



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

EL CORO COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL
PRESENTA:
ANA PATRICIA CARBAJAL CÓRDOVA

ASESORES

FRANCISCO VIESCA TREVIÑO
PATRICIA ARENAS Y BARRERO

JURADO

PRESIDENTE: FRANCISCO VIESCA TREVIÑO
SECRETARIO: PATRICIA ARENAS Y BARRERO
VOCAL: JOSÉ ANTONIO ÁVILA LÓPEZ
VOCAL: GUADALUPE CAMPOS SAENZ
VOCAL: GUADALUPE MARTÍNEZ SALGADO

The logo consists of five horizontal black bars of varying lengths, stacked vertically. Below the bars, the text 'ENM' is written in a large, bold, sans-serif font, and 'UNAM' is written below it in a smaller, bold, sans-serif font.
ENM
UNAM

NOVIEMBRE DE 2005

0351506



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.

DEDICATORIAS

*A mi amado Víctor,
por su paciencia y amor sinceros,*

A Ana María y Elisa,

*gracias a todos aquellos que leyeron
y enriquecieron este trabajo,*

*al Ensamble Coral Voce in Tempore,
por ser parte de mi vida,*

*a los Niños Cantores de la Escuela Nacional de Música,
por motivarme a buscar caminos día con día.*

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
PLANTEAMIENTO DIDÁCTICO DEL PROYECTO	3
CARACTERÍSTICAS PSICO-SOMÁTICAS DE NIÑOS EN EDAD ESCOLAR	4
ELEMENTOS DEL LENGUAJE MUSICAL QUE SE ATIENDEN CON EL REPERTORIO SELECCIONADO PARA EL RECITAL DE ESTA OPCIÓN DE TESIS	6
COMENTARIOS SOBRE LAS OBRAS DEL RECITAL PARA ESTA OPCIÓN DE TESIS Y DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE APLICACIÓN CON EL PÚBLICO INFANTIL	15
CHACONA	16
IMPROVISACIÓN ALEATORIA	21
TOURDION	22
CANTOS COLONIALES	27
MADRIGAL	32
SANCTUS	39
THE LAMB	43
LA VIEJA	50
HANACPACHAP	60
IF YE LOVE ME	64
ALLÁ VA UN ENCOBIJADO	69
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	77

ANEXO

INDICE DE GRÁFICOS

DIAGRAMA DE SONIDO Y RUIDO	8
DIAGRAMA DE APARATO RESPIRATORIO	13
PARTITURA DE CHACONA	18
PARTITURA DE TOURDION	25
PARTITURA DE CANTOS COLONIALES	29
PARTITURA DE MADRIGAL	34
PARTITURA DE SANCTUS	40
PARTITURA DE THE LAMB	45
PARTITURA DE LA VIEJA	52
PARTITURA DE HANACPACHAP	62
PARTITURA DE IF YE LOVE ME	66
PARTITURA DE ALLÁ VA UN ENCOBIJADO	71
NOTAS PARA EL PROGRAMA DE MANO	78

EL CORO COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA

INTRODUCCIÓN

Cultura para el Desarrollo

Es un gran desafío lograr que la cultura sea un medio de integración y desarrollo que enaltezca las virtudes humanas. En la actualidad vivimos un proceso de globalización en donde lo único que no se ha globalizado es la riqueza y el desarrollo; hemos llegado a un punto en donde suele confundirse la calidad con la cantidad, en el que se niega aquello que trasciende nuestra condición humana.

Si tomamos la cultura como una síntesis del acontecer social y económico, observaremos cómo los espacios comerciales buscan ofrecer productos que reditúen ganancias económicas, sin interesarse por generar conciencia a través del apoyo a la cultura.

La finalidad de la Educación Musical no es exclusivamente la de formar músicos; es importante que forme parte del crecimiento del ser humano, ya que la música desarrolla la sensibilidad y la capacidad expresiva, el mundo de la belleza y la conciencia sobre lo que es el arte. Entonces, podemos decir que el aprendizaje musical es un derecho que todos los seres humanos deberíamos tener sin que ello signifique que nos convirtamos en músicos profesionales, al igual que aprender a leer y escribir no tiene como finalidad el que nos convirtamos en escritores o poetas.

La actividad musical es parte importante de la enseñanza para el ser humano y mientras más temprano se comience con ésta, mayores serán los beneficios. Proporciona a la población infantil diversas oportunidades para integrar el crecimiento cognoscitivo y afectivo, ya que por su naturaleza, implica percepción y participación. Por ello, la educación musical debe ocupar un lugar importante dentro de la formación del niño.

La música favorece la imaginación, ayuda al desarrollo de la lateralidad, favorece la percepción del espacio y del tiempo con la repetición de sonidos y ritmos y ayuda al desarrollo de la psicomotricidad. Estos son algunos argumentos que apoyan la inclusión de la enseñanza musical desde la educación preescolar con el propósito de fortalecer una formación integral.

El Canto Coral es una actividad musical que promueve en los seres que lo practican cualidades que favorecen el sentido de unidad más allá de los intereses económicos, políticos y religiosos. Por medio de esta actividad podemos generar un cúmulo de experiencias basadas en la dignidad y el respeto.

La actividad coral es una disciplina artística que requiere de profesionales capacitados que convoquen, reúnan y conduzcan a buen resultado sonoro el instrumento coral; todo lo anterior es factible cuando se desarrolla el compromiso de trabajar en equipo, lo que reditúa en el crecimiento colectivo, mismo que proporciona a quienes realizan este trabajo un medio de expresión universal.

En el recital de opción de tesis con notas al programa, propongo la interacción del Ensamble Coral Voce in Tempore (coro mixto de adultos), con niños de seis a nueve años de edad que son alumnos del Ciclo de Iniciación Musical de la Escuela Nacional de Música. La actividad se realiza por medio de un recital didáctico, para aplicar una forma de escuchar música activamente. En este rango de edades los niños poseen, en su mayoría, un nivel de maduración intelectual suficiente para comprender conceptos musicales básicos. Cuanto más escuchen, vean y experimenten, mejor será su percepción y por lo tanto su aprendizaje.

“La música es parte principal de la educación, porque el ritmo y la armonía son especialmente aptos para llegar a lo más hondo del alma, impresionarla fuertemente y embellecerla por la gracia que le es propia (...) Un niño que ha recibido una educación musical adecuada mejor advierte y elogia la belleza que encuentra a su alrededor, dándole asilo en su alma y nutriéndose con ella.”

Platón

1. Planteamiento didáctico del proyecto

Sobre los conceptos

Es importante tomar en cuenta que el proceso de aprendizaje se facilita mientras más recursos se utilicen para hacerlo significativo; es por ello que recomiendo evitar al máximo los discursos teóricos.

La práctica musical para los niños debe ser manantial de alegría y motivación; puede ser también un detonador para el futuro desarrollo de la actividad; por ello, es necesario preparar y utilizar estrategias con propósitos definidos, adaptarnos al entorno físico y social para mostrar y enseñar cómo las notas y los valores rítmicos son imágenes de la música viva; esto nos permitirá relacionar directamente lo que escuchamos y conocemos con las bases teóricas que se requieren para la comprensión del lenguaje musical.

El proceso de comprensión de una obra musical constituye una de las maneras que tiene el hombre de reconocerse a sí mismo, de allí la enorme importancia que reviste la educación musical. La educación auditiva a una edad temprana se desarrolla como un hecho natural y de paulatino crecimiento; en cambio, realizada con alumnos que padecen deformaciones como consecuencia de inadecuadas estrategias de aplicación, implica serios problemas de reeducación.

Aprender a escuchar presupone aprender a hacer, por cuanto la toma de conciencia auditiva está referida a una vivencia musical. Se escucha bien lo que se hace bien y se hace bien lo que se escucha bien.¹

La percepción auditiva consiste en la captación inmediata del sonido y es una forma natural de comunicación de los seres vivos con el mundo. Lo importante para el ser humano es diferenciar cómo y a través de qué medios se pasa del estado natural de la percepción auditiva a las formas superiores de expresión y creación musical ya que la experiencia musical está unida a la vida afectiva.

¹ Emma Gamendia, *Educación Audioperceptiva, Bases intuitivas en el proceso de formación musical* (Ricordi Americana, S. A., Buenos Aires, 1981), p. 1.

El cantar para el individuo es una forma de sensibilización que despliega la capacidad creadora, la audición y la afinación, así como el movimiento ayuda a percibir mejor el ritmo. Gracias al desarrollo de la percepción auditiva, los seres humanos son capaces de encontrar diversos caminos para el mejoramiento de su creatividad, sensibilidad y conciencia con lo cual adquieren recursos que enriquecen su formación humana.

2. Características psico-somáticas de niños en edad escolar

A continuación enuncio algunas características evolutivas de los niños entre seis y nueve años de edad.²

El niño de 6 años

- Entona con facilidad
- Muestra interés por el lenguaje musical
- Puede relacionar y clasificar tiempos diferentes
- Amplía su horizonte perceptivo hacia cualidades del sonido más presentes como la intensidad y la velocidad
- Posee expresión gráfica
- Tiene mayor nivel rítmico
- Aumenta el equilibrio y el dominio espacial
- Se encuentra en el momento adecuado para adiestrarle en el manejo de los instrumentos de percusión
- Ha ampliado su extensión vocal de forma natural
- Puede empezar a cantar algún canon a dos voces
- Posee un mayor desarrollo de la capacidad de independencia de los ejes de su cuerpo
- Gusta de las canciones que incluyan historias

A partir de los siete u ocho años de edad, el niño dejará de actuar impulsivamente ante los nuevos acontecimientos, y de creer indiscriminadamente todo relato, suplirá esta conducta por un acto de reflexión.³

² Pep Alsina, *El área de educación musical, propuestas para aplicar en el aula* (Ed. Graó, Barcelona, España, 1999), pp. 34 y 35.

³ Piaget Jean, *Psicología y Pedagogía* (Ed. Ariel, España, 1991) p. 42

El cantar para el individuo es una forma de sensibilización que despliega la capacidad creadora, la audición y la afinación, así como el movimiento ayuda a percibir mejor el ritmo. Gracias al desarrollo de la percepción auditiva, los seres humanos son capaces de encontrar diversos caminos para el mejoramiento de su creatividad, sensibilidad y conciencia con lo cual adquieren recursos que enriquecen su formación humana.

2. Características psico-somáticas de niños en edad escolar

A continuación enuncio algunas características evolutivas de los niños entre seis y nueve años de edad.²

El niño de 6 años

- Entona con facilidad
- Muestra interés por el lenguaje musical
- Puede relacionar y clasificar tiempos diferentes
- Amplía su horizonte perceptivo hacia cualidades del sonido más presentes como la intensidad y la velocidad
- Posee expresión gráfica
- Tiene mayor nivel rítmico
- Aumenta el equilibrio y el dominio espacial
- Se encuentra en el momento adecuado para adiestrarle en el manejo de los instrumentos de percusión
- Ha ampliado su extensión vocal de forma natural
- Puede empezar a cantar algún canon a dos voces
- Posee un mayor desarrollo de la capacidad de independencia de los ejes de su cuerpo
- Gusta de las canciones que incluyan historias

A partir de los siete u ocho años de edad, el niño dejará de actuar impulsivamente ante los nuevos acontecimientos, y de creer indiscriminadamente todo relato, suplirá esta conducta por un acto de reflexión.³

² Pep Alsina, *El área de educación musical, propuestas para aplicar en el aula* (Ed. Graó, Barcelona, España, 1999), pp. 34 y 35.

³ Piaget Jean, *Psicología y Pedagogía* (Ed. Ariel, España, 1991) p. 42

El niño de 7 años

- Comienza a organizar sus esquemas representativos respetando una serie de leyes o reglas
- Agrupa sus esquemas en totalidades
- Necesita manipular material concreto: no puede realizar abstracciones fácilmente
- Puede captar simultáneamente dos o más líneas como parte de la armonía
- Aumenta su capacidad auditiva
- Puede coordinar más fácilmente movimientos en grupo
- Muestra capacidad para discriminar diferencias de medio tono
- Desarrolla de forma intuitiva su percepción armónica: nota cambios de modo, percibe armonizaciones erróneas y cadencias

El niño de 8 años

- Se encuentra en el mejor momento vocal
- Se inicia la "edad de oro" de la voz
- Puede participar en cánones con dos, tres o cuatro entradas. En esta etapa se pueden introducir canciones a dos voces.
- Desarrolla sus capacidades motrices finas
- Puede iniciar el estudio de algún instrumento melódico
- Desarrolla su capacidad de expresión corporal
- Gusta de los instrumentos de percusión

El niño de 9 años

- Desarrolla su capacidad de abstracción
- Desarrolla la capacidad polirrítmica y polifónica
- Critica y se identifica con su propia música
- Desarrolla mayor percepción armónica: refuerza la tonalidad, la consonancia y la disonancia

En el transcurso de los ocho a los diez años sucede que el niño entra a la etapa de las operaciones concretas, donde poco a poco irá presentando un desarrollo cognoscitivo cada vez más profundo. ⁴

⁴ Piaget Jean, *Psicología y Pedagogía*, (Ariel, España, 1991) p. 42

3. Elementos del lenguaje musical que se atienden con el repertorio seleccionado para el recital de esta opción de tesis.

El programa está integrado por una serie de piezas corales interpretadas por un coro mixto a cuatro voces. Los niños invitados son el público que tiene la oportunidad de mezclarse en el espacio donde participa el coro. Con ello se crea el ambiente propicio para la apreciación directa de cada uno de los temas que se abordan en esta propuesta.

Los conceptos teóricos que sostienen la actividad a realizar dentro de este proyecto son:

- sonido, ruido,
- cualidades del sonido (altura, intensidad, duración, timbre),
- ritmo, pulso, polirritmia,
- melodía, contrapunto, homofonía, polifonía,
- armonía, acorde, consonancia, disonancia,
- dirección, *tempo*, dinámica, estructura,
- trabajo vocal, aparato respiratorio, aparato de fonación, aparato de resonancia.

A continuación se enuncian los significados correspondientes, como un muestreo de los puntos de apoyo, con la indicación pertinente a desarrollar durante el recital con los niños. En el trabajo escrito se presenta el proceso didáctico y en el recital se realizan las actividades, sin la explicación de la parte teórica, que se encuentra en el apartado número cuatro, página 15.

El Sonido

El sonido es un elemento de la música. Físicamente, en un tratado de acústica, se define el sonido de dos formas:⁵

- 1) Movimiento ondulatorio de la materia que afecta nuestro órgano auditivo.
- 2) Hecho psicofisiológico determinado por vibraciones cuya altura e intensidad se adapta a las posibilidades de captación de nuestro oído.

La primera definición atiende al aspecto material del sonido, la segunda a su efecto fisiológico en el organismo humano, pero ambas reconocen que el sonido comprende dos hechos: la existencia de una vibración, movimiento ondulatorio, y la captación de ella por el oído.

La vibración es un movimiento oscilatorio de todo objeto elástico que provoca en el ambiente en que se produce un movimiento semejante. Por ejemplo, la vibración de una cuerda de violín se comunica al aire que rodea al instrumento propagándose en todas las direcciones hasta que todo el aire de la estancia vibra por simpatía con la cuerda. Cuando las vibraciones llegan al tímpano de un auditor, el tímpano vibra también y transmite sus impresiones al cerebro, el cual registra un sonido musical.

El sonido se produce por las vibraciones de los cuerpos.⁶, es producido por un cuerpo que vibra con una frecuencia (*regular*). Todos los sonidos musicales son provocados por vibraciones regulares. El sonido y el silencio son parte de la música, forman parte de la construcción del lenguaje musical y por lo tanto son algunos de los elementos que se utilizan para crear este arte.

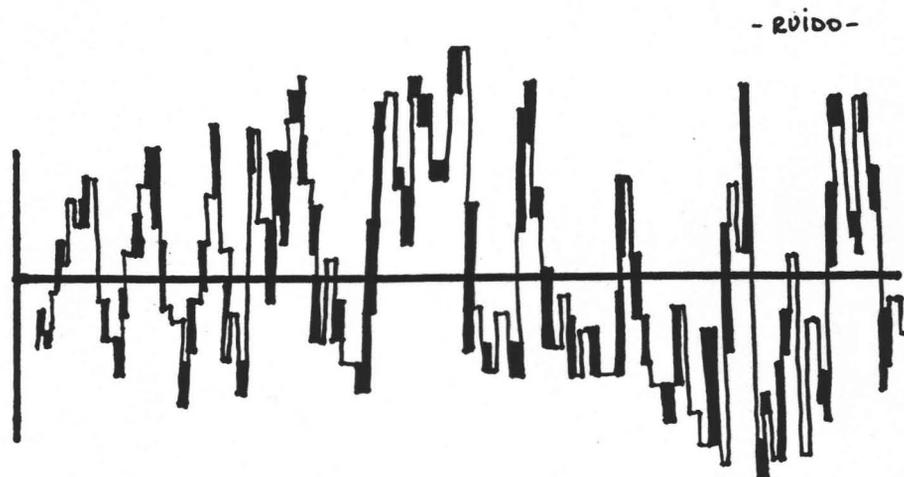
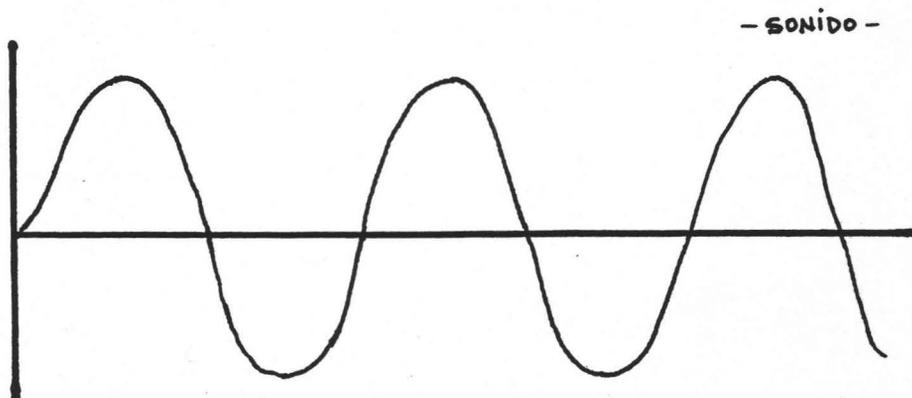
⁵ Cristian Caballero, *Introducción a la Música* (EDAMEX, México, 1984), p. 39.

⁶ Antonio Calvo Manzano, *Acústica físico-musical* (Real Musical, Madrid, 1991), p.18.

El Ruido

Es un sonido o conjunto de sonidos mezclados y desordenados, que se producen por vibraciones irregulares. La intensidad del ruido es un factor importante ya que puede causar "hipoacusia" (pérdida auditiva). Está comprobado que los ruidos permanentes de la sociedad moderna producen deterioros auditivos alarmantes. La frontera entre sonido y ruido, en teoría, es bastante indefinida; ambos son aprovechables en la música.

Puede ser que el ruido interfiera con alguna actividad o con el descanso, para ello no tiene que ser muy intenso (por ejemplo: el aleteo de un mosquito).



Cualidades del sonido

- **Altura:** es la propiedad de los sonidos de ser más graves o más agudos. Está determinada por la frecuencia de la vibración que nos permite diferenciar sonidos graves de los agudos, a mayor frecuencia se da un sonido más agudo, a menor frecuencia, sonidos más graves.⁷ Si tocamos consecutivamente las teclas de un piano de izquierda a derecha, (blancas y negras), percibiremos un movimiento regular ascendente de los sonidos, es decir: la altura va aumentando a medida que se percute cada tecla. Si medimos la frecuencia (el número de vibraciones por segundo) de cada nota advertiremos que cuanto más aguda es la nota, la frecuencia es más alta. En resumen: la altura del sonido aumenta cuando aumenta la *frecuencia*.⁸
- **Intensidad:** es el volumen del sonido, cualidad que caracteriza la diferente fuerza con que éste se produce, y depende de la amplitud de vibración, (ej. *p*, *mf*, *f*).⁹ A mayor amplitud de vibración, mayor volumen; a menor amplitud, menor volumen.
- **Duración:** es aquel lapso durante el cual el sonido o el silencio persisten con continuidad produciendo el efecto de largo o corto. Corresponde al tiempo total que el objeto vibrante conserva el movimiento, desde el inicio hasta su extinción.¹⁰
- **Timbre:** es la propiedad por la que el sonido de un instrumento o de una voz se distingue del de otro. Se debe a la diferente manera de vibrar de los cuerpos sonoros en relación a las diversas formas y materiales que los compongan y nos permite identificar la fuente que produce el sonido. La percepción de timbres supone una cualidad discriminativa auditiva que puede desarrollarse por medio de diversos ejercicios de entrenamiento auditivo.

⁷ Cristian Caballero, *Introducción a la Música* (EDAMEX, México, 1984) p. 39.

⁸ Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica, Ricordi* (Milano, 1964), p.471.

⁹ Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica, Ricordi* (Milano, 1964), p.471.

¹⁰ Cristian Caballero, *Introducción a la Música* (EDAMEX, México, 1984), p. 39.

El Ritmo

Del griego *ritmos*, derivación de *rheo*, fluir. El ritmo es la ordenación de sonidos en el tiempo según proporciones accesibles a la percepción, fundamentadas sobre la sucesión de sus duraciones y la alternancia de sus puntos de apoyo.¹¹ Por la duración e intensidad de los sonidos, la música adquiere el ritmo; éste se puede definir como la distribución de notas largas y cortas, fuertes y débiles, a lo largo del tiempo. No necesariamente la acentuación ni la duración de las notas han de seguir un patrón determinado, constantemente repetido.¹²

El Pulso

Es la recurrencia regular que se da en la música; como el tic tac del reloj, es repetitivo y constante. Aunque no esté sostenido por estímulos objetivos como el sonido, por ejemplo, el pulso existe subjetivamente una vez establecido su sentido de regularidad.

- **Polirritmia**

Superposición de varias partes, cada una con un ritmo diferente y cuyos acentos de apoyo no coinciden entre sí.¹³

La Melodía

En la música occidental es la línea de sonidos sucesivos de altura variable.¹⁴ Es una sucesión de notas que se percibe como una línea coherente; es la voz principal acompañada de otras voces o acordes.¹⁵

¹¹ Enciclopedia Larousse de la Música (Argos Vergara, ed. francesa, 1987), p. 1017.

¹² Cristian Caballero, *Introducción a la Música* (EDAMEX, México, 1984), p.87.

¹³ Enciclopedia Larousse de la Música (Argos Vergara, ed. francesa, 1987), p. 954.

¹⁴ *Enciclopedia Larousse de la Música* (Argos Vergara, S. A., Barcelona 1987), pp. 773.

¹⁵ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la Música Occidental* (Alianza Música, Madrid, 2001), p. 1043.

- **Contrapunto**

Del latín *punctum* contra *punctum*: “nota contra nota”. El contrapunto es el arte de combinar varias “partes” o melodías de forma que al ser tocadas simultáneamente formen un conjunto armonioso. En estricto contrapunto, se da una melodía a la cual se le componen una o más que combinen armónicamente con ella. En el contrapunto “libre”, el compositor crea todas las melodías. Cuando se emplean varias melodías de igual importancia, la forma se llama polifonía,¹⁶ la cual es la base de la composición en la música de los S. XV, XVI y XVII, mezcla de diferentes líneas melódicas.

- **Homofonía**

Del griego *homoios* “similar”, “el mismo”, y *phonos*, “sonido”, “voz”. Término musical para designar música en la que una voz lleva la melodía, mientras otras acompañan en acordes.

- **Polifonía**

Del griego *poly*, “muchos” y *phono* “voz”. Término empleado para designar la música que combina varias voces o partes, en la que cada una sigue su propio curso.

La Armonía

Es el arte de disponer simultáneamente varios sonidos de diferente frecuencia.¹⁷ Es un aspecto de la música que se refiere a las combinaciones de sonidos simultáneos, particularmente los consonantes.¹⁸

- **Acorde:** combinación sonora producto de la emisión simultánea de tres o más sonidos de altura diferente.
- **Consonancia:** son considerados consonantes determinadas combinaciones de sonidos que producen una sensación agradable al oído.
- **Disonancia:** se consideran disonantes las combinaciones de sonidos que producen una sensación desagradable al oído y que crean una tensión que tiende a ser resuelta en una consonancia.¹⁹

¹⁶ K. B. Sandred, traducc. Felipe Ximénez, *El Mundo de la Música, Guía Musical* (Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1962), p. 20.

¹⁷ Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica* (Ricordi, Milano 1964), pp. 105, 11.

¹⁸ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la Música Occidental* (Alianza Música, Madrid, 2001), p.1036.

¹⁹ Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica Ricordi* (Milano, 1964), p. 523.

La Dirección/ Concertación

La palabra concertar proviene de *concerto* que etimológicamente significa establecer acuerdos u ordenar juntos. En sentido musical, la dirección pone de acuerdo la sonoridad de las voces y de los instrumentos por medio de un director.²⁰

- **Tempo:** grado de velocidad con que se ejecuta una pieza musical, generalmente se especifica con expresiones como: *lento, largo, adagio, allegro, y otros.*²¹
- **Dinámica:** es uno de los elementos de la expresión musical que consiste en la graduación de la intensidad de los sonidos, las frases y los períodos musicales dentro del contexto de la obra. Para indicar las fluctuaciones dinámicas se utilizan signos, términos y abreviaciones como: *p* que representa la palabra *piano* y significa de poco volumen o quedo; *mf* que representa la palabra *mezzoforte* y significa medio fuerte, *f* que representa la palabra *forte* y significa fuerte.²²

La Estructura

Es el esquema constructivo general de la obra. La música es un discurso, una sucesión congruente que intenta expresar algo y que por lo tanto necesita atenerse a reglas que en el fondo derivan de la naturaleza humana ya que del hombre parte el mensaje y hacia él está dirigido. En consecuencia, los elementos musicales deben concertarse para constituir un mensaje.

El trabajo vocal

Es aquél que se realiza con los cantores para que utilicen adecuadamente su instrumento: la voz. El trabajo vocal (vocalizaciones, ejercicios de respiración) debe estar encaminado a lograr una correcta emisión, conectada con una respiración adecuada que permita a lo largo del tiempo lograr un buen sonido coral.

El director de coro trabaja con cantantes. No nos referimos a los profesionales del canto, quienes han resuelto o están por resolver problemas vocales, sino al aficionado que sin

²⁰ Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica, Ricordi* (Milano 1964), p. 60.

²¹ Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica, Ricordi* (Milano, 1964), p. 368.

²² Claudio Sartori y otros, *Enciclopedia della Musica, Ricordi* (Milano, 1964), p. 58.

conocimiento alguno de técnica vocal quiere expresarse mediante el canto. Es, pues, esencial que el director conozca la anatomía y fisiología del aparato vocal como medio para llegar al dominio de la técnica del canto, iniciando con ejercicios que permitan una correcta respiración como base de la técnica vocal. Esto permitirá atender adecuadamente la educación vocal del coro y desarrollar una correcta técnica de ensayo.²³

Descripción del aparato vocal

El aparato vocal se compone de tres partes:

- 1) El aparato respiratorio, que comprende las vías respiratorias superiores (fosas nasales, cavidad rino-faríngea y buco-faríngea) [Fig. 1] y las vías respiratorias inferiores (laringe, tráquea, bronquios y pulmones) [Fig 2]. Los pulmones apoyan su base sobre una poderosa faja muscular llamada diafragma que separa los órganos respiratorios de los digestivos.

Fig. 1

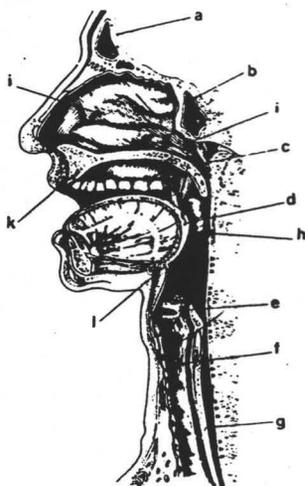
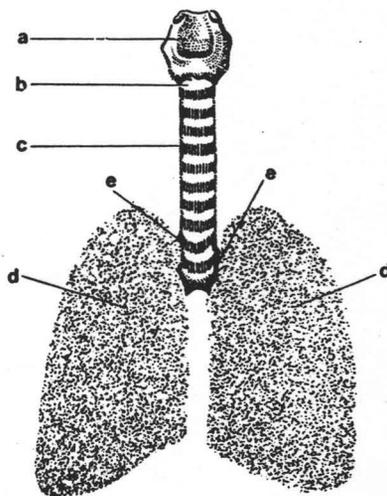


Fig. 2



- Fig. 1.** a) Senos frontales. b) Senos esfenoidales. c) Velo palatino o paladar blando. d) Lengua. e) Cuerda vocal. f) Tráquea. g) Esófago. h) Cavidad buco faríngea. i) Cavidad rino-faríngea. k) Paladar duro u óseo. l) Epiglotis.
- Fig. 2.** a) Laringe. b) Cartílago cricoides. c) Tráquea. d) Pulmones. e) Bronquios.

²³ J. A. Gallo, G. Graetzer, H. Nardo y A. Russo, *El director de coro, Manual para la dirección de coros vocacionales* (Ricordi Americana, S. A., Buenos Aires, 1979), p. 57.

- 2) **El aparato de fonación**, proviene del griego *phoné* que significa voz.²⁴ Comprende la laringe y las cuerdas vocales. Este conjunto de mecanismos conforman el habla y permiten al hombre emitir sonidos.

- 3) **El aparato de resonancia**, que comprende los resonadores faciales y los pectorales. Los resonadores faciales son los senos maxilares, los esfenoidales y los frontales, el paladar óseo y las cavidades faríngeas. Los resonadores pectorales se localizan en la caja torácica y actúan principalmente durante la emisión de notas graves.²⁵

²⁴ Ramón Farías Rascón, *La voz mixta* (Dirección de Extensión y Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2002), p. 34.

²⁵ Paula Sánchez Ortega y Digna Guerra Ramírez, *Canto* (Ministerio de Educación, ed. Pueblo y Educación, Cuba, 1982), p. 93.

4. Comentarios sobre las obras del recital para esta opción de tesis y descripción del proceso de aplicación con el público infantil.

“Los romanos enseñaban a sus niños que nada podría ser aprendido permaneciendo sentado”.

Séneca

Las obras seleccionadas para este recital contienen la información pertinente para cubrir el contenido temático seleccionado, con lo cual se persigue el logro del objetivo generador de esta propuesta, que es: brindar a los niños elementos para enriquecer su apreciación musical.

Se exponen a continuación las características de las obras, así como las actividades a realizar con sus respectivas estrategias operativas. El recital se presenta con el Ensamble Coral *Voce in Tempore*, que cuenta con 25 integrantes adultos, que cantan a varias voces. El grupo de niños que participará en las actividades didácticas pertenece al Ciclo de Iniciación Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y sus edades oscilan entre seis y diez años.

Obra: Chacona

Juan Arañes, 15?? – c. 1649, Cataluña, España

Características

Forma

A-B-A-C-B-A-C-B (A y C = Coplas, B = Estribillo)

Estribillo: misma música, mismo texto.

Copla: misma música, diferente texto.

Pieza de carácter festivo que invita a ir a "chacona" refiriéndose a la fiesta.

La parte C tiene una ampliación que toma de la parte A para cuadrar con el texto.

La chacona es una danza ternaria del siglo XVI, originaria de Latinoamérica, posee un carácter festivo y fue adoptada con sus variantes en España e Italia a principios del siglo XVII, posteriormente fue adoptada en Francia, Alemania e Inglaterra.²⁶ La danza puede ser acompañada por instrumentos de la época. Cervantes la describe como "animada y alegre, sensual y pecaminosa, embarullada y de baja estofa", "danza de mulatos", "sola la chacona encierra la *vida bona*." Con el paso del tiempo se ennobleció, perdiendo parte de su violencia y erotismo originarios, pausándose y hasta, en el caso de la zarabanda, adquiriendo cierto aire reflexivo.

La característica de la chacona y el pasacalle, tal como las hallamos en las obras de los compositores del siglo XVII, es la repetición continua de una fórmula de cuatro compases en ritmo ternario.²⁷

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- **Discriminación entre sonido y ruido**

Participación del público infantil: 5 niños de 6 años de edad situados en el escenario.

Propósito

- Explicar las características del sonido por medio de gráficas de ondas sonoras.
- Diferenciar el sonido del ruido asociando el primero con la música.
- Seleccionar las voces que producen ruidos de las que entonan melodías.

Estrategia

²⁶ Percy A. Sholes, *The Oxford Companion to Music* (Oxford University Press, NY, 1943), p. 150 .

²⁷ Donald J. Grout, Calude V. Palisca, *Historia de la música occidental* (Alianza Música, Madrid, 2001), p. 386.

Los integrantes del coro se desplazan por el escenario: algunos entonan líneas melódicas, mientras que otros producen ruidos. Se solicita a los niños que localicen a las personas que producen ruidos y los separen para "limpiar al coro".

Duración aproximada de la pieza

2'

Duración aproximada del ejercicio en total

6'

Observaciones

Esta pieza es apropiada para acercarse a la música, posee una estructura sencilla y su carácter festivo permite realizar movimientos en el escenario para llevar a cabo la dinámica prevista.

Tonalidad: Fa M

Chacona

Juan Arañes

A

Soprano
Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las
hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fá - ma lo pre -

Contralto
Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las
hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fá - ma lo pre -

Tenor
Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las
hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fá - ma lo pre -

Bajo
Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las
hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fá - ma lo pre -

I V IV V I IV V

B

8
S
ro - sas, A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
go - na.

CAI
ro - sas, A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
go - na.

T
ro - sas, A la vi - da vi - di - ta bo - na, *Fin* vi - da, *Copla* vá - mo - nos
go - na.

B
ro - sas, A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
go - na.

I vi I V I I V

A

15

S a cha - co - na, vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que dan - ça -

CAIT a cha - co - na, vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que dan - ça -

T a cha - co - na, vi - vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que dan - ça -

B a cha - co - na, vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que dan - ça -

vi V I IV V I I

22

S se ca - só Al - ma - dán, se hi - zo un bra - vo sa - rao, ron hi - jas de A - na - o con los nie - tos de Mi - lán.

CAIT se ca - só Al - ma - dán, se hi - zo un bra - vo sa - rao, ron hi - jas de A - na - o con los nie - tos de Mi - lán.

T se ca - só Al - ma - dán, se hi - zo un bra - vo sa - rao, ron hi - jas de A - na - o con los nie - tos de Mi - lán.

B se ca - só Al - ma - dán, se hi - zo un bra - vo sa - rao, ron hi - jas de A - na - o con los nie - tos de Mi - lán.

V vi V I IV V I

C

29

S Un sue - gro de Don Bel - trán y u - na cu - ña - da de Or - fe -

CAIT Un sue - gro de Don Bel - trán y u - na cu - ña - da de Or - fe -

T Un sue - gro de Don Bel - trán y u - na cu - ña - da de Or - fe -

B Un sue - gro de Don Bel - trán y u - na cu - ña - da de Or - fe -

V I IV V I I V IV

36 *al*

S o co - men - ça - ron un gui - ne - o y_a - ca - bó - lo, u -

CAL o co - men - ça - ron un gui - ne - o y_a - ca - bó - lo, u -

T o co - men - ça - ron un gui - ne - o y_a - ca - bó - lo, u -

B o co - men - ça - ron un gui - ne - o y_a - ca - bó - lo, u -

V vi I V I IV V vi iii

43 §

S na_a - ma - ço - na y la fa - ma lo pre - go - na.

CAL na_a - ma - ço - na y la fa - ma lo pre - go - na.

T na_a - ma - ço - na y la fa - ma lo pre - go - na.

B na_a - ma - ço - na y la fa - ma lo pre - go - na.

V VI I IV V I

Obra: Improvisación aleatoria

Características

Improvisación de melodías y sonidos simultáneos.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- **Sonidos graves y agudos**

Participación del público infantil: 5 niños de 7 años de edad, situados sobre el escenario.

Propósito

- a) Explicar las diferencias entre agudo y grave.
- b) Diferenciar los sonidos graves de los agudos para comprender cómo está conformado el instrumento coral.
- c) Seleccionar las voces que cantan agudo de las que cantan grave.

Estrategia

El coro canta sonidos y melodías simultáneas, destacando las diferencias entre graves y agudos. Los niños seleccionan las voces de acuerdo a su altura para después escuchar cómo se complementan.

Duración aproximada

45''

Duración aproximada del ejercicio en total

3'

Observaciones

Los niños escucharán cantar al coro sonidos o melodías simultáneos para seleccionar las voces por su altura, sin tener referencias rítmicas, estructurales o dinámicas

Obra: *Tourdion, Quand je bois du vin claret*

Anónimo, S. XVI, v. c. Pierre Attaignant, 1490? – 1553

Características

Forma

A-B-A

Pieza festiva que tiene la característica de poder cantarse en diversas combinaciones ya que está hecha con un contrapunto invertible.

S	S
C	C
T	T
B	B

Anónimo francés del siglo XVI, publicado en 1530 por Pierre Attaignant (1490? – 1553), impresor que fue el primero en utilizar el sistema de caracteres móviles de Haultin para imprimir música, publicó más de 1800 canciones de 150 autores diferentes.

La danza de sociedad estaba muy difundida y gozaba de gran estima en el Renacimiento. Se esperaba que todos los hombres y mujeres educados fueran grandes bailarines. Por consiguiente, una parte considerable de la música instrumental del siglo XVI está formada por piezas de danza escritas en tablaturas, libros y antologías impresas editadas por Petrucci, Attaignant y otros editores. Como corresponde a su objetivo, habitualmente estas piezas tienen esquemas rítmicos claramente marcados y bastante regulares y se dividen en secciones diferenciadas.²⁸

El *tourdion* es una danza del renacimiento de carácter vivo y alegre similar a la *galliarde*, compuesta en tres tiempos, $\frac{3}{4}$. Este *tourdion* está compuesto por un contrapunto armónico a cuatro voces que acompañan la melodía de la soprano.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- Reconocer la intensidad/volumen

Participación del público infantil: 20 niños de 6, 7, 8 y 9 años de edad, sentados en las butacas.

²⁸ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la Música Occidental* (Allanza Música, Madrid, 2001), p.300.

Propósito

- a) Escuchar las diferentes partes que componen la obra.
- b) Escuchar la superposición de las partes en armonía.
- c) Reconocer los cuatro diferentes temas resaltados por diferencia de intensidad.

Estrategia

Proporcionar a los niños tarjetas de cuatro colores diferentes para que relacionen cada color con las voces del coro (soprano, alto, tenor y bajo), cada cuerda del coro está vestida de un color diferente acorde con los colores de las tarjetas repartidas. El coro presenta las diferentes partes que componen la obra separadamente; posteriormente se cantan las partes simultáneamente resaltando alguna de ellas por diferencia de intensidad en el volumen, los niños deberán identificar cuál de las voces es la que está cantando más fuerte levantando la tarjeta del color correspondiente a la voz que escuchan.

Duración aproximada

1'30"

Duración aproximada del ejercicio en total

4'

Observaciones

Esta obra está compuesta por melodías cortas que se identifican fácilmente. Con esta pieza se introduce el concepto de armonía aprovechando las características de contrapunto invertible que la conforman.

Texto original en francés	Traducción
<p>Quand je bois du vin clairet, ami tout tourne, tourne, tourne, tourne aussi désormais je bois Anjou ou Artois, chantons el buvons, à ce flacon faisons la guerre. Chantons et buvons, les amis, buvons donc!</p>	<p>Cuando yo bebo vino clarete, todo me da vueltas, vueltas, vueltas, así que de ahora en adelante yo bebo vino de Anjou y Arbois, cantemos y bebamos a esta botella hagamos la guerra. Cantemos y bebamos mis amigos!</p>
<p>Buvons bien, là buvons donc a ce flacon faisons la guerre. buvons bien, là buvons donc ami, trinquons, gaiement chantons en mangeant d'un gras jambon, a ce flacon faisons la guerre!</p>	<p>Bebamos bien aquí, bebamos, a esta botella hagamos la guerra, bebamos bien, amigos, brindemos, cantemos alegremente y mientras nos comemos un gran jamón, a esta botella hagamos la guerra!</p>
<p>Buvons bien, buvons mes amis, trinquons, buvons, vidons nos verres, buvons bien, buvons mes amis, trinquons, buvons, gaiement chantons, en mangeant d'n gras jambon, à ce flacon faisons la guerre!</p>	<p>Bebamos bien, bebamos mis amigos, brindemos, bebamos, vaciemos nuestros vasos, bebamos bien, bebamos mis amigos, brindemos, bebamos, cantemos alegremente, y mientras nos comemos un gran jamón, hagamos la guerra a esta botella!</p>
<p>Le bon vin nous a rendus gais, chantons, oublions nos peines, chantons</p>	<p>El buen vino nos ha puesto alegres, cantemos, olvidemos nuestras penas, cantemos.</p>

Modo: Mi dórico

Tourdion

A

bei Pierre Attaignant, 1530

Musical score for the first system of 'Tourdion'. It features four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are:

Soprano: Quand je bois du vin clai - ret, a - mi tout tour - ne, tour - ne, tour - ne,
Contralto: Le bon vin nous a ren -
Tenor: Bu - - - vons bien, bu - vons mes a -
Bajo: Bu - - - vons bien, bu - vons mes a -

Musical score for the second system of 'Tourdion'. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (CAlt.), Tenor (T), and Bajo (B). The music continues from the first system. The lyrics are:

S: tour - ne, aus-si dé-sor-mais je bois An - jou ou Ar - bois. FINE
CAlt.: du gais, chan - tons, ou-bli-ons nos pei - nes, chan - tons!
T: mis, trin - quons, bu - vons, gaie - ment chan - tons!
B: mis, trin - quons, bu - vons, gaie - ment chan - tons!

B

9

S
chan - tons et bu - vons, à ce fla - con fai - sons la guer - re,

CAlt.
En man - geant d'un gras jam - bon, à

T
En man - geant d'un gras jam - bon, à

B
En man - geant d'un gras jam - bon, à

13

S
chan - tons et bu - vons, mes a - mis, bu - vons donc!

CAlt.
ce fla - con fai - sons la guer - re!

T
ce fla - con fai - sons la guer - re!

B
ce fla - con fai - sons la guer - re!

Da Capo

Obra: Cantos Coloniales

(fragmento), *Quodlibet*, v. c. Ramón Noble, 1920 - 1999

Características

Forma

Quodlibet

Quodlibet realizado con canciones tradicionales infantiles (Amo a to, Acitrón, A la víbora de la mar y Doña Blanca). La palabra *quodlibet* proviene del latín y significa “lo que gustes”; es una composición elaborada con melodías o textos conocidos que se presentan simultánea o sucesivamente, las primeras piezas de este tipo se escribieron a finales de la Edad Media y su producción alcanzó el máximo desarrollo a comienzos del siglo XVIII. En un *quodlibet* simultáneo, dos o más voces se valen de material musical preexistente que se presenta al mismo tiempo.²⁹

Este tipo de canción fue cultivada sobre todo en Alemania y la constituyen piezas construidas por diferentes canciones o fragmentos de éstas, a menudo cantados desordenadamente y reunidos con el supuesto fin de efectuar una mezcla incongruente y absurda de textos; sin embargo el sentido musical de muchos *quodlibet* era bueno e incluso bastante artístico.³⁰

Para concertar las diferentes melodías se canta solamente un “tras” en la ronda “a la víbora de la mar”. Doña Blanca aparece la primera vez al doble de tiempo para presentar el tema. El autor utiliza recursos polimétricos.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- Trabajo vocal

Participación del público infantil: 20 niños de 6, 7, 8 y 9 años de edad situados en el escenario.

²⁹ Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969), p.676.

³⁰ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la Música Occidental* (Alianza Música, Madrid, 2001), p. 282.

Propósito

- a) Señalar en una lámina las partes del aparato fonador y solicitar a los niños que señalen su ubicación en su propio cuerpo.
- b) Cantar con el coro los diferentes temas de las rondas infantiles.
- c) Separar a los niños en grupos para que, acompañados por miembros del coro canten la parte que les corresponde.
- d) Experimentar la sensación de cantar en un coro a diferentes voces.

Estrategia

Previo al recital los niños aprenden las diferentes melodías para trabajar en escenario. Se invita a los niños a cantar las melodías apoyados por miembros del coro.

Duración aproximada

1'30"

Duración aproximada del ejercicio en total

10'

Observaciones

Con esta obra se aborda el trabajo vocal, ya que está compuesta por melodías que los niños han escuchado o se han aprendido previamente, y posiblemente las han cantado en sus juegos infantiles, de esta manera ellos pueden concentrar más su atención en cantar correctamente la parte que les corresponde.

Quodlibet

Cantos Coloniales

Versión: Ramón Noble

Allegro giocoso

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

a la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar

A - mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a - mo a - to ma - ta -

A - cí - trón de un fan - dan - go zan - go zan - go sa - ba -

7

S

A

T

B

de la mar por a - qui pue - den pa - sar los de_a - de - lan - te co - rren mu - cho y los de_a - trás se

ri - le ri - le - rón A - mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a -

ré sa - ba - ré de ba - ran - de - la con su tri - qui tri - qui - trán a - ci -

13

S

A

T

B

Do - ña Blan - - - ca es - - - tá cu - bier - - - ta

que - da - rán trás a la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar de la mar por a - qui pue -

mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a - mo a - to ma - ta -

trón de un fan - dan - go zan - go zan - go sa - ba - ré sa - ba - ré de

19

S de pi - la - - - res de_o - ro_y pla - ta

A den pa-sar los de_a-de-lan-te co-rren mucho_y los de_a-trás se que-da-rán trás a la

T ri - le ri - le - rón a - mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a -

B ba - ran - de - la con su tri - qui tri - qui - trán a - ci - trón de un fan -

25

S rom - pe - re - mos un pi - lar pa - ra ver

A ví - bo-ra ví - bo-ra de la mar de la mar por a - qui pue - den pa-sar los de_a-de-lan-te

T mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a - mo a - to ma - ta -

B dan - go zan - go zan - go sa - ba - ré sa - ba - ré de ba - ran - de - la con su

31

S a do - ña Blan - ca. Do-ña Blan - ca,es - tá cu - bier - ta

A co-rren mu-cho_y los de_a-trás se que-da-rán trás a la ví - bo-ra ví - bo-ra de la mar

T ri - le ri - le - rón a - mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a -

B tri - qui tri - qui - trán a - ci - trón de un fan - dan - go zan - go zan - go sa - ba -

37

S de pi - lar - es de o - ro y pla - ta rom - pe - re - mos

A de la mar por a - qui pue - den pa - sar los de a - de - lan - te

T mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a - - -

B ré sa - ba - ré de ba - - - ran - de - la con su

11

S un pi - lar pa - ra ver a do - ña Blan - ca

A co - rren mu - cho y los de a - trás se que - da - rán trás.

T mo a - - - to ma - ta - ri - le ri - le - rón.

B tri - qui tri - qui - trán a - ci - trón de un.

Obra: Madrigal

Cristóbal Taltabull, Barcelona, 1888 – 1964

Características

Forma

A-B-A-C-A = Rondó

Obra del siglo XX, compuesta en 1946 y realizada con base en un poema de amor.

El autor da a esta pieza el título de Madrigal por la forma y el texto de contenido amoroso. Utiliza recursos de armonía ampliada con séptimas y novenas; el uso de disonancias lo reserva para las secciones en las que el texto lo requiere.

Taltabull fue pianista y compositor con una interesante producción de música vocal, orientador de las jóvenes generaciones de músicos catalanes y de Salvador Moreno (mexicano).³¹

Madrigal es un término usado para la música secular vocal. El más conocido es el que surge en Italia y otros países europeos durante los siglos XVI y XVII. El origen de la palabra es incierto, algunas derivaciones sugieren que proviene del italiano *mandra* que significa rebaño o pastor; esto implica una canción pastoril, también se cree que proviene de la palabra *matricale* que significa fuera del vientre, refiriéndose a que los madrigales se escriben en lengua materna y raramente en latín.

Versiones polifónicas o *concertato* (estar de acuerdo, actuar juntos) de un poema, una *canzona*, un soneto, etc.³²

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- Estructura

Participación del público infantil: 10 niños de 8 y 9 años de edad, sentados en las butacas.

Propósito

- a) Comentar sobre el texto y su relación con los temas musicales que componen la obra.
- b) Reconocer el tema A asociado con el texto.
- c) Observar y escuchar cómo la música acompaña al texto construyendo así la obra.
- d) Conocer el concepto de estructura.

³¹ Stanley Sadie, *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan, England, 1995), p.461.

³² Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la Música Occidental* (Alianza Musical, Madrid, 2001), p. 1043.

Estrategia

Los niños levantan la mano al escuchar el tema A durante la interpretación de la obra.

Duración aproximada

2'30"

Duración aproximada del ejercicio en total

8'

Observaciones

La música de esta obra está muy unida a lo que dice el texto y su estructura facilita el reconocimiento del tema principal.

Texto original en catalán	Traducción
<p>Mon cor tinc pres lligat enmig d'un verd, enmig d'un verd boscatge.</p>	<p>Mi corazón tengo robado dentro de un verde, de un verde bosque.</p>
<p>Mon cor està catiu enmig d'un bosc, enmig d'un bosc joliu.</p>	<p>Mi corazón está cautivo dentro de un bosque, en medio de un bosque bello y feliz.</p>
<p>Mon cor tinc pres lligat enmig de una muntanya i està desemparat tot ple de pena estranya sols en amar s'afanya que no sé de què viu!</p>	<p>Mi corazón tengo atado dentro de una montaña y está desamparado lleno de una extraña pena; solo por amar se desvive, ¡que no sé de qué vive!</p>
<p>Mon cor està ferit per una gentil nina que mai no sent delit ni tromba medicina puix d'amar no s'indina, ans fuix com la perdiu.</p>	<p>Mi corazón está herido por una gentil muchacha que nunca se siente culpable ni busca remedio, pues no quiere amar y antes huye como la perdiz.</p>

Tonalidad: La M

Madrigal

Canço de Pere Serafi

Un xic mogut

A

(molt suau y lligat)

C. TALTABULL

Soprano *pp*
Alto *pp*
Tenor *pp*
Bajo *pp*

Mon cor tinc pres mon cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un
Mon cor tinc pres mon cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un
Mon cor tinc pres mon cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un
Mon cor tinc pres mon cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un

S
A
T
B

verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon cor es - ta mon cor es - ta ca -
verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon cor es - ta mon cor es - ta ca -
verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon cor es - ta mon cor es - ta ca -
verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon cor es - ta mon cor es - ta ca -

*I*₇ *I*₉ *I*₇ *IV*₇ *I*₇ *ii*₇

S
A
T
B

tiu en - mig d'un bosc en - mig d'un bosc jo - liu.
tiu en - mig d'un bosc en - mig d'un bosc jo - liu.
tiu en - mig d'un bosc en - mig d'un bosc jo - liu.
tiu en - mig d'un bosc en - mig d'un bosc jo - liu.

*I*₇ *ii*₇ *I* *I*₇ *V*₉ *I*₇ *IV*₇

ritard. -----

Copista: musicum@cantv.net

Tonalidad: fa[#] m

B 1. Estrofa

17 *anterior*

S Mon cor tinc pres lli - gat en-mig de u - na mun-ta - nya i es -

A Mon cor tinc pres lli - gat en - mig de u - na mun - ta - nya i es -

T Mon cor tinc pres lli - gat en-mig de u - na mun - ta - nya i es -

B Mon cor tinc pres lli - gat en - mig de u - na mun - ta - nya i es -

vi VI vi

22

S ta de-sem-pa - rat tot ple de pe - na es - tra - nya, sols en a -

A ta de-sem-pa - rat tot ple de pe - na es - tra - nya,

T ta de-sem-pa - rat tot ple de pe - na es - tra - nya,

B ta de-sem-pa - rat tot ple de pe - na es - tra - nya,

Més viu

ii VI ii II₇ VI

29

S mar s'a - fa - - - nya que no sé de què

A sols en a - mar s'a - fa - nya que no sé de

T sols en a - mar s'a - fa - nya que no sé de

B sols en a - mar s'a - fa - nya que no sé

i

36 *riten.* T° I°

S es viu _____ Mon

A què es viu _____ Mon

T què es viu _____ Mon

B de què es viu _____ Mon

*Segueix de A a B
y després passa
a la 2ª Estrofa*

C

2. Estrofa

43 **Amb més moviment** *mf*

S Mon cor es - tà mon cor es - tà fe - rit per u - na gen - til

A _____ *mf* Mon cor es - tà fe - rit

T *mf* Mon cor es - tà _____ fe -

B *mf* Mon cor es - tà _____ fe -

vi

II

Més viu

49 *f*

S ni - na que mai no sent de - lit ni tro - ba me - di - ci - na puix d'a - mar no s'in -

A _____ per u - na ni - na puix d'a -

T rit per u - na per u - na ni - na

B rit per u - na per u - na ni - na

vi.

56

S di - - - na ans fuix com la

A mar no s'in - di - na ans fuix com la

T puix d'a - mar no s'in - di - na ans fuix com la

B puix d'a - mar no s'in - di - - - na ans fuix com

Tonalidad: La M

62

S per - diu. Mon cor tinc pres mon

A per - diu la per - diu. Mon cor tinc pres mon

T per - diu per - diu. Mon cor tinc pres mon

B la per - diu la per - diu. Mon cor tinc pres mon

T^o I^o **A**

I₇ V₉ I₇

Més lent

69

S cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon

A cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon

T cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon

B cor tinc pres ca - tiu - en - mig d'un verd en - mig d'un verd bos - cat - ge, mon

IV₇ I₇ ii₇ I ii₇ V

I Bajo ndernada

75

S
cor es - ta mon cor es - ta ca - tiu en - mig d'un bosc en -

A
cor es - ta mon cor es - ta ca - tiu en - mig d'un bosc en -

T
cor es - ta mon cor es - ta ca - tiu en - mig d'un bosc en -

B
cor es - ta mon cor es - ta ca - tiu en - mig d'un bosc en -

Bajo
adornado

I₇ V₉ I₇ IV₇ I₇ ii₇ I

81

ritard ----- *molto* -----

S
mig d'un bosc jo - liu. jo - - - liu.

A
mig d'un bosc jo - liu. jo - - - liu.

T
mig d'un bosc jo - liu. d'un bosc jo - - - liu.

B
mig d'un bosc jo - liu. en - mig d'un bosc jo - liu.

IV V I V₇ I

Obra: Sanctus (1992)

Jan Sändstrom, Vilhelmina, n. 1954

Características

Forma

A-A'-B

Obra contemporánea de estructura homofónica a cuatro voces mixtas. Utiliza la escala de Mi bemol Mayor pero no por superposición de terceras, sino de cuartas o sus inversiones para crear un ambiente sonoro al estilo del texto. Sändstrom es uno de los más reconocidos compositores suecos a nivel internacional. Ha compuesto música para ópera, ballet, teatro, ensamble y orquesta. Inició su carrera musical como coralista, lo cual ha propiciado que este compositor se ocupe de la música vocal; en su música conviven diferentes técnicas de composición como serialismo, minimalismo e influencias de música del este de Europa.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- Homofonía

Participación del público infantil: 20 niños de 6, 7, 8 y 9 años de edad, sentados en las butacas.

Propósito

- a) Mostrar las cualidades homofónicas de la obra cambiando la distribución del coro en el escenario.
- b) Observar diversos resultados obtenidos por el acomodo de los integrantes del coro en el escenario.

Estrategia

El coro canta secciones de la obra varias veces en diferentes distribuciones en el escenario, mostrando las cualidades homofónicas de la obra. El director cambiará el acomodo de las voces del coro para que los niños escuchen los cambios en el resultado sonoro.

Duración aproximada

3'

Duración total aproximada

5'

Observaciones

El ambiente sonoro creado por el compositor invita a buscar sonoridades dependiendo de la acústica y el acomodo de las voces del coro. Es una obra susceptible de ser cantada por fragmentos dado que los temas están claramente definidos por el texto.

Tonalidad: $M: \flat$ Mayor

a La Casa de la Madre Y el Niño
SANCTUS
for S.A.T.B. Chorus, a cappella

Music by
Jan Sandström

A

$\text{♩} = 56$ Marcato ma legato

S
A
T
B

mf Sanctus. Sanctus Sanctus, Sanctus Sanctus Sanctus. Do-mi-nus De-us.

mf Sanctus. Sanctus Sanctus, Sanctus Sanctus Sanctus. Do-mi-nus De-us.

mf Sanctus. Sanctus Sanctus, Sanctus Sanctus Sanctus. Do-mi-nus De-us.

mf Sanctus. Sanctus Sanctus, Sanctus Sanctus Sanctus. Do-mi-nus De-us.

$\text{♩} = 56$ Marcato ma legato

Keyboard
(for rehearsal
only)

mf

2. *p*

mf **A'**

p Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a. Sanctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus Sanctus, Sanctus Do-mi-nus De-us.

p Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a. Sanctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus Sanctus, Sanctus Do-mi-nus De-us.

p Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a. Sanctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus Sanctus, Sanctus Do-mi-nus De-us.

Sanctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus
Sanctus, Sanctus Do-mi-nus De-us.

2. *p* *mf*

B

1. *p* San - ctus Do - mi - nus De - us. *p* Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a, *mf* glo - ri - a tu - a,
p San - ctus Do - mi - nus De - us. *p* Ple - ni sunt cae - li ter - ra glo - ri - a, *mf* glo - ri - a tu - a,
p San - ctus Do - mi - nus De - us. *p* Ple - ni sunt cae - li ter - ra glo - ri - a, *mf* glo - ri - a tu - a,

San - ctus Do - mi - nus De - us. Ple - ni sunt cae - li ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a,

1. *p* *mf*
p *mf*

p glo - ri - a tu - a. San - ctus Do - mi - nus, *mf* glo - ri - a tu - a.
p glo - ri - a tu - a. San - ctus Do - mi - nus. *mf* glo - ri - a tu - a.
p glo - ri - a tu - a. San - ctus Do - mi - nus, *mf* glo - ri - a tu - a.
glo - ri - a tu - a. San - ctus Do - mi - nus, glo - ri - a tu - a.

p *mf*

p Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, et ter - ra glo - ri - a tu - a. *pp* *p*

p Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, et ter - ra glo - ri - a tu - a. *pp* *p*

p Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, et ter - ra glo - ri - a tu - a. *pp* *p*

p Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, et ter - ra glo - ri - a tu - a. *pp* *p*

* *pp* San - ctus Do - mi - nus, glo - ri - a tu - a. *pp*

San - ctus Do - mi - nus, glo - ri - a tu - a. *pp*

San - ctus Do - mi - nus, glo - ri - a tu - a. *pp*

San - ctus Do - mi - nus, glo - ri - a tu - a. *pp*

First performance in Notre Dame de Paris June 19, 1994, by the Erik Westberg Vocal Ensemble

* denotes longer hold.

Obra: The Lamb (1985)

John Tavener, n. 1944, Inglaterra

Características

Forma

A-A'

En esta obra el compositor combina elementos de la tonalidad (mi menor), con armonía extendida y principios de organización en espejo, derivados de la estructura de las series dodecafónicas.

Obra contemporánea homofónica a cuatro voces mixtas compuesta en el año de 1985, su estructura es binaria al combinar una primera parte disonante y una segunda consonante.

Compositor inglés que estudió en la Real Academia de Música en Londres. Fue organista de St. John's y a partir de 1969 maestro en Trinity College de Londres. Debutó en 1968 con una cantata dramática a cargo de la London Sinfonietta. Sus composiciones tienen influencia de Stravinsky, Messiaen y Stockhausen. Gran parte de su obra es sacra; es notorio cómo incorpora en su producción cantos de la Iglesia Ortodoxa Rusa de la cual es miembro desde 1978, marcando así un nuevo estilo de composición en el que mira hacia la tradición antigua para crear un modelo de sonido.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- **Armonía (disonante / consonante)**

Participación del público infantil: 20 niños de 6, 7, 8 y 9 años de edad, situados sobre el escenario.

Propósito

- Mostrar las disonancias y las consonancias que aparecen en la obra.
- Rodear a los niños con el coro para propiciar que escuchen en estéreo debido a la posición en la que canta el coro.
- Reconocer lo disonante y lo consonante.

Estrategia

Los niños tendrán dos carteles, uno con la letra C para la consonancia y otro con la letra D para la disonancia; al escuchar la obra, sentados en medio de un círculo formado por los integrantes del coro, levantarán la tarjeta correspondiente de acuerdo a lo que escuchen.

Duración aproximada

3'

Duración total aproximada

5'

Observaciones

Dado los recursos de composición utilizados en esta pieza, en la cual existen dos secciones claramente definidas, una por ser disonante y la otra por ser consonante, es sencillo reconocer ambas características. Las primeras crean un ambiente de tensión que se distiende al llegar a la sección de las consonancias en donde el ambiente sonoro es apacible.

Texto original en inglés	Traducción
<p>Little Lamb, who made thee? Dost thou know who made thee? Gave thee life, and bid thee feed By the stream and o'er the mead; Gave thee clothing of delight, Softest clothing, woolly, bright; Gave thee such a tender voice, Making all the vales rejoice? Little Lamb, who made thee? Dost thou know who made thee?</p>	<p>Pequeño Cordero, ¿quién te creó? ¿Sabes, acaso, quién te creó?, Te dio vida, y ordenó que te alimentaran el riachuelo y el campo; Te dio el ropaje de la dicha, el más suave, lanudo y claro; ¿Te dio una voz tan tierna, qué hace alegrarse a los valles? ¿Pequeño Cordero, quién te creó? ¿Sabes acaso, quién te creó?</p>
<p>Little Lamb, I'll tell thee, Little Lamb, I'll tell thee, He is called by thy name, For he calls himself a Lamb, He is meek, and he is mild; He became a little child. I, a child, and thou a lamb, We are called by his name. Little Lamb, God bless thee! Little Lamb, God bless thee!</p> <p style="text-align: right;">William Blake (1757-1827)</p>	<p>Pequeño Cordero, te lo diré, Pequeño Cordero, te lo diré, Él es llamado por tu nombre, Porque se llama a si mismo Cordero, Él es manso y apacible, y se hizo un pequeño niño. Yo, un niño, y tú un Cordero, somos llamados por su nombre. Pequeño Cordero ¡Dios te bendiga! Pequeño Cordero ¡Dios te bendiga!</p>

for Simon's 3rd birthday

THE LAMB

WILLIAM BLAKE

JOHN TAVENER

[♩ = c. 40]

A

With extreme tenderness - flexible - always guided by the words

S

p

Lit-tle Lamb, who made thee? Dost thou know who made thee?

3M - 2N - 3m 2M -

A

Dost thou know who made thee?

3M - 2N - 3m 2M -

T

B

With extreme tenderness - flexible - always guided by the words

Piano (for rehearsal only)

p

[moving forward]

S

Gave thee life, and bid thee feed By the stream and o'er the mead;

7 6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7

A

T

B

[moving forward]

7 6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 *poco* \curvearrowright

S Gave thee cloth-ing of de-light, Soft-est cloth-ing, wool-ly, bright;

A Gave thee cloth-ing of de-light, Soft-est cloth-ing, wool-ly, bright;

T

B

poco \curvearrowright

B *Poco meno mosso* Tonalidad: Mi menor

fp S Gave thee such a ten-der voice, Mak-ing all the vales re-joice?

fp A Gave thee such a ten-der voice, Mak-ing all the vales re-joice?

fp T Gave thee such a ten-der voice, Mak-ing all the vales re-joice?

fp B Gave thee such a ten-der voice, Mak-ing all the vales re-joice?

Poco meno mosso

fp

i v i i v i

Aumentación

S
Lit-tle Lamb, who made thee? Dost thou know who made thee?

A
Lit-tle Lamb, who made thee? Dost thou know who made thee?

T
Lit-tle Lamb, who made thee? Dost thou know who made thee?

B
Lit-tle Lamb, who made thee, Dost thou know who made thee?

A A tempo — moving forward

S
Lit-tle Lamb, I'll tell thee, Lit-tle Lamb, I'll tell thee;

A
Lit-tle Lamb, I'll tell thee, Lit-tle Lamb, I'll tell thee;

T
Lit-tle Lamb, I'll tell thee, Lit-tle Lamb, I'll tell thee;

B
Lit-tle Lamb, I'll tell thee, Lit-tle Lamb, I'll tell thee;

A tempo — moving forward

Unisono

S He is called — by thy name, For he calls him-self a Lamb.

A He is called — by thy name, For he calls him-self a Lamb.

T He is called — by thy name, For he calls him-self a Lamb.

B He is called — by thy name, For he calls him-self a Lamb.

The first system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "He is called — by thy name, For he calls him-self a Lamb." The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

S He is meek, and he is mild, He be-came a lit-tle child. *poco*

A He is meek, and he is mild, He be-came a lit-tle child.

T He is meek, and he is mild, He be-came a lit-tle child.

B He is meek, and he is mild, He be-came a lit-tle child.

The second system continues with the same vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "He is meek, and he is mild, He be-came a lit-tle child." The word "poco" is written above the Soprano staff. Arrows indicate the continuation of the vocal lines from the first system. The piano part continues with the same accompaniment.

Tonalidad: Mi menor

Poco meno mosso

S *pp* I, a child, and thou a lamb, We are called — by his name.

A *pp* I, a child, and thou a lamb, We are called — by his name.

T *pp* I, a child, and thou a lamb, We are called by his name.

B *pp* I, a child, and thou a lamb, We are called by his name.

Poco meno mosso

pp

rit. Aumentación

S Lit-tle lamb, — God — bless thee! Lit-tle lamb, — God — bless thee!

A Lit-tle lamb, — God — bless thee! Lit-tle lamb, — God — bless thee!

T Lit-tle lamb, God — bless thee! Lit-tle lamb, God — bless thee!

B Lit-tle lamb, God bless thee! Lit-tle lamb, God bless thee!

, rit.

Every photocopy of this helps to eradicate published choral music.

Obra: La vieja

Folclore argentino, Letra y Música: Hnos. Díaz, v. c. Claudio Sanseverino

Características

Forma

Introducción-A-Interludio-A-Interludio-A

La introducción presenta los ritmos en el orden de bajo, tenor, contralto y soprano, en los interludios se utiliza el mismo material pero las voces entran simultáneamente. La sección A es la melodía de la pieza acompañada de diversas formas cada vez que se presenta. Al ser una pieza folclórica posee una armonía sencilla y cíclica para dar lugar a la improvisación de textos.

La Chacarera es una danza tradicional de pareja, originaria de Argentina, cantada con textos en cuartetos octosílabos (coplas) o interpretada sólo con instrumentos; muestra su influencia andina en las melodías típicamente pentatónicas y su oscilación entre el centro tonal Mayor y el de su relativo menor. Actualmente se baila en casi todo el país, su estilo es similar al "gato" que combina elementos de un compás ternario simple y un binario compuesto en tiempo animado.³³ Según la tradición oral, esta danza nace en Santiago del Estero; teoría que se acentúa al encontrar en esta provincia chacareras en lengua *quecha*.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- Ejercicio rítmico

Participación del público infantil: 12 niños de 8 y 9 años de edad, situados sobre el escenario.

Propósito

- a) Cantar la introducción de la chacarera diferenciando la subdivisión binaria de la ternaria.
- b) Imitar con las palmas y con los pies los temas rítmicos de la introducción de la chacarera por separado y después conjuntamente.
- c) Reconocer la polirritmia por contraste con la monorritmia.

³³ Isabel Aretz, *El folklor musical argentino* (Ricordi Americana S. A., Buenos Aires, 1952), p. 202.

Estrategia

Cada combinación rítmica se relacionará con un instrumento de percusión, los niños, divididos en tres grupos imitarán los diferentes ritmos que se presentan en la introducción de la obra, identificando cuál voz hace cada ritmo. Cada grupo ejecutará el ritmo que le corresponde simultáneamente con el coro.

Duración aproximada

2'

Duración total aproximada

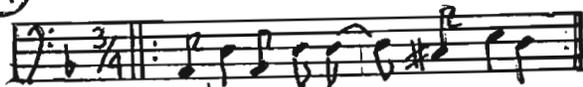
5'

Observaciones

La parte introductoria de este arreglo permite ejemplificar la superposición de frases musicales elaboradas con combinación de valores rítmicos binarios y ternarios; además, la acentuación de la pieza también es útil para observar la importancia del ritmo en la música.

Patrones rítmicos para ejercitar con los niños:

①



$1\frac{3}{4}$ R R R R R R R R R R Dos dedos sobre las palmas

②



$1\frac{3}{4}$ Puntas de pies

③



$1\frac{3}{4}$ Palmas sobre piernas

Tonalidad: Re menor

La Vieja

Chacarera doble
Folklore argentino

Letra y Música: Hermanos Díaz
Arreglo: Claudio Sanseverino

Introducción

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Pom pom pom pom

Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

i v i i v i

Detailed description: This block contains the musical score for the introduction of the song 'La Vieja'. It features four vocal staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The Soprano and Alto parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Tenor part begins with a few notes and is accompanied by the lyrics 'Pom pom pom pom'. The Bajo part has a more active melody and is accompanied by the lyrics 'Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum'. Below the lyrics, there are handwritten Roman numerals: 'i v i i v i'.

S

A

T

B

Du rum du ru rum du rum dum

Pom pom pom pom pom Pom pom pom pom pom

Pom pom pom pom Pom pom pom pom

Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

i v i i v i

Detailed description: This block contains the main body of the musical score for 'La Vieja'. It features four vocal staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The Soprano part starts with a measure of rest and then has a melodic line with the lyrics 'Du rum du ru rum du rum dum'. The Alto part has a rhythmic accompaniment with the lyrics 'Pom pom pom pom pom Pom pom pom pom pom'. The Tenor part has a similar rhythmic accompaniment with the lyrics 'Pom pom pom pom Pom pom pom pom'. The Bajo part has a more active melody and is accompanied by the lyrics 'Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum'. Below the lyrics, there are handwritten Roman numerals: 'i v i i v i'.

9

S Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

A Pom pom pom pom pom Pom pom pom pom pom

T Pom pom pom pom Pom pom pom pom

B Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

i VI i VI i

13

A *melodía*

S 1.-Es - ta cha - ca - re - ra trun - ca ha na - ci - do en Sa - la - vi - na
2.-Uy! vi - di - ta con las trun - cas me - días bra - vas por de - más

A 1.-Es - ta cha - ca - re - ra trun - ca ha na - ci - do en Sa - la - vi - na
2.-Uy! vi - di - ta con las trun - cas me - días bra - vas por de - más

T 1.-Es - ta cha - ca - re - ra trun - ca ha na - ci - do en Sa - la - vi - na
2.-Uy! vi - di - ta con las trun - cas me - días bra - vas por de - más

B 1.-Es - ta cha - ca - re - ra trun - ca ha na - ci - do en Sa - la - vi - na
2.-Uy! vi - di - ta con las trun - cas me - días bra - vas por de - más

i III

17

S
 se ha cria - do en las gui - ta - rras del sol y Ca - chi - lo Dí - az
 aun - q'a - ris - cas y cru - za - das chu - ri - tas pa - ra bai - lar

A
 se ha cria - do en las gui - ta - rras del sol y Ca - chi - lo Dí - az
 aun - q'a - ris - cas y cru - za - das chu - ri - tas pa - ra bai - lar

T
 se ha cria - do en las gui - ta - rras del sol y Ca - chi - lo Dí - az
 aun - q'a - ris - cas y cru - za - das chu - ri - tas pa - ra bai - lar

B
 se ha cria - do en las gui - ta - rras del sol y Ca - chi - lo Dí - az
 aun - q'a - ris - cas y cru - za - das chu - ri - tas pa - ra bai - lar

IV III V i

Interludio

21

S
 Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

A
 Pom pom pom pom pom Pom pom pom pom pom

T
 Pom pom pom pom Pom pom pom pom

B
 Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

i V i i

A Armonizada de forma distinta a la primera exposición.

25

S
Du rum du ru rum du rum dum Dum Dum

A
Pom pom pom pom pom Dum Dum

T
Pom pom pom pom 1.~La to - ca - ban en gui - ta - rra
2.~Si te di - ce al - gún a - mi - go

B
Du rum du ru rum du rum dum Dum Dum

i ♮ i i

melodía

29

S
Dum Dum Dum Dum y_a - con

A
Dum Dum Dum Dum y_a - con

T
en gui - ta - rra y ban - do - ne - ón man - do - lin gui - ta - rra y bom - bo y_a -
to - ca - me - le_u - na trun - qui - ta há - ce - le - es - cu - char la vie - ja con

B
Dum Dum Dum Dum y_a - con

III IV

Interludio

33

S
si la re - cuer - do yo Du rum du ru rum du rum dum
al - ma y bien sen - ti - di - ta

A
si la re - cuer - do yo Pom pom pom pom pom
al - ma y bien sen - ti - di - ta

T
si la re - cuer - do yo Pom pom pom pom
al - ma y bien sen - ti - di - ta

B
si la re - cuer - do yo Du rum du ru rum du rum dum
al - ma y bien sen - ti - di - ta

III V i i V i

37

S
Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

A
Pom pom pom pom pom Pom pom pom pom pom

T
Pom pom pom pom Pom pom pom pom

B
Du rum du ru rum du rum dum Du rum du ru rum du rum dum

i V i i V i

A Nuevo tratamiento al acompañamiento de la melodía original.

41

S

A

T

B

1. Sa - la - vi - na es un pe - da - zo de San - tia - go del Es - te - ro
 2. U - na vie - ja y o - tra vie - ja y o - tra vie - ja ya son tres

elodía

i III

45

S

A

T

B

q' es la tie - rra que mas quie - ro de - ci - a un sa - la - vi - ne - ro
 si las vie - jas son co - mo es - tas ven - gan to - dos de u - na vez

q' es la tie - rra que mas quie - ro de - ci - a un sa - la - vi - ne - ro
 si las vie - jas son co - mo es - tas ven - gan to - dos de u - na vez

IV III V i

49 *Melodia*

S
cha-ca - re - ra cha - ca-re - ra la más vie-ja de las trun-cas por a-hí tal vez

A
cha-ca - re - ra cha - ca-re - ra la más vie-ja de las trun-cas por a-hí tal vez

T
cha-ca - re - ra cha - ca-re - ra la más vie-ja de las trun-cas por a-hí tal vez

B
cha-ca - re - ra cha - ca-re - ra la más vie-ja de las trun-cas por a-hí tal vez

i III IV

54

S
te,ol - vi - den pe - ro,en Sa - la - vi - na nun - ca.

A
te,ol - vi - den pe - ro,en Sa - la - vi - na nun - ca.

T
te,ol - vi - den pe - ro,en Sa - la - vi - na nun - ca.

B
te,ol - vi - den pe - ro,en Sa - la - vi - na nun - ca.

III V i

Obra: Hanacpachap

Fray Juan Pérez Bocanegra, c. 1610

Características

Forma

A-B

Binaria. Obra construida a la manera europea de la época, utiliza el recurso de la tercera de picardía para "iluminar" los finales de cada sección.

En la América Colonial floreció una rica tradición de música religiosa; las misiones españolas que cruzaron el mar se mezclaron con los nativos de América, creando cientos de misas, motetes y villancicos.

Una de las primeras obras polifónicas del Nuevo Mundo publicada en 1631; himno procesional de la colonia española en Perú, escrito en quechua, para preguntar a la Virgen María sobre el lugar que su Hijo reserva a los mortales en el *Hanacpachap* (reino de los cielos para los Incas). Fue compuesto y publicado en el Ritual Formulario e Institución de Curas, (cerca de Cuzco, Perú) por el padre Juan Pérez Bocanegra, párroco de Andahuaylillas.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- **Dirección**

Participación del público infantil: 4 niños de 6, 7, 8 y 9 años de edad, situados en el escenario.

Propósito

- a) Explicar el trabajo del director frente al grupo de músicos.
- b) Reconocer las características del *tempo* y la dinámica.

Estrategia

Se invita a varios niños a dirigir al coro indicando diferentes *tempi*, y dinámicas (*forte* y *piano*). De esta forma, los niños experimentarán la conexión entre el gesto del director y la reacción sonora del coro.

Duración aproximada

1'30"

Duración total aproximada

10'

Observaciones

Esta obra puede interpretarla el coro de diferentes formas siguiendo las indicaciones de los niños, dado que es una obra que permite responder al gesto simultáneamente. Al pasar al frente del coro los niños experimentarán parte del trabajo del director.

La obra es homofónica, con lo cual resulta adecuada para experimentar gestos de entrada con el coro, así como dinámicas distintas con todas las voces simultáneamente.

Texto original en quecha	Traducción
Hanacpachap cusicuinin	Oh, alegría del cielo
Huarancacta muchas caiqui	Por siempre te adoraré,
Yupairuru pucoc mallqui	Árbol florido que nos das el Fruto Sagrado
Runacunac suyacuinin	Esperanza de la humanidad,
Callpanacpa quemicuinin	Fortaleza que me sustenta
Huaciascaita	estando yo por caer

Tonalidad: Re m

Hanacpachap Cussicuinin

Fr. Juan Pérez Bocanegra
Publicado 1631
Transcripción: Robert Stevenson

A

S
Ha - nac - pa - chap cu - ssi - cui - nin hua - ran ca - cta mu - chas
U - ya - ri - huai mu - chas - cai - ta Dios pa - ram - pan Dios pa -

C
Ha - nac - pa - chap cu - ssi - cui - nin hua - ran ca - cta mu - chas
U - ya - ri - huai mu - chas - cai - ta Dios pa - ram - pan Dios pa -

T
Ha - nac - pa - chap cu - ssi - cui - nin hua - ran ca - cta mu - chas
U - ya - ri - huai mu - chas - cai - ta Dios pa - ram - pan Dios pa -

B
Ha - nac - pa - chap cu - ssi - cui - nin hua - ran ca - cta mu - chas
U - ya - ri - huai mu - chas - cai - ta Dios pa - ram - pan Dios pa -

i iv i VII III vi III iv

6
cai - qui Yu - pai - ru - - - ru pu - coc mall - - - qui
ma - man Yu - rac - toc - - - to ha - man - cai - - - man

6
cai - qui Yu - pai - ru - - - ru pu - coc mall - - - qui
ma - man Yu - rac - toc - - - to ha - man - cai - - - man

8
cai - qui Yu - pai - ru - ru pu - coc mall - - - qui
6
ma - man Yu - rac - toc - to ha - man - cai - - - man

cai - qui Yu - pai - ru - - - ru pu - coc mall - - - qui
ma - man Yu - rac - toc - - - to ha - man - cai - - - man

i — III VII i I

3^a de picardia

B

11
 ru - na - cu - - - nac su - ya - cui - nin call - pan - ac - - - pa que - mi -
 Yu - pas - ca - - - lla, colli - pas - cai - ta Hua - huar - qui man su - yus

11
 ru - na - cu - - - nac su - ya - cui - nin call - pan - ac - - - pa que - mi -
 Yu - pas - ca - - - lla, colli - pas - cai - ta Hua - huar - qui man su - yus

11
 ru - na - cu - - - nac su - ya - cui - nin call - pan - ac - - - pa que - mi -
 Yu - pas - ca - - - lla, colli - pas - cai - ta Hua - huar - qui man su - yus

11
 ru - na - cu - - - nac su - ya - cui - nin call - pan - ac - - - pa que - mi -
 Yu - pas - ca - - - lla, colli - pas - cai - ta Hua - huar - qui man su - yus

i V III i iv

16
 cui - nin, Huac - - - ias - cai - - - ta.
 cai - ta Ri - - - cu - chi - - - llai.

16
 cui - nin, Huac - - - ias - - - cai - - - ta.
 cai - ta Ri - - - cu - - - chi - - - llai.

16
 cui - nin, Huac - - - ias - - - cai - - - ta.
 cai - ta Ri - - - cu - - - chi - - - llai.

16
 cui - nin, Huac - - - ias - - - cai - - - ta.
 cai - ta Ri - - - cu - - - chi - - - llai.

V i iv v i I

(sin sensible)

3u de picardia

Obra: If ye love me

Thomas Tallis, 1505 - 1585

Características

Forma

A-B

Binaria. Obra polifónica de carácter apacible escrita para el rito de la iglesia anglicana, las imitaciones y entradas se originan a partir del texto.

No hay referencias sobre la infancia de Thomas Tallis, se cree que nació en la ciudad de Kent. Se sabe que fue organista en Benedictine Priory en Dover en el año de 1532; la siguiente referencia sobre él es su actividad como músico y organista contratado de 1537 a 1538 en la Iglesia de St. Mary at Hill; posteriormente se trasladó a la abadía Walthman, un sitio en donde había tres órganos de diferentes tamaños, un coro de cinco niños y un número indeterminado de voces masculinas para los cuales trabajó Tallis. También desempeñó su labor musical en la catedral de Canterbury y sirvió en la Capilla Real. Tallis se quedó sirviendo a Enrique VIII Eduardo VI, Maria Tudor y Elizabeth I, hasta su muerte. La composición florida de principios de siglo se observa en la obra temprana de este compositor; su motete *Spem in allium* es una obra polifónica a 40 voces sin precedentes en Europa.³⁴

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

- Polifonía

Participación del público infantil: 20 niños de 6, 7, 8 y 9 años de edad, sentados en las butacas.

Propósito

- a) Presentar el texto en español.
- b) Cantar la obra por temas.
- c) Cantar la obra completa.

³⁴ Percy A. Sholes, *The Oxford Companion to Music* (Oxford University Press, NY, 1943), p.917.

Estrategia

Los niños escuchan la obra siguiendo la forma musical que está representada por elementos gráficos, que se observan en un esquema dibujado en un pizarrón que representa las distintas entradas del coro; cada cuerda del coro viste un color distinto, el esquema se dibuja con los colores de cada cuerda.

Duración aproximada

2'

Duración total aproximada

5'

Texto original en inglés	Traducción
If ye love me, keep my commandments. and I will pray the Father, and he shall give you another comforter, that he may bide with you for ever, even the Spirit of truth.	Si me aman guardarán mis mandamientos Y yo rogaré al Padre y les dará otro reconfortador para que esté siempre con ustedes que es el Espíritu de la verdad.

San Juan versículo14, cap.15-17

Observaciones

Obra polifónica con líneas claramente definidas que se relacionan entre si para crear un ambiente sonoro de paz acorde con el texto, lo cual facilita la expresividad.

Tonalidad: Fa M

IF YE LOVE ME

THOMAS TALLIS
(C.1505-1585)

St. John 14, 15-17

A

Soprano
If ye love me, keep my com - mand - ments, and I will pray the Fa -

Alto
If ye love me, keep my com - mand - ments,

Tenor
If ye love me, keep my com - mand - ments, and I will pray the

Bajo
If ye love me, keep my com - mand - ments,

I V I IV I

S
ther, and he shall give you a - no - ther

A
and I will pray the Fa - - - ther, and he shall give you a - no - ther

T
Fa - ther, and he shall give you a - no -

B
and I will pray the Fa - ther, and he shall give you a -

vi V ii

B

12

S com - for - ter, that he may bide with

A com for - ter, that he may bide with you for e - ver, with

T ther com - for - ter, that he may bide with you for e - ver, that he may bide with

B no - ther com - for - ter, that he may bide with you for e - ver, may bide with

IV V I I IV V I V

18

S you for e - ver, e'en the spirit* of truth,

A you for e - ver, e'en the spirit* of truth, e'en the spirit* of

T you for e - ver, e'en the spirit* of truth, the spirit of truth, e'en

B you for e - ver, e'en the spirit* of truth, the spirit of truth,

VI II I V I II I

S

e'en the spirit of truth, e'en the spirit of truth, truth, truth.

A

truth, e'en the spirit of truth, e'en the spirit of truth, truth.

T

the spirit of truth, the spirit of truth, the spirit of truth, that truth.

B

e'en the spirit of truth, the spirit of truth, truth.

IV I V IV V I

Obra: Allá va un encobijado

Texto: Alberto Alvero, Música: Antonio Lauro, 1917 – 1986

Características

Forma

Forma generada de acuerdo al texto, cada frase introduce un tema diferente. Las frases inicial y final son homofónicas y el resto polifónicas, excepto la que dice "y tras tanto caminar" que tiene textura de melodía acompañada. Ejemplo de música elaborada a partir del texto.

Poesía musicalizada, siglo XX, Venezuela.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital

Apreciación musical

Participación del público infantil: todos los niños presentes en el público.

Presentación

Audición de la obra.

Estrategia

Los niños como parte del público, observan y escuchan lo que el coro presenta, al finalizar podrán realizar los comentarios correspondientes a los aspectos que percibieron.

Duración aproximada

2'

Duración total aproximada

6'

Poema***Alberto Alvero***

Allá va un encobijado por el peladal pampero,
así se va mi esperanza sin ti por el alma adentro.

Llanos y llanos crucé por ir a tu olvido,
y tras tanto caminar llegué a te quiero lo mismo.

Sin ti por el alma adentro me acordé de cuando iba
por los caminos lloviendo,
allá va un encobijado, allá va.

Observaciones

Esta obra está basada en un poema escrito en castellano, lo cual facilitará la comprensión de la relación entre texto y música para realizar el ejercicio de apreciación musical.

Tonalidad: La m

Alla va un Encobijado

Poesía: Alberto Arvelo Torrealba

Música: Antonio Lauro

A

Moderato

M.M. = 60

B

Soprano



A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro

Contralto



A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro

Tenor



A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro a -

Bajo



A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro a -

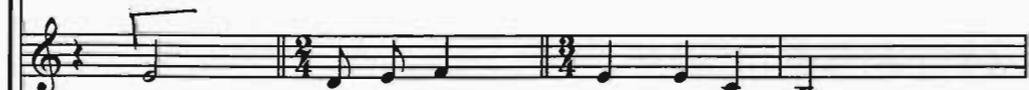
i *v* *homofonía* *v*

S



a - sí se va mi es - pe - ran - za, a - sí se va mi es - pe -

CAlt.



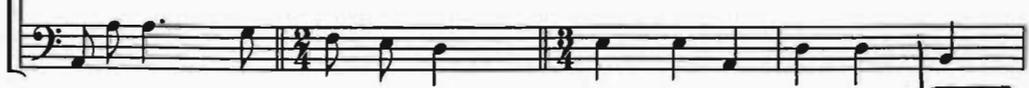
a - - - sí se va mi es - pe - ran - - -

T



sí se va se va mi es - pe - ran - za, mi es - pe -

B



sí se va a - sí se va mi es - pe - ran - za sin

C

9

S
ran - za, sin ti por el al-ma_a - den - tro, a - den - tro

CAlt.
za, sin ti por el al-ma_a - den - tro,

T
ran - za, sin ti por el al-ma_a - den - tro, por el al - ma a - den - tro

B
ti por el al-ma_a - den - tro, sin ti por el al-ma_a - den - tro a - den - tro

V₇ *III*

14

S
lla-nos cru - cé por ir a tu ol -

CAlt.
lla-nos y lla-nos y lla-nos cru - cé cru - cé por ir a tu ol -

T
lla-nos y lla-nos cru - cé cru - cé por ir a tu ol -

B
lla-nos cru - cé, cru - ce por ir a tu ol -

D *E*

iv₇

20

S
vi - do cru-ce por ir por ir a tu ol - vi - do y tras tan - to ca-mi-

CAlt.
vi - do cru-ce por ir por ir a tu ol - vi - do B.C.

T
vi - do cru - ce por ir a tu ol - vi - do B.C.

B
vi - do por ir a tu ol - vi - do B.C.

F Melodía a compañaada.

VII i

25

S
nar lle-gue_a te quie - ro lo mis - mo B.C.

CAlt.
B.C.

T
B.C.

B
B.C.

G *rall.* *mas movido* *

sin

Polifonia

III I

C

31 *Tempo 1°*

S
sin ti por el al-ma_a - den-tro a - den-tro

CAlt.
sin ti por el al-ma_a - den-tro

T
8
sin ti por el al-ma_a - den-tro, por el al-ma a - den-tro me_a-cor-

B
ti por el al-ma_a - den-tro, sin ti por el al-ma_a - den-tro a - den-tro

III

36

S
me a - cor - dé me_a - cor - dé de cuan-do i - ba

CAlt.
me a - cor - dé me_a-cor-dé de cuan - do i - ba por los ca -

T
8
dé me a - cor - dé de cuan-do i - ba de cuan-do i - ba

B
me a - cor - dé me_a - cor - dé de cuan-do i - ba por los ca -

$\sqrt{7}/_{III}$ VI VII₇ i

40 *Lento*

S
 por los ca - mi - nos llo - vien - do A - llá va un en - co - bi - ja - do A - llá

CAlt.
 mi - nos ca - mi - nos llo - vien - do A - llá

T
 por los ca - mi - nos ca - mi - nos llo - vien - do A - llá va. A - llá

B
 mi - nos por los ca - mi - nos llo - vien - do B.C. A - llá

45 *ppp*

S
 va.

CAlt.
 va. *ppp*

T
 va. *ppp*

B
 va. *ppp*

I

Conclusiones

He comprobado que por medio del canto coral las personas pueden participar de un proceso creativo que los vincula con otros a través de la música y al mismo tiempo con diferentes aspectos técnico-musicales. El canto es una forma de expresión que pertenece a todos los seres humanos y cuando se utiliza el coro como instrumento, se pueden ejemplificar temas diversos que incluyan la participación directa del público; así los conceptos se aprehenden no solamente por la observación directa o la información otorgada, sino también por la experiencia que involucra a los participantes.

He presentado en diversas ocasiones conciertos didácticos y el resultado ha sido positivo ya que el público se involucra con los artistas, lo cual genera un ambiente propicio para el intercambio y la comunicación; al lograr este vínculo se pueden trabajar libremente conceptos técnicos y conocimientos específicos; así, las personas tienen confianza de preguntar y participan activamente en el proceso. Con los niños esto fluye de forma natural y los resultados son más tangibles, es por ello que recomiendo este tipo de propuestas para acercarlos a la música.

El imaginar la interacción entre los niños y los adultos, escoger el material musical para ejemplificar los diversos conceptos y buscar estrategias para mostrarlo al público, me permitió encontrar formas para incursionar en conceptos teóricos apropiadas para los niños.

Como parte de la enseñanza musical que ofrece el Centro de Iniciación Musical de la Escuela Nacional de Música, y por el resultado de este trabajo, propongo realizar este tipo de recitales de manera regular para así fortalecer la formación musical de los niños dentro de nuestra institución.

Bibliografía

Alsina, Pep. *El área de educación musical, propuestas para aplicar en el aula*, Ed. Graó, Barcelona, España, 1999.

Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*, Ricordi Americana S. A., Buenos Aires, 1952.

Caballero, Cristian. *Introducción a la Música*, EDAMEX, México, 1984.

Calvo Manzano, Antonio. *Acústica físico-musical*, Real Musical, Madrid, 1991.

Donald, Grout J. y Claude V. Palisca. *Historia de la Música Occidental*, Alianza Música, Madrid, 2001.

Farías Rascón Ramón, *La voz mixta*, Dirección de Extensión y Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 2002.

Gallo, G. Graetzer, H. Nardo y A. Russo. *El director de coro, Manual para la dirección de coros vocacionales*, Ricordi Americana, S. A., Buenos Aires, 1979.

Piaget Jean, *Psicología y Pedagogía*, Ariel, España, 1991

Sandred, K. B., traducc. Ximénez, Felipe. *El mundo de la música, guía musical*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1962.

Sánchez Ortega, Paula y Digna Guerra Ramírez. *Canto*, Pueblo y Educación, Cuba, 1982.

Sartori Claudio y otros. *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, Milano, 1964.

Sholes Percy. *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Nueva York, 1943.

Enciclopedia Larousse de la Música, Argos Vergara, ed. francesa, 1987.

The New GROVE Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie

Randel, Michael *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.

EL CORO COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA

NOTAS AL PROGRAMA

“La música es parte principal de la educación, porque el ritmo y la armonía son especialmente aptos para llegar a lo más hondo del alma, impresionarla fuertemente y embellecerla por la gracia que le es propia (...) Un niño que ha recibido una educación musical adecuada mejor advierte y elogia la belleza que encuentra a su alrededor, dándole asilo en su alma y nutriéndose con ella.”

Platón

La percepción auditiva consiste en la captación inmediata del sonido y es una forma natural de comunicación de los seres vivos con el mundo, lo importante para el ser humano, es diferenciar cómo y a través de qué medios se pasa del estado natural de la percepción auditiva a las formas superiores de expresión y creación musical, ya que la experiencia musical se encuentra unida a la vida afectiva.

El cantar para el individuo es una forma de sensibilización que despliega la capacidad creadora, la audición y la afinación, así como el movimiento ayuda a percibir mejor el ritmo. Gracias al desarrollo de la percepción auditiva, los seres humanos son capaces de encontrar diversos caminos para el mejoramiento de su creatividad, sensibilidad y conciencia con lo cual adquieren recursos que enriquecen su formación.

PROGRAMA

Chacona	Juan Arañés, (15?? – c. 1649)
Improvisación aleatoria	Libre, colectiva
Tourdion	Anónimo francés, S. XVI, publicado por Pierre Attaignant (1490? – 1553)
Cantos Coloniales	Popular, v. c. Ramón Noble Olivares (1920 – 1999)
Madrigal	Cristóbal Taltabull (1888 – 1964)
Sanctus	Jan Sändstrom (1954)
The Lamb	Texto: William Blake Música: John Tavener (1944)
La vieja	Folclore argentino, Letra y música: Hnos. Díaz, v. c. Claudio Sanseverino
Hanacpachap	Fray Juan Pérez Bocanegra, publicada en Perú, (c. 1610)
If ye love me	Thomas Tallis (1505 – 1585)
Allá va un encobijado	Texto: Alberto Alvero, Música: Antonio Lauro (1917 – 1986)

ENSAMBLE CORAL VOCE IN TEMPORE,

ANA PATRICIA CARBAJAL, DIRECTORA

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

- **Chacona**, Juan Arañes, 15?? – c. 1649, Cataluña, España

Pieza de carácter festivo que invita a ir a “chacona” refiriéndose a la fiesta.

La chacona es una danza ternaria del siglo XVI, originaria de Latinoamérica, fue adoptada con sus variantes en España e Italia a principios del siglo XVII, posteriormente fue adoptada en Francia, Alemania e Inglaterra. La danza puede ser acompañada por instrumentos de la época. Cervantes la describe como “animada y alegre, sensual y pecaminosa, embarullada y de baja estofa”, “danza de mulatos”, “sola la chacona encierra la *vida bona*.” La característica de la chacona y el pasacalle, tal como las hallamos en las obras de los compositores del siglo XVII, es la repetición continua de una fórmula de cuatro compases en ritmo ternario. La forma de esta pieza es la siguiente: A-B-A-C-B-A-C-B, en donde A y C son coplas (misma música diferente texto) y B es estribillo (misma música, mismo texto).

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Discriminación entre sonido y ruido

- **Improvisación aleatoria**

Improvisación de melodías y sonidos simultáneos.

El coro entontará sonidos o melodías simultáneos para que los niños seleccionen las voces por su altura, sin tener referencias rítmicas, estructurales o dinámicas

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Sonidos graves y agudos

- **Tourdion, Quand je bois du vin claret**, Anónimo S. XVI, v. c. Pierre Attaignant

El *tourdion* es una danza del renacimiento de carácter vivo y alegre similar a la *galliarde*, compuesta en tres tiempos, $\frac{3}{4}$.

La danza de sociedad estaba muy difundida y gozaba de gran estima en el renacimiento. Se esperaba que todos los hombres y mujeres educados fueran grandes bailarines. Por consiguiente, una parte considerable de la música instrumental del siglo XVI está formada por piezas de danza escritas en tablaturas, libros y antologías impresas editadas por Petrucci, Attaignant y otros editores. Como corresponde a su objetivo, habitualmente estas piezas tienen esquemas rítmicos claramente marcados y bastante regulares y se dividen en secciones diferenciadas.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Reconocer la intensidad/volumen

- **Cantos Coloniales, Quodlibet**, v. c. Ramón Noble (fragmento)

Quodlibet realizado con canciones tradicionales infantiles (Amó ató, Acitrón, A la víbora de la mar y Doña Blanca). La palabra *quodlibet* proviene del latín y significa “lo que gustes”; es una composición elaborada con melodías o textos conocidos que se presentan simultánea o sucesivamente, las primeras piezas de este tipo se escribieron a finales de la Edad Media y su producción alcanzó el máximo desarrollo a comienzos del siglo XVIII.

Este tipo de canción fue cultivada sobre todo en Alemania y la constituyen piezas construidas por diferentes canciones o fragmentos de éstas, a menudo cantados desordenadamente y reunidos con el supuesto fin de efectuar una mezcla incongruente y absurda de textos; sin embargo el sentido musical de muchos *quodlibet* era bueno e incluso bastante artístico.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Trabajo vocal

- **Madrigal**, Cristóbal Taltabull, Barcelona, 1888 – 1964

Obra del siglo XX, compuesta en 1846 y realizada con base en un poema de amor.

El autor da a esta pieza el título de Madrigal por la forma y el texto de contenido amoroso. Taltabull fue pianista y compositor con una interesante producción de música vocal, orientador de las jóvenes generaciones de músicos catalanes.

Madrigal es un término usado para la música secular vocal. El origen de la palabra es incierto, algunas derivaciones sugieren que proviene del italiano *mandra* que significa folclor; esto implica una canción pastoril, también se cree que proviene de la palabra *matricale* que significa fuera del vientre, refiriéndose a que los madrigales se escriben en lengua materna y raramente en latín.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Estructura

- **Sanctus (1992)**, Jan Sändstrom, Vilhelmina, n. 1954.

Obra contemporánea de estructura homofónica a cuatro voces mixtas. Utiliza la escala de Mi bemol Mayor pero no por superposición de terceras, sino de cuartas o sus inversiones para crear un ambiente sonoro al estilo del texto.

Sändstrom es uno de los más reconocidos compositores suecos a nivel internacional. Ha compuesto música para ópera, ballet, teatro, ensamble y orquesta. Inició su carrera musical como coralista, lo cual ha propiciado el que este compositor se ocupe de la música vocal; en su música conviven diferentes técnicas de composición como serialismo, minimalismo e influencias de música del este de Europa.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Homofonía

- **The Lamb (1985)**, John Tavener, n. 1944, Inglaterra.

Compositor inglés que estudió en la Real Academia de Música en Londres. Fue organista de St. John's y a partir de 1969 maestro en Trinity College de Londres. Debutó en 1968 con una cantata dramática a cargo de la London Sinfonietta. Sus composiciones tienen influencia de Stravinsky, Messiaen y Stockhausen. Gran parte de su obra es sacra; es notorio cómo incorpora en su producción cantos de la Iglesia Ortodoxa Rusa de la cual es miembro desde 1978, marcando así un nuevo estilo de composición en el que mira hacia la tradición antigua para crear un modelo de sonido.

El compositor combina elementos de la tonalidad (mi menor), con armonía extendida y principios de organización en espejo, derivados de la estructura de las series dodecafónicas.

Obra contemporánea homofónica a cuatro voces mixtas compuesta en el año de 1985, su estructura es binaria al combinar una primera parte disonante y una segunda consonante.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Armonía (disonante / consonante)

- **La vieja**
Folclore argentino, Letra y Música: Hnos. Díaz, v. c. Claudio Sanseverino

La Chacarera es una danza tradicional de pareja originaria de Argentina, cantada con textos en cuartetos octosílabos (coplas) o interpretada sólo con instrumentos; muestra su influencia andina en las melodías típicamente pentatónicas y su oscilación entre el centro tonal Mayor y el de su relativo menor. Actualmente se baila en casi todo el país, su estilo es similar al "gato" que combina elementos de un compás ternario simple y un binario compuesto en tiempo animado. Según la tradición oral, esta danza nace en Santiago del Estero; teoría que se acentúa al encontrar en esta provincia chacareras en lengua *quecha*.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Ejercicio rítmico

- **Hanacpachap**, Fray Juan Pérez Bocanegra, c. 161069

En la América Colonial floreció una rica tradición de música religiosa; las misiones españolas que cruzaron el mar se mezclaron con los nativos de América, creando cientos de misas, motetes y villancicos. *Hanacpachap* es una de las primeras obras polifónicas del Nuevo Mundo publicada en 1631; himno procesional de la colonia española en Perú, escrito en quechua, para preguntar a la Virgen María sobre el lugar que su Hijo reserva a los mortales en el *Hanacpachap* (reino de los cielos para los Incas). Fue compuesto probablemente por un nativo de Andahuayllillas, cerca de Cuzco, Perú, y publicado por el padre Juan Pérez Bocanegra en su formulario ritual.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Concertación / Dirección

- **If ye love me**, Thomas Tallis, 1505 - 1585

Obra polifónica de carácter apacible escrita para el rito de la iglesia anglicana, las imitaciones y entradas se originan a partir del texto.

No hay referencias sobre la infancia de Thomas Tallis, se cree que nació en la ciudad de Kent. Se sabe que fue organista en Benedictine Priory en Dover en el año de 1532; la siguiente referencia sobre él es su actividad como músico y organista contratado de 1537 a 1538 en la Iglesia de St. Mary at Hill; posteriormente se trasladó a la abadía Waltham. Desempeñó su labor musical en la catedral de Canterbury y sirvió en la Capilla Real. Tallis se quedó sirviendo en la Casa Real hasta su muerte a Enrique VIII, Eduardo VI, María Tudor y Elizabeth I. La composición florida de principios de siglo se observa en la obra temprana de este compositor; su motete *Spem in allium* es una obra polifónica a 40 voces sin precedentes en Europa.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Polifonía

- **Allá va un encobijado**

Texto: Alberto Alvero, Música: Antonio Lauro

Poesía musicalizada, siglo XX, Venezuela.

Claro ejemplo de música hecha a partir del texto.

Tema de apreciación auditiva para atender en el recital: Apreciación musical