva intacta y aún así el texto logra su cometido, exacerbar los valores humanos. Está dirigida a niños de edad primaria hasta primero de secundaria, debido a que es accesible y su ritmo es contagioso y festivo.

#### e) CAMPANITA DE ORO

Autor: Jos Wuytack

Es una melodía a dos voces por terceras y sextas paralelas. Compuesta en cuatro cuartos, tiene combinaciones polirrítmicas, en que se utilizan simultáneamente dos o más agrupaciones rítmicas sin cambiar el compás, también llamado ritmo cruzado. Ejemplos familiares de este recurso se encuentran en la utilización simultánea de subdivisiones triples y dobles dentro de un mismo compás, como es la utilización simultánea de tres cuartos y seis octavos (hemiola). La música tradicional africana abunda en polirritmos, que resultan evidentes en música del Nuevo Mundo de origen africano.<sup>107</sup> Consta de un estribillo onomatopéyico, el cual está formado por sextas y terceras mayores paralelas. Se toca con acompañamiento de instrumental Orff, y de instrumentos de percusión de afinación indeterminada, como son: el triángulo, los crótales, las claves y los bongóes. Se cantará en español. El texto es similar al empleado en las canciones de cuna. Está dirigido a alumnos de preescolar a primaria.

---

<sup>106</sup> *Ibid.* . 846.

<sup>107</sup> *Ibid.*. 813.

f) THE SOUND OF MUSIC. Autor: Richard Rodgers and Hammerstein Oscar II (1959)

Es una pieza cantada al unísono, que presenta en su parte intermedia un juego de voces como acompañamiento armónico. Se realizó una traducción del idioma original, inglés. El final es un ejercicio lúdico de fonemas musicales. De duración larga, ya que algunas frases se repiten, esta canción sirve para enseñar a solfear, y está pensada para un público infantil, por evocar a través del texto imágenes propias de su entorno.

### 3.- Canciones a tres voces

a) PANGE LINGUA

Autor: Anónimo

Esta pieza puede ser un himno del tiempo de Pasión *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* (Canta, lengua mía, la gloriosa batalla), de Venantius Fortunatus (m. ca. 600), o bien otra versión, un himno para el Corpus Christi *Pange lingua gloriosi corporis mysterium* (Canta, lengua mía, el misterio del cuerpo glorioso) compuesto por Santo Tomás de Aquino (m. 1274).<sup>108</sup>

La pieza que se cantará en este recital es una de carácter netamente religioso, escrita en forma de canon a la quinta, de ritmo simple e intervalos difíciles que requieren de una gran precisión y oído armónico. Suave en su carácter, invita al recogimiento sin perder intensidad. El texto en latín permite conservar su mensaje e intención. Es una pieza representativa de un estilo religioso retomado en nuestros tiempos por el impacto que provoca en el escucha, permeando la atmósfera de matices oscuros y solemnes. Es semilarga, debido al tempo, por lo que su interpretación se puede llevar a cabo por voces formadas, generalmente adultos; sin embargo, puede cantarse por voces blancas, privilegiadas.

---

<sup>108</sup> Ibid. .775.

#### 4.- Canciones a cuatro voces

##### a) CANTICORUM IUBILO

Autor: Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Händel nació el 23 de febrero en Halle. Fue organista titular en la catedral de Halle y estudió derecho en la universidad. Después en 1705, presentó sus primeras óperas. En 1710 se instaló en Hannover, en donde es nombrado maestro de capilla del Elector Georg y en 1719 fue director de la nueva *Royal Academy of Music*, donde estrena muchas de sus óperas italianas. En 1738 empezó a dedicarse preferentemente al Oratorio. En 1742 fue su triunfal estreno de “*EL Mesías*”, en Dublín. Un accidente lo afecta gravemente y queda ciego más tarde. Muere en 1759, el 14 de abril, en Londres.<sup>109</sup>

Esta obra es una pieza a cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo, aunque su interpretación también puede ser a dos voces: soprano y alto, con el piano sustituyendo a las otras dos. Su interpretación requiere de un oído armónico bien desarrollado. El texto está en latín. A pesar de las repeticiones, es una pieza breve y está dirigida a personas de nivel medio superior, con un entrenamiento auditivo más avanzado.

##### b) IN PARADISUM

Autor: Gabriel Fauré

Nació en Pamiers (Francia) el 3 de mayo de 1845 y murió en París el 4 de noviembre de 1924. Desde su adolescencia empezó su carrera musical.<sup>110</sup> Estudió música en la *École Niedermeyer* de París. Entre 1866 y 1905 fue organista de varias iglesias, en 1896 lo nombraron profesor de composición en el conservatorio de París y en 1920 fue director del mismo. Fue defensor de los valores de la música francesa. Compuso en los pequeños géneros, en especial canciones y obras cortas para piano. En 1887 compuso su Requiem, el cual en su última parte incluye el “*In Paradisum*” que se interpretará en este recital.<sup>111</sup>

Es una pieza a cuatro voces en la cual el texto hace pensar en un monólogo sacro que desea la gloria y al dicha eterna al que parte. El colorido vocal, al ser sutil, dulce y amable, crea una atmósfera idónea para la reflexión. El idioma original es el latín, propio de este tipo de pieza sacra. Se remite a personajes bíblicos, como es el caso de Lázaro y de otros personajes tales, como son ángeles y mártires. La duración es

---

<sup>109</sup> Internet, “Cancionero.com”

<sup>110</sup> M: Davalillo, “Musicos Célebres” (Barcelona: Editorial juventud, S.A.), 75.

breve, y es un canto dirigido a voces blancas, aunque se requiere de una preparación vocal intensa, ya que su registro es agudo. También puede ser interpretado por adultos.

c) AVE VERUM CORPUS

Autor: W. A. Mozart (1756-1791)

Compositor alemán, Mozart fue un niño prodigio hijo de Leopold Mozart, músico de la corte del arzobispo Segismundo von Schrattenbach, y de Anna María Pertl. A los cinco años compuso pequeñas piezas para piano y a los ocho años ya daba conciertos. Como compositor, destacan las óperas Don Juan, Las Bodas de Fígaro, La flauta mágica, Così fan tutte, 41 sinfonía, 27 conciertos para piano y otros instrumentos, sonatas, cantatas, Requiem, Tedeum, Ave Verum, etc..<sup>112</sup>

Respecto a la obra que se va a cantar en este recital, podemos decir que: “este motete lo compuso en junio de 1791 para la Escuela Coral de su amigo Anton Stoll, en Badén (Austria). En esta obra él utilizó el idioma litúrgico. Así como en De profundis. KV 93, alcanza Mozart el mayor de los efectos a través de los medios más sencillos. La interpretación incluye: coro a cuatro voces, instrumentos de cuerda, y órgano; se emplea la denominación “sotto voce”. Es ideal para las ceremonias sacras. Esta obra es un excelente reto para la dirección coral; concluye con un delicado entretejido polifónico certificando su grandeza. Así como en la Marcha Fúnebre Masónica, KV 477, también en esta obra se han fundido elementos religiosos y personales”.<sup>113</sup>

Es una obra de carácter sacro, místico. Es una pieza interpretada a cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo, con el texto escrito en latín. Tiene un carácter laudatorio a la imagen de Cristo, y puede ser interpretada por coro de adultos, con una técnica que implica precisión rítmica y buena afinación.

d) CORO DI SHIABI EBREI.

Autor: Verdi, Giuseppe

Compositor de ópera italiano, nació el 10 de octubre de 1813 en Roncole, estado de Parma y murió el 27 de enero de 1901 en Milán. El nacionalismo liberal, en esta instancia asociado al líder Guiseppe Mazzini, tuvo por fin crear estados nacionales. En su lucha, los líderes enfatizaban la cultura común y la lucha contra los opresores externos. El Coro de los Esclavos Hebreos, de la ópera Nabuco (1842), tuvo gran significado

---

<sup>111</sup> Enciclopedia Microsoft, Fauré, Gabriel, Encarta, 1998.

<sup>112</sup> Internet “Cancionero. Com”

político, y fue le himno de los italianos en su lucha por unificar

Austria. El nombre del compositor, Verdi, fue interpretado como acróstico de Víctor Emmanuel, Rey de Italia. El coro al unísono es uno de los pocos coros *da capo* en el mundo de la ópera.<sup>114</sup>

Esta pieza en su inicio se canta al unísono, excepto en la cuarta frase y en su pasaje del final, donde se fragmenta para interpretarse en forma individual. Como ya se ha mencionado con anterioridad, se respetó el idioma original con la finalidad de ampliar el bagaje cultural del intérprete y que la intención sea captada en su totalidad por el escucha. Es una pieza de duración larga y se puede interpretar por voces más educadas.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

---

<sup>113</sup> Internet: [www.geocities.com](http://www.geocities.com) . Recopilación hecha por el Qr. H.: Eustasio Cifuentes Jimenez.

<sup>114</sup> Internet: "Coro de los Esclavos hebreos",.



### III. CONCLUSIONES.

Hemos podido constatar durante el desarrollo del presente trabajo, que el conocimiento y habilidades musicales, no dependen única y exclusivamente del maestro en cuestión; por el contrario la educación musical se ve continuamente permeada por el contexto en el que se encuentra inmerso el individuo. Muestra de lo anterior es el aprendizaje del niño desde antes de nacer, quien ya en el interior del útero registra estímulos auditivos que proceden del exterior.

La enseñanza de la música no puede ni debe, bajo ninguna circunstancia, ser una actividad impuesta; por el contrario, lo lúdico debe estar presente en todo momento: el niño observará sus primeros intentos como parte de un juego que a la postre le permitirá incursionar de forma libre y autónoma en la interpretación y creación de piezas musicales que le ayuden a comunicarse e integrarse con su entorno.

Hay que destacar que al mismo tiempo que le individuo manifiesta su sentir, interactúa como ente social; ya que en muchas ocasiones se integra a grupos extensos, tales como: coros y grupos instrumentales. Sus presentaciones convocan a auditorios cuyas cantidades fluctúan desde una simple reunión familiar hasta una sala repleta de tres mil espectadores o más.

El verdadero formador no pretenderá desligar al individuo de las manifestaciones musicales propias de su cultura, ya que en ellas se encuentran elementos étnicos insustituibles que hablan de un panorama histórico innegable; de las aportaciones y deformaciones culturales que se han vivido como nación. El formador deberá concientizar al alumno, invitarle a desarrollar la audición dirigida y con propósito, y a volverse un receptor selectivo que sea capaz de discernir entre la diversidad de géneros musicales existentes.

La música coral cubre ampliamente todos los aspectos humanísticos, técnicos y formales antes mencionados. Durante la presentación de este recital, los alumnos desarrollaron capacidades auditivas y vocales, al tiempo que su desenvolvimiento social era notable, lo mismo que su capacidad de generar y apreciar la belleza tanto interna como externa que habita en su derredor. Platón lo sostuvo hace más de dos mil años: “un joven que ha recibido una educación musical conveniente percibe con claridad lo que hay de imperfecto y defectuoso en las obras de arte y de la naturaleza y mientras más le desagradan, mejor advierte y

elogia la belleza que encuentra a su alrededor, dándole asilo en su alma y nutriéndose de ella; por así decirlo, haciéndose un hombre de bien”.

El director de un grupo coral por ende, deberá reunir características peculiares, tales como: la ecuanimidad, la paciencia, el respeto y la suficiente sensibilidad para transmitir sus conocimientos y comprender las necesidades del alumno hasta llegar al punto culminante de todo este proceso cognoscitivo: el concierto. La persona se hará consciente de su entorno, tanto individual como social y así transmitirá en este momento sentimientos agradables al escucha.

## BIBLIOGRAFIA

Agudelo, Graciela; Barcena Patricia; Zavala González, Julio. El Hombre y la Música. México: Editorial Patria.

Dufourcq, Norbert. Breve Historia de la Música. México: Fondo de Cultura Económica. 1984.

Jaraba, Miguel-Angel. Teoría y Práctica del Canto Coral. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.. 1989.

Lucano, Marco. Revista de la Lista Electrónica Europea de Músicos de la Educación. España: Leeme, 1999.

Microsoft. Enciclopedia Encarta. 1998.

Münich, Dr. Richard. Enciclopedia de la Música. México D.F.: Editorial Atlante, 1943.

Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Madrid: Alianza Editorial. 1997.

Ulrich, Michel. Atlas de Música. 1999.

Varela, Federico. El Pensamiento Creativo de la Música. México, D.F.: Edamex. 1997.



## **APENDICE**

Análisis estructural y armónico de las partituras.



# *ORDEN DE LAS PIEZAS*

- 1.- O MUSIC
- 2.- SHALOM HAVERIM
- 3.- LA, TI, DO, RE
- 4.- CANTICORUM IUBILO
- 5.- CANON DONA NOBIS
- 6.- COMO EL VIENTO Y EL RIO
- 7.- CORO DI SCHIAVI EBREI
- 8.- PANGE LINGUA
- 9.- EL NOI DE LA MARE
- 10.- IN PARADISUM
- 11.- AVE VERUM CORPUS
- 12.- UN REGALO ESPECIAL
- 13.- LOS NIÑOS
- 14.- NOTLAHZOTLA
- 15.- MOMIJI
- 16.- QUODLIBET
- 17.- EPIFANÍA
- 18.- CAMPANITA DE ORO
- 19.- DORME SUZANA
- 20.- LAUDATE DOMINUM
- 21.- ALELUYA
- 22.- THE SOUND OF MUSIC
- 23.- SURIANITA
- 24.- MINKA
- 25.- CAMINANTE DEL MAYAB

# *F r a s e s*

*Para facilitar la comprensión estructural y el manejo melódico de las obras, señalaré mediante colores sus frases musicales siguiendo el siguiente esquema:*

Musical notation for phrases 1 through 4. The notation is in 4/4 time, with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The notes are: 1. a (quarter note), 2. b (quarter note), 3. c (quarter note), 4. d (quarter note). The notes are labeled with lowercase letters 'a', 'b', 'c', and 'd'.

Musical notation for phrases 5 through 8. The notation is in 4/4 time, with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The notes are: 5. e (quarter note), 6. f (quarter note), 7. g (quarter note), 8. h (quarter note). The notes are labeled with lowercase letters 'e', 'f', 'g', and 'h'.

Musical notation for phrases 9 through 10. The notation is in 4/4 time, with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The notes are: 9. i (quarter note), 10. i (quarter note). The notes are labeled with lowercase letters 'i' and 'i'.

Se presenta exclusivamente la parte vocal de cada pieza sin la parte del acompañamiento del piano.  
El análisis armónico incluye todo.

# O MUSIC

Canon in three parts.

LOWELL MASON  
Arranged by Doreen Rao

*dolce*

O - - mu - sic, sweet\_ mu - sic, thy\_ prais - es we will  
I V I V7

sing, we\_ will\_ tell\_ of the\_ plea - sures and\_ hap - pi - ness you\_  
I I V7 I V7

bring. Mu - sic, mu - sic, let the cho - rus  
I I V I V7

sing. O\_ mu - sic, sweet\_ mu - sic, thy\_ prais - es - we will  
I I V I

sing, we\_ will\_ tell\_ of the\_ plea - sures and\_ hap - pi - ness you\_  
O\_ mu - sic, sweet\_ mu - sic, thy\_ prais - es - we will.

I I V7 I V7

bring. Mu - sic, mu - sic, let the cho - rus  
sing. we will tell of the plea - sures and hap - pi - ness you  
I O mu - sic, sweet mu - sic, thy prais - es we will  
sing. O mu - sic, sweet mu - sic, thy prais - es we will sing. we will  
bring. Mu - sic, mu - sic, let the cho - rus sing. O  
sing. we will tell of the plea - sures and hap - pi - ness you bring.  
I I V7 I IV V I  
tell of the plea - sures and hap - pi - ness you bring.  
mu - sic, sweet mu - sic, thy prais - es we will sing.  
Mu - sic, mu - sic, let the cho - rus sing.  
I V7 I IV V I

<p>O music, sweet music thy praises we will sing; we will tell of the pleasures and happiness you bring. Music, music, let the chorus sing.</p>	<p>O música, dulce música las frases que podemos cantar; podemos decir de los placeres y felicidades que tu nos brindas. Música, música, deja que el coro cante.</p>
---	--

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canon - Anacrúsico

f) *Modo de empleo:* Se puede elegir dos opciones de ejecución.

h) *Texto:*

abcabcabc  
abcabc  
abcabc

ó

abcabcabc  
abcab  
abca

Inglés

# SHALOM HAVERIM

Autor: Desconocido.

①

Shah lóhm whah beh rém, shah lóhm whah beh rém shah lóhm, shah lóhm. leh  
i i i i

8

①

hé trah óht leh héh trah óht shah -lóhm, shah -lóhm. Shah - lóhm whah beh rém shah  
i i i V7 i i

12

lóhm whah beh rém shah - lóhm, shah lóhm. leh hé trah óht, leh  
i i i i

②

Shah lóhm whah beh rém, shah lóhm whah beh rém shah lóhm shah  
i i i i

③

Shah lóhm whah beh rém, shah  
i i i i

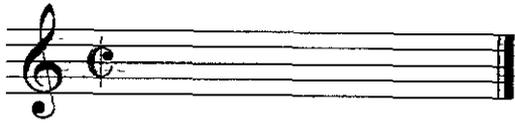
hé trah \_ óht, shah - lóhm, shah - lóhm.  
 lóhm leh hé trah \_ óht, leh hé trah \_ óht, shah lóhm,, shah \_  
 lóhm whah beh rém shah lóhm shah \_ lóhm. leh hé trah \_ óht, leh  
 ④  
 Shah lóhm whah beh rém shah lóhm whah beh rém shah lóhm shah \_  
 i i i i

lóhm.  
 hé trah \_ óht, shah lóhm. shah lóhm.  
 lóhm leh hé trah \_ óht, leh hé trah \_ óht, shah lóhm, shah \_ lóhm.  
 i i i i

"Hola amigo."

Shah lóhm whah beh rém,  
 Shah lóhm whah beh rém,  
 Shah lóhm, leh hé trah  
 óht,  
 leh hé trah óht,  
 Shah lóhm. Shah lóhm.

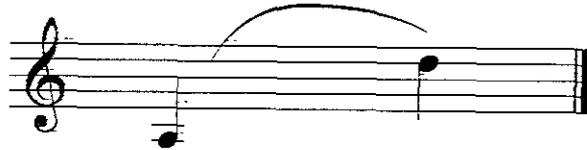
a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

menor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canon - Anacrúsico

f) *Modo de empleo:* Se puede elegir dos opciones de ejecución.

h) *Texto:*

a b c d a b c d a b c d  
a b c d a b c d  
a b c d a b c d  
a b c d a b c d

Hebreo.

ó

a b c d a b c d a b c d  
a b c d a b c  
a b c d a b  
a b c d a



③ 44

②

①

i iv i iv i VII

48 52

③

②

i iv i iv

56

①

③

i VII i i iv

60 64

i iv i VII i

a) *Compás:*



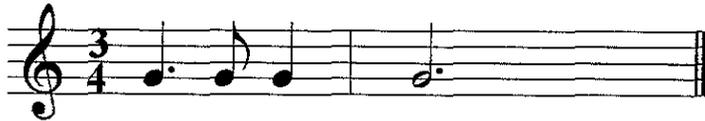
b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

menor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canon

f) *Modo de empleo:* Se puede elegir dos opciones de ejecución.

h) *Texto:* Se pueden usar monosílabos o los nombres de las notas.

abcabcabcabc  
abcabcabc  
abcabcabc

ó

abcabcabcabc  
abcabcab  
abcabca

# CANTICORUM IUBILO George Fredrich Handel (1685-1759)

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

Can - ti - - co rum iu - - - bi - lo. Re - - - - gi

ma - gno psal - li - te. lam - - - re sul tent mu - - - si -

*Fine*

ca, un - - - da, tel lus, si - - - de ra.

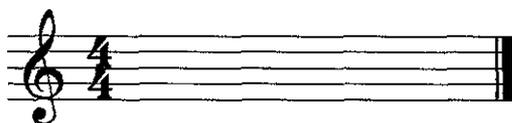
ca, un - da, tel lus, si - - - de ra.  
V 7/vi vi V/V I V/V I

Canticorum iubilo, regimagno psallite.  
lamre sul tent musica,  
unda. tel lus, sidera.

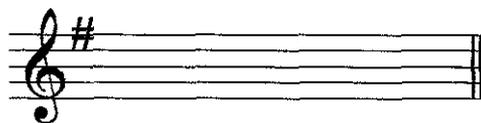
Cantando con júbilo, al gran Rey,  
con instrumentos resuecanan con música,  
en la región celestial.

D.C.

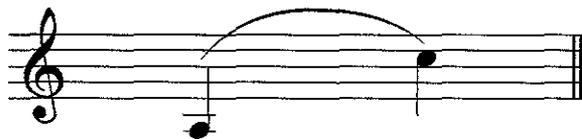
a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Cuatro voces:  
soprano - alto - tenor - bajo

f) *Modo de empleo:*

a b a b c d a b  
a b a b c d a b  
a b a b c d a b  
a b a b c d a b

h) *Texto:*

Latín.

# DONA NOBIS PACEM

Canon a 3. voces

Autor: Anónimo

Do - na no - bis pa - cem pa - cem, do - na - no - bis  
I V7 I V IV I

pa - cem. do - na no - bis pa - cem do - na  
I V7 I I V7 I I IV

no - bis pa - cem do - na no - bis - pa - cem. do - na  
I I V I I V7 I V IV

no - bis pa - cem Do - na no - bis pa - cem pa - cem  
I V7 I I V7 I V

do - na - no - bis pa - cem. do - na no - bis pa - cem  
IV I I V7 I 2 I V7 I V7

do - na no - bis pa - cem do - na no - bis -  
do - na - no - bis pa - cem do - na no - bis  
IV I I V7 I 3 I V7 I

pa - cem. do - na no - bis pa cem. Do - na

pa - cem do - na no - bis pa - cem do -

pa - cem do - na no - bis pa - cem do -

V IV I V7 I I

no - bis pa - cem, do - ce, do - na no - bis pa - cem, do -

na no - bis - pa - cem do - na no - bis pa - cem De - na

na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do -

V7 I V IV I I V I I

na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem.

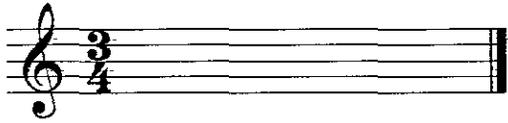
no - bis pa - - cem pa - cem, do - na - no - bis pa - - cem.

na no - bis - pa - cem do - na no - bis pa - - cem.

V7 I I IV I V7 I

D ona nobis pacem, pacem.	Danos la paz, paz.
Dona nobis pacem,	Danos la paz,
Dona nobis pacem,	Danos la paz,
Dona nobis pacem.	Danos la paz,
Dona nobis pacem,	Danos la paz,
Dona nobis pacem.	Danos la paz,

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canon: Los cánones presentan siempre retos, sus entradas, el ensamble, el texto sobrepuesto y la afinación, ya que es en efecto, polifonía.

f) *Modo de empleo:* Se puede elegir dos opciones de ejecución.

h) *Texto:*

abcabcabcabc  
abcabcabc  
abcabcabc

latín.

ó

abcabcabcabc  
abcabcabc  
abcabcabc

*A* Alegre

Soy - co-mo el vien-to co-mo el vien-to que vie-ne que

I I V7

vie-ne y se vá sin de tener se nun-ca soy - co-mo el ria-chue-lo

I V/V V7 I I

co-mo el ria-chue-lo que corre, que corre y se vá has-ta lle-gar al mar

V7 I V7 I

La soy como el vien-to

I I V7

la la la la en don-de pa-ra-ra la la la la la la la

I V/V V7 I

la la la la la la la soy el ria-chue-lo la la la la has-ta lle-gar al

I V7 I V7

*C*

mar. Soy el vien-to que vie-ne y se vá nun-ca

I I I V7

nun-ca me de-ten-drán por-que yo soy el rí-o que

I V/V V7 I

vie-ne y se va co-rre co-rre lle-gan-do al mar.

I V7 I V7 I

50

**A**  
Soy - co-mo el vien - to co- mo el viento que vie-ne, que

**B**  
La la lala la la la la la la la la soy co-moel vien-to

**C**  
Soy el vien - to que vie-ne y se vá nun - ca

I I V 7

55

vie-ne y se vá sin de-te-ner-se nun - ca soy - co-moel ria-

la la la la en don-de pa-ra-ra la la la la la la la

nun - ca me de-ten- drán por-que yo soy el ri - o que

I V/V V 7 I

60

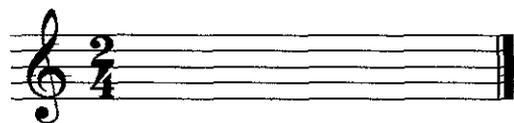
chue - lo co-moel ria chuelo que corre que corre y se vá has-ta llegar al mar.

la la la la la la la soy el riachuelo la la la la has-ta llegar al mar.

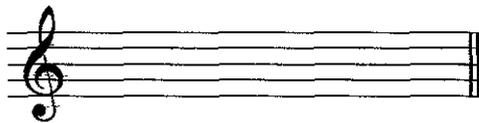
vie-ne y se va co - rre co - rre- gan - do al mar.

I V 7 I V 7 I

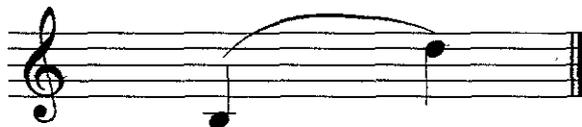
a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canon - ensamble

f) *Modo de empleo:* Se puede elegir dos opciones de ejecución.

h) *Texto:*

a c b a b c a b c  
a b c a b c a b c  
a b c a b c a b c

Español

ó

a b c a  
b  
c

# Coro di Schiavi Ebrei

de la ópera "Nabucco"

Giuseppe Verdi  
(1813-1901)

Temistocle Solera

Soprano  
y Alto

Tenor

Bajo

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, showing the beginning of the piece with empty staves.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 12-15, with lyrics: "Va, pen-sie-ro, sull'a - li do-ra - - te; Va, ti po - sa sui cli - - vi, sui".

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 16-19, with lyrics: "col - li, O -veo -lez - za -note - pi -dee mol - - li L'au -re dol - - ci - del suo -lo na".

Chord markings: V, I, V7, I.

20

- tal! Del Gior - da - no le ri - ve sa lu - - ta, Di Si - on - ne le tor - - ri at - ter

- tal! Del Gior - da - no le ri - ve sa lu - - ta, Di Si - on - ne le tor - - ri at - ter

- tal! Del Gior - da - no le ri - ve sa lu - - ta, Di Si - on - ne le tor - - ri at - ter

24

- ra - - te. Oh mia pa - tria si bel - la e per - du - - - ta! Oh mem - bran - - za si ca - ra e fa

- ra - - te. Oh mia pa - tria si bel - la e per - du - - - ta! Oh mem - bran - - za si ca - ra e fa

- ra - - te. Oh mia pa - tria si bel - la e per - du - - - ta! Oh mem - bran - - za si ca - ra e fa

I V V7 I

28

- tal! Ar - pa d'or del fa ti - di - - ci - va - - - ti, Perché mu - ta dal sa - li - ce

- tal! Ar - pa d'or del fa ti - di - - ci - va - - - ti, Perché mu - ta dal sa - li - ce

- tal! Ar - pa d'or del fa ti - di - - ci - va - - - ti, Perché mu - ta dal sa - li - ce

I V V7 V/V

32

pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to - rac cen - - - - di, Ci fa - vel - la del tem - po che

pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to rac - cen - - - - di, Ci fa - vel - la del tem - po che

pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to rac - cen - di, Ci fa - vel - la del tem - po che

*ff* > >> *pp* 3

I V V V/V V V/V

36

ful O si - mi - le di So - li maai fa - ti Trag - gi un suo - no di cru - do la

ful O si - mi - le di So - li maai fa - ti Trag giun suo - no di cru - do la

ful O si - mi - le di So - li maai fa - ti Trag giun suo - no di cru - do la

*sempre pp*

V V7 i V V7 i 6 4

40

-men - to, O ti - spi - ri il Sig no re un con - cen - - to Che ne in fon - - da al par - ti re - vir

-men - to, O ti - spi - ri il Sig no re un con - cen - - to Che ne in fon - - da al par - ti re - vir

-men - to, O ti - spi - ri il Sig no re un con - cen - - to Che ne in fon - - da al par - ti re - vir

V I V7 I

-tù, Che nein fon - daal pa - ti - - - - re vir - tú, . Che nein fon - daal pa - ti - - - - re - vir

-tù, Che nein fon daal pa - ti - - - - re vir - tú, Chenein fon- daal pa - ti - - - - re - -vi -  
 I IV I I iv IV I

48 *pp* *dim.*  
 -tù, al pa - ti - re - vir - tú!

*pp* *dim.*  
 -tù, al pa - ti - re - vir - tú!

*pp* *dim.*

tù, al pa - ti - re - vir - tú!  
 I I

Va, pensiero, sull'ali dorate;  
 Va, ti posa sui clivi, sui colli,  
 Ove o lezzano tepide e moli  
 L'aure dolci del suolo natal!  
 Del Giordano le rive saluta,  
 Di Sionne le torri atterrate.  
 Oh mia patria sì bella e perduta!  
 Oh membranza sì cara e fatal!

Arpa d'or del fatidici vati,  
 Perché muta dal salice pendi?  
 Le memorie nel petto raccendi,  
 Ci favella del tempo che fu!  
 O simile di solima al fati  
 Traggi un suono di crudo lamento,  
 O t'ispiri il Signore un concerto  
 Che ne in fonda al patire virtù!

Vuela, pensamiento, sobre tus alas doradas;  
 Vuela, pòsete en sus cuestras, sus colinas,  
 Donde fragancias tibias y cálidas son  
 las auras dulces del suelo natal!  
 Del {rio} Jordán las orillas de la salvación,  
 De Sion las torres desoladas.  
 Oh mi patria tan bella y perdida!  
 Oh recuerdo {de algo} querido y fatal!

Arpa de oro del fatidico {poeta} vate,  
 ¿Porqué te has vuelto un sauce que lhora?  
 Las memorias en mi pecho castigado,  
 que hablan del tiempo que murió!  
 Oh, como Salomón {¿?} entregadó al destino  
 trae un sonido de crudo lamento,  
 Oh, que te inspire el Señor un canto  
 que te infunda virtud al sufrimiento.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Cuatro voces:  
soprano - alto - tenor - bajo

f) *Modo de empleo:*

abacdae  
abacdae  
abacdae  
abacdae

h) *Texto:*

Italiano.

*pp*

S  
Pan-ge, lin-gua, glo-ri-ó-si. Cór-po-ris my-sté-ri-  
Tan-tum e-go sa-cra-mén-tum. Ve-ne-ré-mur céer-nu-

A  
*pp*  
pan-ge lin-gua, glo-ri-ó-si. Cór-po-ris my-  
Tan-tum e-go sa-cra-mén-tum. Ve-ne-ré-mur

T/B

um. San-gui-nis-que pre-ti-ó-si, quem in mun-di  
i. Et an-ti-quum do-cu-mén-tum No-vo ce-dat

sté-ri-um. San-gui-nis-que pre-ti-ó-si, Quem in  
céer-nu-i. Et an-ti-quum do-cu-mén-tum. No-vo

*pp*

San-gui-nis-que pre-ti-ó-si,  
Et an-ti-quum do-cu-mén-tum.

pre-ti-um Fru-ctus ven-tris ge-ne-ró-si  
rí-tu-i; Prae-stet fi-des sup-ple-mén-tum

mun-di pré-ti-um. Fru-ctus ven-tris ge-ne-  
ce-dat rí-tu-i. Prae-stet fi-des sup-ple-

Quem in mun-di pré-ti-um.  
No-vo ce-dat rí-tu-i.

Pange, lingua, gloriósi  
Córporis mystérium,  
Sanguinisque pretiósí,  
Quem in mundi pretiósí,  
Fructus ventris generósi.  
Rex effudit géntium.

Canten la voz del Cuerpo más glorioso  
el misterio sublime y elevado,  
Y de la Sangre excelsa que, amoroso,  
En rescate del mundo ha derramado,  
Siendo fruto de un vientre generoso,  
El Rey de todo el orbe, más sagrado.

Rex - ef - fū - dit - gén - ti - um.  
 Sén - su - um de - féc - tu - i.

ró - si mén - tum Rex - ef fū - dit ge - ti -  
 Sén - suum de - féc - tu - i.

*p* *cresc.* *f*

fru - ctus ven - tris ge - ne - ró - si Rex - ef  
 Prae - stet fi - des sup - ple - men - tum Sén - su

*p* *cresc.* *f*

um. Fru - ctus ven - tris ge - ne - ró - si Rex  
 i. Prae - stet fi - des sup - ple - men - tum Sén -

*p* *cresc.*

Fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si  
 Prae - stet fi - des sup - ple - mén - tum

fū - dit gén - ti - um.  
 um de - féc - tu - i

ef - fū - dit gén - ti - um.  
 - su - um de - féc - tu - i

*pp* *p* *pp*

A - men.

*pp* *p* *pp*

A - men

*f* *pp* *p* *pp*

Rex - ef - fū - dit - gén - ti - um. A - men.  
 Sén - su - um de - féc - tu - i.

Tantum ergo sacramentum	Demos, pues, a tan alto sacramento
veneremur cernui,	Culto y adoración todos rendidos,
et antiquum documentum	Y ceda ya el antiguo documento
novo cedat ritui;	A los ritos de nuevo instituidos:
praestet fides supplementum	Constante nuestra fe dé suplemento
sensusum defectui.	Al defecto de luz de los sentidos.

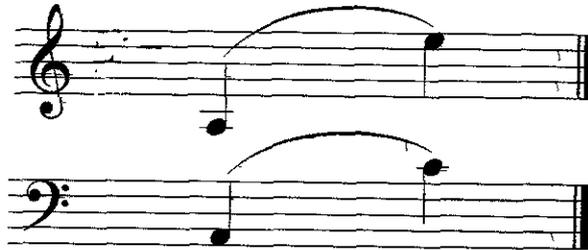
**a) Compás:**



**b) Tonalidad:**



**c) Extensión:**



**d) Dificultad rítmica:**



**e) Modo:**

Tratamiento modal

**g) Dificultad de conjunto:**

Tres voces:  
soprano/alto - tenor - bajo

**f) Modo de empleo:**

a b c d e f e f coda  
a b c d e f e coda  
c g f coda

**h) Texto:**

Latín

# EL NOI DE LA MARE

Traditional Catalonian Carol (WE)

*Alllegretto sostenuto*

Qué li da - rem a nel Noi de la Ma - re? Qué li da - rem que li  
 Qué li da - rem al Fi - llet de Ma - ri - a Qué li da - rem a lher -  
 Tam pa - tan - tam, que les fi gures son ver - des Tam pa - tan - tam, que ja  
 I V vi V I V

sa - pi - ga - bon? Li da - rem pan - ses en u - nes ba - lan - ces,  
 mos In - fan - tó. Pan - ses i fi - gu - res i nuez io - li - ves,  
 ma - du - ra - rán Si no ma - du - ren el dí - a de Pas - qua,  
 I<sub>6</sub> V/V V I V V7/VI vi

Li da - rem fi - gues en un pa - ne - ro Li da - rem pan - ses en  
 Pan - ses i fi - gu - res i meli ma - tó. Pan - ses i fi - gu - res  
 Ma - du - ra - rán en el dí - a del Ram. Si no ma - du - rán el  
 vi<sub>7</sub> I iv V V7 I I IV

u - nes ba - lan - ces Li da - rem fi - gues en un pa - ne - ró  
 i nuez io - li - ves. Pan ses i fi - gu - res i meli ma - tó.  
 dí - a de Pas - qua, Ma - du - ra - rán en el dí - a del Ram.  
 IV V7/vi vi<sub>7</sub> I IV7 V7 I

Qué li darem a nel Noi de la Mare?  
 Qué li darem que li sapigabon?  
 Li darem panses en unes balances,  
 Li darem figures en un panero.

Qué li darem al Fillet de María.  
 Qué li darem a lhermos Infantó.  
 Panses i figures i nuez i olives,  
 Panses i figures i meli mató.

Tam, patantam que les figures son verdes  
 Tam, patantam que ja madurarán.  
 Si no maduren el día de Pasqua,  
 Madurarán en el día del Ram.

¿Qué le daremos al Chico de la Madre?  
 ¿Qué le daremos que le sepa bien?  
 Le daremos pasas con unas balanzas  
 Le daremos higos con una cesta de pan.

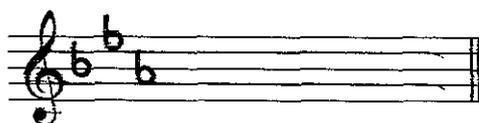
¿Qué le daremos al Hijito de María?  
 ¿Qué le daremos al hermoso niño?  
 Pasas e higos nueces y aceitunas  
 Pasas e higos y miel y requesón.

Tam, patantam que los higos son verdes  
 Tam, patantam que ya madurarán.  
 Si no madurán el día de Pascua,  
 madurarán en el día de Ramos.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Dos voces:  
soprano I - soprano II.  
Terceras a sextas paralelas.

f) *Modo de empleo:*

a b  
a b

h) *Texto:*

Catalán.

# In Paradisum

del Requiem Op. 48

Grabriel Fauré

(1845-1924)

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

*p dolce*

In pa - ra - di - - sum de - du - cant

I I IV I

*p sempre*

an - ge li in tu - o ad - ven - tu su - sci - pi ant te Mar - ty

IV I I ii I ii I

15

*sempre dolce*

res et perdu - cant te in ci vi ra tem sanc - tam Je - ru - sa

I I VI I VI7 I Je -  
IV

22 *cresc* *PPP*

lem. Je ru - sa - lem, Je - ru - - sa - lem Je - ru - sa

ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je ru - sa -

ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -

V/V I<sub>6</sub><sub>4</sub> III<sub>7</sub> V<sub>7</sub>/vi - V

29 *p sempre*

lem. Cho - rus an - ge - lo - rum te su - sci - pi - at,

lem.

- lem.

lem. I I I I V I

36

et cum La - za - ro quon - dam pau - pe - re, et cum La - za - ro

IV I IV F I IV IV VI<sub>7</sub> -

43 *cresc* *pp*

quon-dam pau-pe-re, ae-ter-nam ha-be-as *pp* re-qui-em, qui-em, qui-em, qui-em.

50 *vii*<sup>0</sup> *pp* III *vii*<sub>6</sub>IV V7 I

ae-ter nam, ha-be as ac-ter-nam, ha-be as ac-ter-nam, ha-be as

57 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

re-qui-em, re-qui-em, re-qui-em.

re-qui-em,  
I<sub>6</sub><sub>4</sub>

Chorus angelorum te suscipiat,  
et cum Lazaro quondam paupere,  
aeternam habeas requiem,  
aeternam habeas requiem.

El coro de los ángeles te reciba,  
y con Lázaro, alguna vez pobre,  
tengas el descanso eterno,  
tengas el descanso eterno.

In paradisum deducant angeli,  
in tuo adventu suscipiant te Martyres  
et perducant te in civitatem sancte  
Jerusalem

Al Paraiso te lleven los ángeles  
a tu llegada te recojan (reciban) los Mártires  
y te conduzcan en la ciudad santa de  
Jerusalén.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Cuatro voces:  
soprano - alto - tenor - bajo

f) *Modo de empleo:*

h) *Texto:*

a b c d e f g h i  
d g h i  
d g h i  
d g h i

Latín

# Ave Verum Corpus

Motete K. 618

para el Corpus Christi

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

Textos de la Secuencia  
In honorem SS. Sacramenti

*Adagio*

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

A - ve, A - - ve ve - rum cor - - pus,  
A, - ve, A - ve ve - rum cor - - pus,  
A - ve, A - ve ve - rum cor - - pus,  
A - ve, A - ve ve - rum cor - - pus,

I V7/V V7 I

na - tum de Ma - ri - a Vir - - gi - ne: Ve - re pas - - sum,  
na - tum de Ma - ri - a Vir - - gi - ne: Ve - re pas - - sum,  
na - tum de Ma - ri - a Vir - - gi - ne: Ve - re pas - - sum,  
na - tum de Ma - ri - a Vir - - gi - ne: Ve - re pas - - sum,

V I V7 I V V V/V

13

im - - mo - la - tum in cru - ce pro ho - - mi - ne;  
im - - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne;  
im - - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne;  
im - - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne;

V/V im - mo - la - tum viio/III in cru - ce pro ho - mi - ne: V I V/V V

19

Cu - jus la - - tus per - fo -

Cu - jus la - tus per - fo -

Cu - jus la - tus - per - fo -

Cu - jus la - - tus per - fo -  
 V vii7<sup>0</sup> V7/III

25

ra - - tum un - da flu - - xit et san - - gui - ne. E - sto

ra - - tum un - da flu - - xit et san - - gui - ne. E - sto

ra - - tum un - da flu - - xit et san - - gui - ne.

ra - - tum un - da flu - - xit et san - - gui - ne. E - sto  
 III IV vii7<sup>0</sup> V vii7 V V I

31

no - - bis - prae - gus - ta - - tum in mor - tis ex - a - - mi

no - - bis - prae - gus - ta - - tum in mor - tis ex - a - - mi

E - sto no - - bis - prae - gus - ta - - tum in mor - tis ex - a - - mi -

E - sto no - - bis - prae - gus - ta - - tum in mor - tis ex - a - - mi -  
 IV ii I V I IV I  $\text{H}_4$  V

37

ne, in mor tis ex a - mi

ne, in mor tis ex a - mi

ne, in mor tis ex a - mi

ne,  
IV

in mor  
V7/IV iv

V7/V

V7

tis ex a - mi -  
I IV6 I<sub>6</sub><sub>4</sub> V7

43

ne.

ne.

ne.

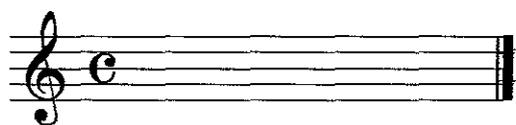
ne.

ne.  
I

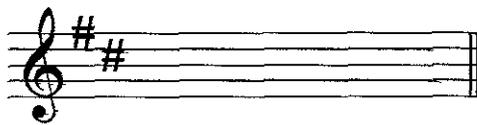
Ave, verum corpus,  
natum de Maria Virgine:  
Vere passum,  
inmolatum in cruce pro homine;  
Cujus latus perforatum in fluxit et sanguine.  
Esto nobis praegustatum  
in mortis examine.

Salve, cuerpo verdadero,  
nacido de la virgen María;  
quien realmente murió,  
sacrificado en la cruz por los hombres;  
de cuyo costado perforado fluyó agua y sangre.  
Sea Él quien por nosotros se anticipe al juicio  
de la muerte.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Cuatro voces:  
soprano - alto - tenor - bajo

f) *Modo de empleo:*

a b      c b  
a b      c b  
a b      c b  
a b      c b

h) *Texto:*

Latín.

# UN REGALO ESPECIAL

Lo más her - mo - so de la vi - da, pa-ra un re - ga - lo es - pe - cial,  
 no se con - si - gue con di - ne - ro ni un cen - ta - vo hay que gas - tar, la ri - sa in -  
 ge - nua de los ni - ños u - na pa - la - bra de amis - tad el des - per - tar por la ma - ña  
 - na ver la luz del sol bri - llar u - na go - ti - ta de llu - via  
 u - na cam - pa - na es - cu - char u - na ca - ri - ci del vien - to  
 ver a los ni - ños ju - gar a - quel ra - yi - to de la lu - na que se re -  
 fle - ja en el cris - tal a - que - lla flor en la ven - ta - na con a -  
 mi - gos plati - car com - par - tir be - llos mo - men - tos  
 y re - cor - dar a - quel a - mor fe - liz con - tem - plar  
 el ar - co - i - ris y re - par - tir fe - li - ci - dad.

4  
 8  
 12  
 16  
 20  
 24  
 28  
 32  
 36  
 40  
 44

I IV V7 V/V8 V7 V/V6 V7 I IV I IV I IV I V/V7 I V/V I V/V I IV I V7 I IV

48 1

Lo mas her - mo - so de la vi - da, para un re ga - lo es - pe - cial.

com - par - tir be - llos mo - men - tos

I I V/V

52

no se con - si - gue con di - ne - ro ni un cen - ta - vo hay que gas - tar,

y re - cor - dar a - quel a - mor fe -

56

lari - sa in - ge - nua de los ni - ños u - na pa - la - bra de a mis - tad

liz. con - tem - plar el ar - co - i - ris

I I V/V

60 64

el des - per - tar por la ma - ña - na ver la luz del sol bri - llar

y re - par - tir fe - li - ci - dad.

V7 I IV I



# LOS NIÑOS

M. Montañó/  
R. Coindreau

Balada Jazz



Los ni-ños piensan mas en las per-so-nas las ha-cen per-so-na-jes de su his  
tien-den de la qui-mi-ca del lo-do, con vier-tensus ju-gue-tes a su an  
tru-yen u-na ca-sacon su col-cha, un bar-co blan-co en la es-ca-le-ra  
cla-ran u-na guerraco es-co-bas, di-ri-gen u-na or-ques-tacon cu-

I vi7 IV7



to-ria, se-rán gi-gan-tes, hé-roes o vi-lla-a-a-nos ten-  
to-jo, el pa-tio cual o-céa-no in-ter mi-na-a-a-ble les  
vie-ja, a-vio-nes con los bra-zos ex-ten-di-i-i-dos, sus  
cha-ras, se-mo-jan en las ca-lles cuan-do llue-e-ve y es-

V7 I vi7

*To Coda*



dran siem-pre un pa-pel muy im-por-tan-te. En  
brin-da la i-lu-sión del na-ve gan-te De-  
nom-bres con las le-tras de su so-pa  
cri-ben u-na his-to-ria en tres pa-la-bras.

IV7 V7 V7



jan la pa-red, su-cia al ju-gar con tie-rra y co-lor, fir-

I I7 IV7



ma-da de a-mor, sen-ci-lio pin-tor que quie-re al-car un a-tar-de-cer

iv7 I V7 I

*D.S. al Coda*

*Coda*

V7

Cons - cer - sen - ci - ilo - pin - tor  
De -

V7

I

que que - re cal - car

V7

un a - tar - de - ce

I

I7

IV 7

V 7

*f* ————— *ppp*

er.

I

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canción a una sola voz.  
Anacrúsica.

f) *Modo de empleo:*

1.- a b c d a b c d e

2.- a b c d a b c d e

3.- f

h) *Texto:*

Español

# NOTLAHZOTLA

(Amada mía)

Náhuatl

Tlaxcala

*Allegretto*

*p* No - tla - zoh - tla ich - po - xó - chitl in - ci - tla - lin ti - tla -  
I V 7

4 chí - a. Ih - cuac - quin ye tla - nex - tzin te - pe tzal - lah tla - nex - tí - a. In -  
I *mf* IV I V 7 I *p*

12 cuan quin ye tla - nex - tzin te - pe tzal - lah tla - nex - tí - a. Xi - mo - cui - ti i - ca me -  
IV I V 7 I **Solo** I

16 lá - huac, i - ca me - lá - huac ni - mitz tla - zo - tlah. In - cuac quin - ye tla -  
I V I *mf* IV

20 nex - tzin te - per - tzal - lah tla - nex - tí - a. In - cuac quin - ye tla -  
I V 7 I *p* IV

*rall.* 24 nex - tzin te - pe - tzal - lah tla - nex - tí - a.  
I V 7 I

Notlahzotla ichpoxóchilt  
incitallim títlachía.  
Ihcuacquinye tlanextzin  
tepe tzallah tlanextía.  
Ihcuacquinye tlanextzin  
tepe tzallah tlanextía.

Ximocuiti ica meláhuac,  
ica meláhuac, nimitztlazotlah  
Ihcuacquinye tlanextzin  
tepe tzallah tlanextía.  
Ihcuacquinye tlanextzin  
tepe tzallah tlanextía.

Amada mía. flor doncella  
la estrella te mira,  
cuando ya amanece,  
entre los cerros amanece.  
cuando ya amanece,  
entre los cerros amanece.

Tómalo. porque en verdad,  
en verdad te amo  
cuando ya amanece  
entre los cerros amanece.  
cuando ya amanece  
entre los cerros amanece.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

soprano I - II  
Don voces por terceras a  
sextas paralelas.  
Anacrúsica.

f) *Modo de empleo:*

a b a b  
a b a b

h) *Texto:*

Náhuatl

# MOMIJI

(Hojas rojas)

Arr. Nakano Yoshiaki

*Allegretto* (1.) (2.)

I A - ki - noyu - u hi ni te - ru - ya ma mo - mi - ji ko - i - mou - su -  
 II Ta - ni nona - ga - re ni chi - ri - -yu - ku mo - mi - -ji na - mi niyu - ra -  
 I I I I V7 I I V  
 i mo ka - zu - a - ru na - ka ni matsu(w) o i - ro - do - ru  
 II re - te ha - na - -re - te yot - - te a - ka ya ki - i - ro no  
 I I I V I V I I IV I  
 ko - i mo u - su - i mo ka - zu a - ru na - ka ni matsu(w) o i - ro - do - ru  
 II na - mi ni yu - ra - re - te ha - na - re - te yot - te a - ka ya ki - i - ro no  
 I I I V I V I I IV I  
 ka - e - de - ya - tsu - ta wa ya - ma no fu - mo - to no su - so - mo - yo - u.  
 II i - ro sa - ma - za - ma ni mi - zu no u - e ni - mo o - ru ni - shi - ki.  
 I V I V V I V I V7 I

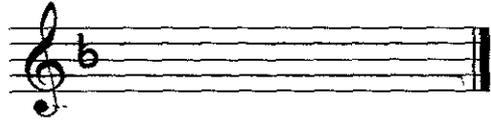
Traducción: 1.- El crepúsculo del otoño resplandece sobre los árboles coloridos de las montañas. Entre las variadas tonalidades destaca el rojo del arce, y la hiedra contra el verde oscuro del pino: parece un kimono multicolor de las montañas.

2.- Las hojas multicolores caen al torrente y el agua se las lleva, acercándolas y alejándolas entre sí; estas hojas, rojas y amarillas tejen un brocado sobre el agua.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Dos voces por  
terceras a octavas  
paralelas.  
Tipo canon.

f) *Modo de empleo:*

a b a b c d e b  
a b a g c d g b

h) *Texto:*

Japonés.

# QUODLIBET

*Allegro Marcial*

1

S/A

T/B

(unis.)

Hu - mil - des pe - re - - gri - nos Je - sús Ma - ría y Jo -

I V

27

mun - do hay ri - sa y do - lor es - pe - ran - zas  
 lu - na hay, só - lo hay un sol, pa - ra to - dos

mil - des pe - re - gri - nos Je - sús Ma -  
 I V V

32

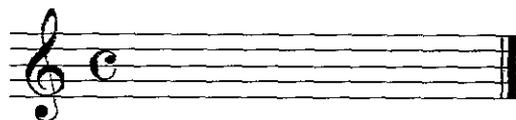
hay y tam - bién te - mor mu - cho hay en ver - dad que po -  
 bri - lla sin e - xcep - ción aun - que nun - ca po - der dis - fru -

ri - a y Jo - sé mi al - ma os doy y con  
 V I I I

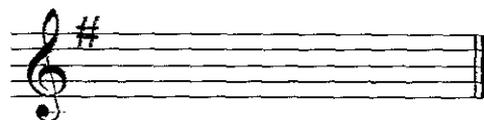
der com - par - tir en tre la hu - ma - ni - dad.  
 tar so bre el mal, muy pe - que - ño el mun - do es

e - llos mi co - ra - zón tam - bién.  
 IV V V I

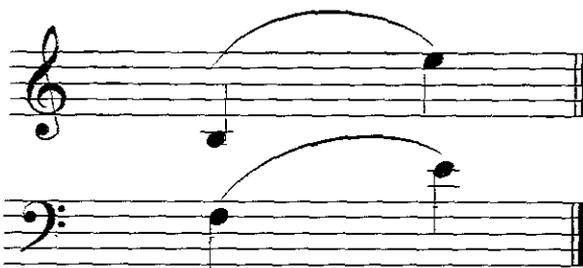
a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Dos melodías diferentes  
al mismo tiempo.

f) *Modo de empleo:*

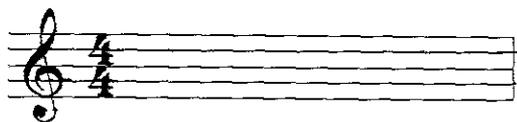
a b c b c b  
a b

h) *Texto:*

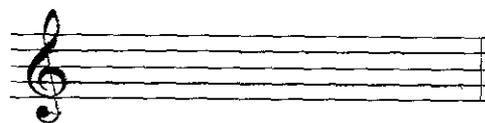
Español.



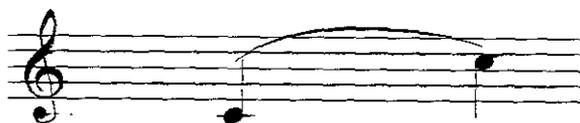
a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Polirritmos= Diferentes agrupaciones rítmicas dentro de un mismo compás.

f) *Modo de empleo:*

1.- a b a d a b c d

2.- a b a d a b c d

3.- a b a. d.

h) *Texto:*

Español.

# CAMPANITA DE ORO

Autor: Jos Wuytack

Cam - pa - ni - ta de\_o - ro si yo te com -  
Cam - pa - ni - ta de\_o - ro to - rre de mar -  
Cam - pa - ni - ta de\_o - ro to - rre de cris -

I V V

pra - ra se la die - ra al ni - ño  
fil can - ta a mi ni - ño  
-tal can - ta al ni - ñi - to

I I V

pa - ra que ju - ga - ra. Din don, Din  
que se va\_ dor - mir. I  
que va\_a des - can - sar. I

V I

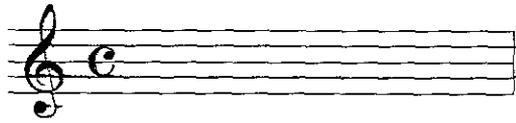
don! Din don, Din don! don!  
V V I I

1. 2.

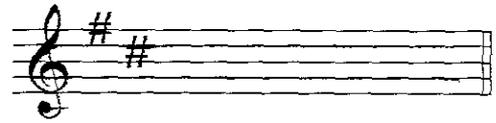
## Acompañamiento.

The piano accompaniment consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Polirrítmicos.  
Dos voces por terceras a sextas  
paralelas.

f) *Modo de empleo:*

- 1.- abacdede
- 2.- abacdede
- 3.- abacdede

h) *Texto:*

Español.

# DORME SUZANA

Canción de cuna

*Tranquilo*

Dor - me Su - za - na que u te - nho que fa - ce. vou  
i i i iv i

la - vá e go - má ca - mi - si - nha pra vo - ce,  
iv i i V7 i

E, e, e, e, e, Su - za - na eum be - bé,  
iv i i ii<sup>6</sup><sub>5</sub> i

i, i, i, i, i, Su - za - ni nha vai dor - me.  
iv i i V7 i

Dor - me Su - za - na que u te - nho que fa - ce. vou  
i i i ii<sup>6</sup><sub>5</sub> i

la - vá e go - má ca - mi - si - nha pra vo - ce,  
iv i i V7 i

A, a, a, a, Su - za - na quer a - pa - nhá.  
I7 iv V7 i

i, i, i, i, i, Su - za - ni - nha vai dor - mi.  
iv i i V7 i

Dorme, Suzana, que u tenho que face,  
vou lavá e gomá camisinha pra voce,  
E, e, e, e, e, Suzana e un bebé.  
I, i, i, i, i, Sazaninha vai dormi.  
Dorme, Suzana, que u tenho que face,  
vou lavá e gomá camisinha pra voce,  
A, a, a, a, quer apanhá.  
I, i, i, i, i, Sazaninha vai dormi.

Duerme Susana, que tengo que así  
ir a lavar la goma de tu camisita para tí.  
E, Susana es un bebé  
I, Susanita va a dormir.  
Duerme Susana, que tengo que así  
ir a lavar la goma de tu camisita para tí.  
A, Susana quiere taparse.  
I, Susanita va a dormir.

**a) Compás:**



**b) Tonalidad:**



**c) Extensión:**



**d) Dificultad rítmica:**



**e) Modo:**

menor

**g) Dificultad de conjunto:**

Una sola melodía.  
Ritmo de puntillo de sincopa.

**f) Modo de empleo:**

abcba b d b

**h) Texto:**

Portúges.

# LAUDATE

Autor: Jos Wuytack

4  
Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num  
I IV V

8  
lau - da - te Do - mi - num in tim - pa - no et cho -  
I IV V

12  
ro Lau - da - te do - mi - num lau -  
I I IV

16  
da - te do mi - num in tim - pa - no et cho - o - o -  
V I IV V

20  
ro Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num  
I I IV V 7

24  
lau - da - te Do - mi - num in cho - or - dis et or - ga -  
I IV V

28  
no lau - da - te e - rum lau - da - te  
I IV ii

32  
e - rum in chor - dis, tim - pa - no in cho - ro or - ga  
V iii vi V

no Lau - da te - Do - mi - num lau - da - te

I IV

36 V7 Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in tim - pa - no et

I IV

40 cho - ro Lau - da - te do - mi -

I IV

Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te

V I I IV

44 num lau - da - te do mi - num in tim - pa - no et

I IV

Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in tim - pa - no et

V V I IV

48 cho - o - o - ro Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te

I IV

cho - ro Lau - da - te do - mi -

V I I IV

Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te

52

Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in cho - or - dis et  
 num lau - da - te do mi - num in tim - pa - no et  
 Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in tim - pa - no et

V 7 I IV

56

or - ga - no lau - da - te e - rum  
 cho - o - o - ro Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te  
 cho - ro Lau - da - te do mi -

V I I IV

lau - da - te e - rum in chor - dis, tim - pa - no in  
 Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in cho - or - dis et  
 num lau - da - te do mi - num in tim - pa - no et

V 7 I IV

cho - ro or - ga - no Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te  
 or - ga - no lau - da - te e - rum  
 cho - o - o - ro Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te

V 7 I I IV

Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in tim - pa - no et  
 lau - da - te e - rum in chor - dis, tim - pa - no in  
 Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in cho - or - dis et

72 V 7 I IV

cho - ro Lau - da - te do - mi -  
 cho - ro or - ga - no. Lau - da - te Do - mi - num lau - da - te  
 or - ga - no lau - da - te e - rum

76 V 7 I IV

num lau - da - te do mi - num in  
 Do - mi - num lau - da - te Do - mi - num in  
 lau - da - te e - rum in chor - dis.

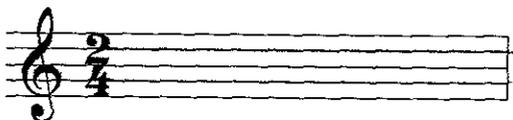
V 7 80 V 7 I

tim - pa - no et cho - o - o - ro.  
 tim - pa - no et cho - ro.

IV V I  
 Laudate Dominum. Laudate Dominum  
 Laudate Dominum, in timpano et choro.  
 Laudate Dominum, Laudate Dominum,  
 Laudate Dominum, in chordis et organo.  
 Laudate erum, Laudate erum,  
 In chordis, timpano in choro organo.

Alabanza al Señor, Alabanza al Señor,  
 Alabanza al Señor, un instrumento y coro.  
 Alabanza al Señor, Alabanza al Señor,  
 Alabanza al Señor, et acorde del organo.  
 Que todos alaben, que todos alaben  
 en acorde, instrumento y organo.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Canon circular - Anacrúsico.

f) *Modo de empleo:* Se puede elegir dos opciones de ejecución.

h) *Texto:*

abcdabcdabcdabcd  
abcdabcdabcd  
abcdabcdabcd

Latín.

ó

abcdabcdabcdabcd  
abcdabcdabc  
abcdabcdab

# ALELUYA

Autor: Jos Wuytack

Musical staff 1: Treble clef, common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

A - le - lu - ya - a A - a - le - e - lu - u - ya - a

5

Musical staff 2: Treble clef. The melody continues with quarter notes D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

A - le - lu - ya Do - mi - ne A - le - lu - ya A - le -

9

Musical staff 3: Treble clef. The melody continues with quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

lu - ya A - le - lu - ya Do - mi - ne

13

Musical staff 4: Treble clef. The melody continues with quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

A - le - lu - ya - a A - a - le - e - lu - u - ya - a

I

IV

I

ii 7

17

Musical staff 5: Treble clef. The melody continues with quarter notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0.

A - le - lu - ya Do - mi - ne A - le - lu - ya A - le -

Musical staff 6: Treble clef. The melody continues with quarter notes G0, F0, E0, D0, C0, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0.

A - a - le - e - lu - u - ya - a A - le - lu - ya Do - mi -

③

Musical staff 7: Treble clef. The melody continues with quarter notes G0, F0, E0, D0, C0, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0.

A - le - lu - ya - a A - a - le - e - lu - u - ya - a

④

Musical staff 8: Treble clef. The melody continues with quarter notes G0, F0, E0, D0, C0, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0.

A - le - lu - ya - a

I

IV

V

I

IV

V

lu - ya A - le - lu - ya Do - mi - ne  
 ne A - le - lu - ya A - le - lu - ya A -  
 A - le - lu - ya Do - mi - ne A - le -  
 ⑤ A - a - le - e - lu - u - ya - a A - le - lu - ya  
 A - le - lu - ya - a A - a - le - e -

I IV V7 A - le - I

le - lu - ya Do - mi - ne  
 lu - ya A - le - lu - ya A - le - lu - ya Do - mi - ne  
 Do - mi - ne A - le - lu - ya A - le - lu - ya A -  
 lu - u - ya - a A - le - lu - ya Do - mi - ne A - le -  
 lu - ya - a A - a - le - e - lu - u - ya - a A - le - lu - ya

IV V I IV I

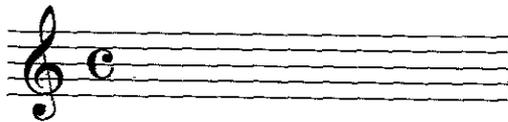
28

le - lu - ya Do - mi - ne  
 lu - ya A - le lu - ya A - le - lu - ya Do.  
 Do - mi - ne A - le - lu - ya A - le - lu - ya  
 31 Do - mi - ne lu - ya A - le - lu - ya Do - mi - ne  
 I V I IV V

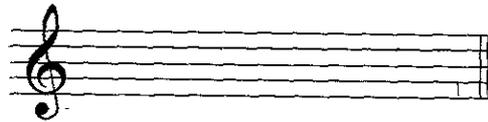
lu - ya A - le - lu - ya Do - mi - ne  
 I IV V7 I

Aleluya, Aleluya, Aleluya, Domine. | Así sea, Así sea, Así sea, Señor.  
 Aleluya, Aleluya, Aleluya, Domine. | Así sea, Así sea, Así sea, Señor.

**a) Compás:**



**b) Tonalidad:**



**c) Extensión:**



**d) Dificultad rítmica:**



**e) Modo:**

Mayor

**g) Dificultad de conjunto:**

Canon circular.

**f) Modo de empleo:**

a.b.c.d.e.a.b.c.d.e.a.b.c.d.e  
   a.b.c.d.e.a.b.c.d.e  
     a.b.c.d.e.a.b.c.d.e  
       a.b.c.d.e.a.b.c.d.e  
         a.b.c.d.e.a.b.c.d.e  
           a.b.c.d.e.a.b.c.d.e.

**h) Texto:**

Latín.

# THE SOUND OF MUSIC

Richard Rodgers and Hammerstein Oscar II

## Introducción

4  
Can - -tar to - dos jun - tos a can - tar qui -

8 I 12  
sía - ra po - ner a - ten - ción cuando lees tu co - mien - zas con

16  
A B C cuando can - tas co - mien - zas con Do Re Mi

I 20 V 7 I V 7 24 I  
Do Re Mi Do Re Mi Las tres pri - me - ras

I V 7 I I V 7 I I  
no - tas a - qui Do Re Mi Do Re Mi

I V 7 32 I I V 7 36 I  
Do Re Mi Fa Sol La Ti Do Ti La Sol Fa Mi Re Do un don un

I V 7 I V 7 I  
gran se - ñor Re un rey en - can - ta - dor

I 44 V IV 48  
Mi tu a - mor es pa - ra mi - Fa es fa - cil re - cor -

I 52 IV  
dar Sol que bri - lla y da ca - lor

I 56 IV 60  
La si can - ta - tra - la - la Si es u - na a - fir - ma -

V/V V V 7/vi

64 **1.**  
 ción y vol- va - mos con el DO - o - o - o  
 vi 68 V 7/IV IV V 7 I 72

Do un don un gran se - ñor Re un rey en-can-ta  
 I I 76 V

- dor Mi tu a - mor es pa - ra mi -  
 IV I I 84

Fa es fa-cil re-cor- dar Sol que bri-lla y da ca  
 IV V/V V 84

- lor La si can-tastra-la - la  
 88 V/V V 96

Si es u-na a-fir-ma - ción y vol- va - mos con el  
 V 7/vi vi 100 V 7/IV IV V 7

Do Do Re Mi Fa Sol La Ti Do Sol Do  
 I I V I V 7 I 104 108 I

Sol Do La Fa Mi Do Re  
 I 112 ii I 116 V 7

Sol Do La Si Do Re Do  
 I 120 IV V I 124 V 7 I

Cuan - do sa - bes tu can - tar  
 I ii I V 7

128 132

pue - des tu to - do en to - nar.

I IV V I V7 I 140

Do un don un gran se - ñor Re un rey en-can-ta

Do I Re V

144

dor Mi tu\_a-mor es pa - ra mi - Fa es

MI I Fa IV

148 152

fa-cil re-cor-dar Sol que bri-lla y da ca- lor

Sol I IV

156 160

La si cantastra-la - la Si es u-na\_a-fir-ma-

La V/V V Si V7/VI

164

ción y vol- va - mos con el Do

vi v VI- va - mos con el Do I

V7/IV IV V7 I

168 172

Do Re Mi Fa Sol La Ti Do Do Ti La

176

Sol Fa Mi Re Do Mi Mi Mi Sol Sol Re Fa

180 184

Fa La Ti Ti Do Mi Mi Mi Sol Sol Re Fa Fa La Ti Ti

188

Do Re Mi Mi Sol Sol Re Fa Fa La Ti Ti Do Mi Mi

Cuan - do sa - bes Tu  
 I ii V2 I

192 196

Mi Sol Sol Re Fa Fa La Ti Ti Do Mi Mi Mi Sol Sol

can - tar pue - des  
 ii V I

200

Re Fa Fa La Ti Ti Do Re Do

tu to do en - to - nar  
 ii V I V7 I

Do un don un gran se ñor Re un reyen-can-ta

216 <sup>IV<sup>dur</sup></sup> Mi tu\_a-mor es pa-ra mi 220 <sup>Fa</sup> es

fa-cil re-cor-dar 224 <sup>Sol</sup> que bri-lla\_y da ca-

lor <sup>IV</sup> 228 <sup>La</sup> si can-tastra-la - la <sup>V</sup> 232

Si es u-na a-fir-ma - ción y vol -va - mos con el

<sup>V 7/vi</sup> 236 <sup>vi</sup> <sup>V 7/IV</sup> <sup>IV</sup> <sup>V</sup> 240

Sol Do La Fa Mi Do

<sup>Do</sup> <sup>I</sup> <sup>Re</sup> <sup>ii</sup> 244 <sup>Mi</sup> <sup>I</sup> 248

Re Sol Do La Fa La

<sup>Fa</sup> <sup>V</sup> <sup>Sol</sup> <sup>I</sup> 252 <sup>La</sup> <sup>IV</sup> <sup>Si</sup> <sup>V</sup>

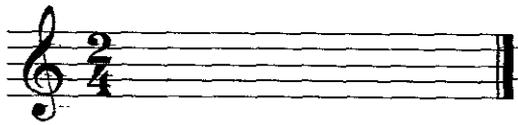
Sol Fa Fa Mi Re Si Do

256 <sup>V 7</sup> <sup>I</sup> <sup>V</sup> 260 <sup>Si Do</sup> <sup>I</sup>

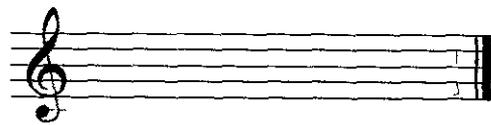
SolDo.

<sup>I</sup> <sup>V</sup> <sup>I</sup> <sup>SolDo.</sup> <sup>V 7</sup> <sup>I</sup>

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

Mayor

g) *Dificultad de conjunto:*

Una sola línea melódica. En la parte intermedia y final a dos voces. La afinación de intervalos de terceras a octavas paralelas.

f) *Modo de empleo:*

Introducción.

1.- a b c d e f g h

2.- a b c d e f g h

3.- i j i j

4.- a b c d e f g h

5.- i j i j

6.- a b c d e f g h

Coda.

h) *Texto:*

Español

# SURIANITA

Pedro Galindo  
México

Su - ria - ni - ta ca - pi - llo de ro - sa que na -  
Cuan - do duer - mes tran - qui - la en tu ha - ma - ca a la

5  
cis - te a la o - ri - lla del mar en tu  
som - bra de un ver - de pal - mar. En las

9  
ca - ra - tri - que - na y se - do - sa mis ca -  
no - ches de lu - nay de pla - ta mial - ma

13  
ri - cias qui - sie - ra de - jar Su -  
tris - te se po - nea can - tar: tar: i

17  
na - - na. Zan - dun - - ga  
na - - na. Zan - dun - - ga

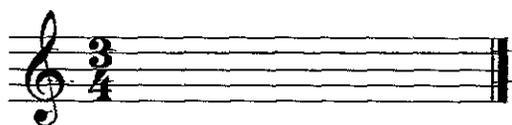
22  
al son de ma - rim - ba tu cuer - po se  
pa - re - ces mu - ñe - ca en - tre los en -

26  
1. cim - bra ga - ñar - do y gen - til Su -  
ca - jes de de i

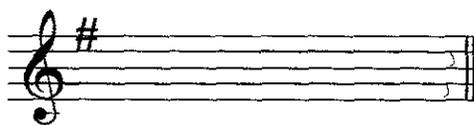
30  
2. ro - jo hui - pil. Su - ri -  
i

D.S.

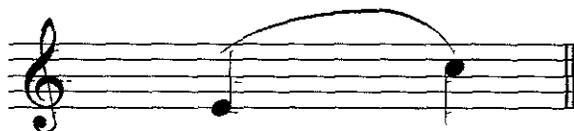
a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

menor

g) *Dificultad de conjunto:*

Carácter - modo - afinación  
del modo menor.  
Su escritura también puede ser de  $\frac{6}{8}$

f) *Modo de empleo:*

a ||:b.:||

h) *Texto:*

Español

# MINKA

RUSIA

Canción popular

*Rápido*

Min - ka tie - ne en sus o - jos tris - tes la es - pe - ran - za ví - va.

*a: i*

*V 7*

This system contains the first four measures of the song. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#).

Por la tie - rra blan - ca vie - ne ca - mi - nan - do Min - ka.

*i*

*V 7*

*i*

This system contains the next four measures. It continues the vocal line and piano accompaniment. The bass line includes a measure with a whole note chord labeled 'i'.

Ba - la - lai - kas va - can - tan - do siem - pre co - mo el a - gua ti - bias,

*Rum* *can - tan - do* *Rum* *ti - bias*

*C: I*

*V 7*

This system contains the next four measures. The piano accompaniment features a melodic line with eighth notes. The bass line includes a measure with a whole note chord labeled 'C: I' and another with 'V 7'.

mien - tras pa - sa por la som - bra de las ho - jas Min - ka

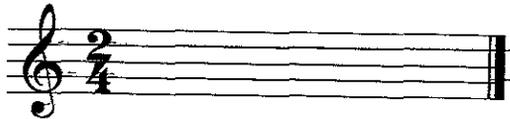
*a: i*

*V 7*

*i*

This system contains the final four measures of the song. The vocal line concludes with the lyrics 'Min - ka'. The piano accompaniment and bass line continue with eighth notes and chords.

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*



e) *Modo:*

menor - Mayor - menor

g) *Dificultad de conjunto:*

Pieza a tres voces, pero se puede cantar a una sola voz.

Cambio de tempo de lento a rápido.

Contraste de modo.

f) *Modo de empleo:*

a b

h) *Texto:*

Español

# CAMINANTE DEL MAYAB

Yucatán

Ca - mi - nan - - - - - te. - - - - - Ca - mi -

I

na - - - - - que

iv I

vas por los ca - mi nos por los

V 7 I V

vie - jos ca - mi nos del

I iv=vi

Ma - yab. - - - - - Que ves -

I V 7/vi

- ar - der de tar - de las a - - -

vi V 7/vi

- las de Xta - bay. - - - - - que ves - ar -

vi V/V

der de no - che los o - jos del

V V/V

72 76  
Co - cay. Ca - mi - nan  
V7 I

80 84  
te. Ca - mi - nan te  
iv I

88 92  
que\_o - yes el can - to tris  
vi I

96 100  
te de la pa - lo - ma\_a - zul  
vi I

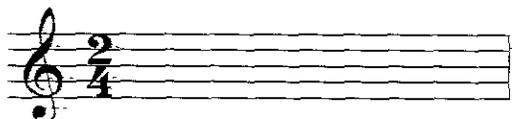
104 108  
y\_el gri - to tem - blo - ro  
V7 I

112 116 120  
so del pá - ja - ro cu - cuy  
iv=vi I

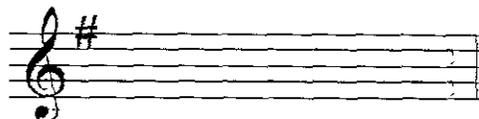
124 128  
Ca - mi - nan te. Ca - mi -  
I

132 136  
nan te.  
iv I

a) *Compás:*



b) *Tonalidad:*



c) *Extensión:*



d) *Dificultad rítmica:*

