

## “Arreglos Corales para Coros Escolares”

Carlos Fernando Archila Salguero - [info@corodemia.com](mailto:info@corodemia.com) - Cel: 5308-1811

**DESCRIPTOR:** Este taller forma parte de las actividades de capacitación del Foro Latinoamericano de Educación Musical, incluida como parte del X Congreso Nacional de Educación Musical, llevado a cabo en Panajachel, Sololá del 5 al 7 de noviembre de 2014.

**JUSTIFICACION:** La falta de repertorio adecuado y pertinente para las necesidades y planes de los coros escolares guatemaltecos, hace necesario un taller a través del cual los interesados adquieran y compartan algunas herramientas o ideas para realizar sus propios arreglos y/o composiciones para coros escolares.

**COMPETENCIA ÚNICA:** Los participantes en el taller arreglan y/o componen una obra coral para nivel primario y una obra coral para nivel secundario, sobre temas y necesidades específicos planteados durante el taller; para ello se organizan en pequeños grupos de trabajo y presentan sus productos al finalizar el taller.

**COMPONENTES:** ANÁLISIS Y AUDICIÓN: Contacto interactivo con expresiones musicales corales que permitan apoyar el trabajo creativo del curso. TEORÍA GENERAL: Conocimiento del lenguaje y herramientas básicas para elaborar arreglos musicales. TEORÍA APLICADA: Aplicación de los conocimientos adquiridos a música real y repertorio de interés para los participantes. MÚSICA VIVA: Contacto real y/o representación musical de algunos de los modelos musicales corales estudiados en clase.

**PERFIL DE EGRESO:** Músico capaz de arreglar y/o componer obras sencillas para coros escolares, sobre temas y necesidades específicas relacionadas con su trabajo coral. Líder proactivo y con actitud participativa para involucrarse en eventos que promuevan la creación y composición coral. Líder con capacidad y habilidades para organizar eventos relacionados con la composición coral, tales como recitales, festivales, concursos, etc.

IND. DE LOGRO	CONTENIDOS		ACTIVIDADES
<ul style="list-style-type: none"> <li>Los asistentes participan en una dinámica de improvisación de melodías o ritmos vocales con instrumentos y/u objetos disponibles en el salón.</li> </ul>	Música y Creatividad	Generalidades. Ideas de Dalcroze, Kodaly, Hemsy de Gaínza, Willems y otros.	Presentación PP. Improvisaciones vocales. Juego de completación creativa de melodías musicales. <ul style="list-style-type: none"> <li>“Partita No. 2 para violín” J. S. Bach</li> <li>“Habib Koité” África</li> <li>“Mika” Ariana Grande + “Yo pienso en ti” J. B. Montúfar</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Cada participante aporta sus habilidades y conocimientos durante el proceso creativo con sus respectivos grupos de trabajo.</li> </ul>	Formación General	Dominio de un instrumento armónico (piano, acordeón, guitarra, marimba); Lenguaje Musical Avanzado. Manejo de Software musical para edición de partituras.	Presentación PP. Ejemplos audiovisuales. Aportes de los asistentes.
	Formas Musicales	El Canto Llano, La Antífona, El Organum, El Conductus, El Himno, La Chanson, El Canon, El Motete, El Madrigal, El Quodlibet, La Cantata, El Oratorio, El Coral, El Lied, La Ópera, El Aria, La Misa, La Sinfonía Coral, La Fantasía, El Réquiem, La Canción Popular.	
	Armonía	Tríadas, enlaces, tipos de movimiento, cadencias, posiciones, inversiones, progresiones, cifrados, funciones armónicas, modulaciones, acordes ajenos a la tonalidad, ornamentaciones.	
	Contrapunto	Fundamentos, Primera Especie, Segunda Especie, Tercera Especie, Cuarta Especie (sincopado o suspendido), Quinta Especie (florido), por su tipo de movimiento., ornamentaciones.	



<ul style="list-style-type: none"> <li>Probar las diferentes tesituras y espectros vocales con los participantes en el taller.</li> </ul>	La Voz Humana	Las tesituras, los rangos vocales, posibilidades y técnicas vocales.	Presentación PP. Gráficas. Ejemplos auditivos. Pruebas con la voz.
<ul style="list-style-type: none"> <li>Organización en pequeños grupos de trabajo para compartir y retroalimentarse recíprocamente sobre el proceso de elaboración de arreglos y/o composiciones corales escolares.</li> </ul>	Planificación del Arreglo	Tipo de coro, temática, características del arreglo, plan y bosquejo del arreglo.	<u>Temas de Ensayo</u> Las vacaciones. Juego vocal con expresiones guatemaltecas.
<ul style="list-style-type: none"> <li>Escribir los arreglos en papel pautado o con software de edición musical para su entrega impresa al tallerista.</li> </ul>	Elaboración del Arreglo	Elección de la tonalidad, texto y melodía, acompañamientos, colocación de cifrados, colocación de voces, ornamentos, novedades, revisiones y cambios, anotaciones, sugerencias para los directores.	Organización en grupos creativos.
<ul style="list-style-type: none"> <li>Presentación de Recital con los Arreglos y/o Composiciones preparados durante el taller.</li> </ul>	Recital	Presentación de las composiciones del taller en grupos de trabajo.	Recital Creativo.

### Las vacaciones

VERSO 1: En las vacaciones todos se olvida, por andar **jugando** y **fregando**.

VERSO 2: Todas las tareas son **espantosas**.

VERSO 3: A **dormir** todo el día.

### “Yo pienso en ti”

*José Batres Montúfar*

Yo pienso en ti, tú vives en mi mente  
sola, fija, sin tregua, a toda hora,  
aunque tal vez mi rostro indiferente  
no deje reflejar sobre mi frente  
la llama que en silencio me devora

# “Arreglos para Coros Escolares”

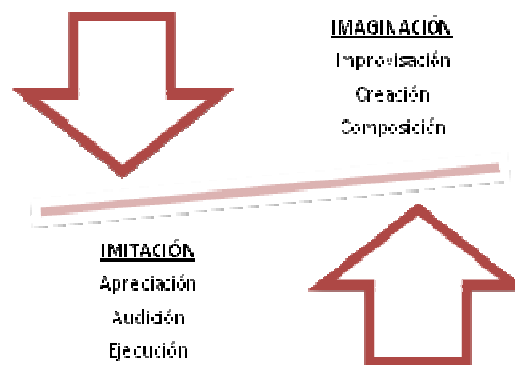
Panajachel, Noviembre 2014

## Música y Creatividad

*“Facultad de crear, aptitud para descubrir, para imaginar y dar forma a algo inédito” definición RAEL*

### A.- Generalidades

Todos somos creativos, porque es una necesidad vital para sobrevivir. Algunos han desarrollado más su creatividad porque han recibido incentivos desde edades tempranas, porque el medio los ha obligado, porque les gusta innovar o porque les gusta romper barreras. **Swanwick** advierte sobre el modelo pedagógico predominante actualmente, el cual favorece el desarrollo de destrezas imitativas, en lugar de los procesos creativos o de la imaginación.



### B.- Ideas de algunos pensadores.

**Emile Jacques Dalcroze** pensaba que el pensamiento humano despierta hasta que vive experiencias sensoriales que le permiten descubrirse a sí mismo, para luego expresarse, construirse a sí mismo y luego aportar algo al entorno que le rodea.

**Zoltan Kodaly** decía que al niño hay que empezar a enseñarle música 9 meses antes del nacimiento de su propia madre; y agrega que mientras más temprano se inicia el niño en la formación musical, mayores posibilidades tendrá de desarrollar su creatividad, porque debido a su mejor “entrenamiento” musical, intentará probar, romper el modelo, experimentar, viajar hacia el mundo mágico de la creatividad.

En esa misma línea de investigación, **Alfred Tomatis** demostró que la voz de la madre y los sonidos del exterior, tienen un efecto determinante en el cerebro del feto, que puede influir poderosamente en el habla, el oído, la salud emocional y la actitud mental del infante.

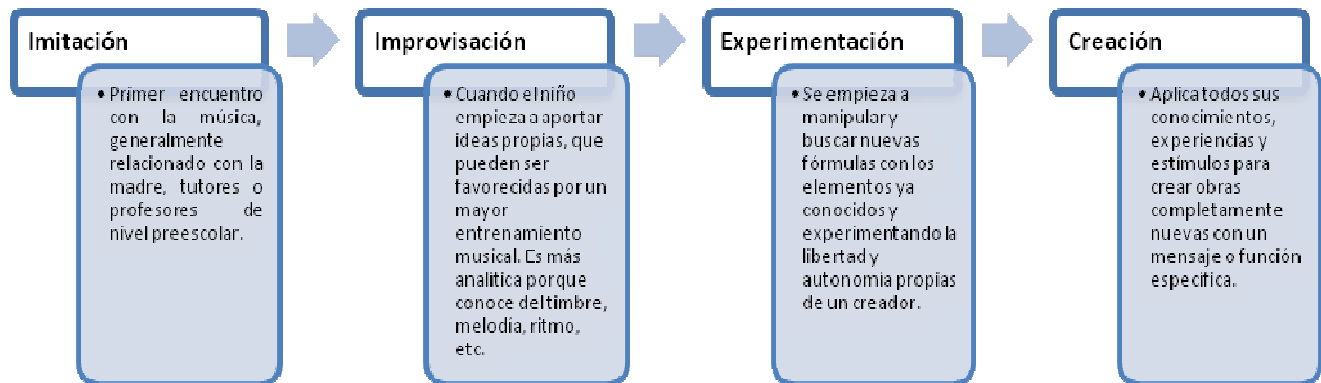
**Glover** opina que los niños tienen una capacidad y creatividad musical natural, que les permite hacer música aunque no se les muestre o enseñe cómo hacerlo.

**Edgar Willems** relaciona los elementos básicos de la música con el desarrollo de las facultades psicológicas del ser humano, de manera que el orden lógico para su desarrollo corresponde con las etapas del desarrollo psicológico. Así, el ritmo es la primera etapa en la cual el niño está desarrollándose a nivel fisiológico y de manera instintiva; la melodía corresponde al desarrollo del área afectiva o emocional; y la armonía es una etapa avanzada que corresponde con el desarrollo intelectual o supramental.

**Hempsy de Gaínza** afirma que el bebé antes de expresarse y comunicarse verbalmente, lo hace a través de sonidos que le permiten ejercitar su aparato de fonación y apoyado en la audición, ir desarrollando un idioma constituido por fonemas y estructuras idiomáticas.

La necesidad y capacidad creativa es algo que todos los seres humanos poseen pero que muy pocos tienen la oportunidad de desarrollar y mostrar.

La música es una de las múltiples formas a través de las cuales el ser humano puede expresar esas emociones profundas que impelen su instinto creador. Aunque las formas de sentir, expresar y producir son siempre diferentes de acuerdo a las condiciones y entorno del compositor, su desarrollo corresponde casi siempre al siguiente proceso:



## II. Conocimientos Generales

### A.- Dominio de un Instrumento Armónico (piano, guitarra, órgano, marimba etc.)

Da un amplio criterio con respecto a la estructura y armonización, permite “probar” el trabajo en un instrumento armónico. Actualmente se puede utilizar una computadora ya que existe software con altas capacidades que proveen al compositor una gran herramienta de trabajo.

### B.- Conocimiento de las Formas Musicales Vocales

Gregoriano, Motete, Madrigal, Coral, Oratorio, Cantata, La Pasión, Lied, Opera, Misa, Réquiem, Villancico, Canción Coral Popular, Canción Coral Folklórica, Canción Coral Contemporánea, etc.

### C.- Lectura Musical

#### 1) Clave de Fa y Clave de Sol

- Entrenamiento Auditivo (capacidad de identificar y reproducir melodías, intervalos, acordes, tonalidades y modulaciones)
- Lectura a primera vista (capacidad de reproducir al leer ritmos exactos y sincopados, ligaduras, tonalidades mayores y menores y modulaciones)

### D.- Armonía

#### 1) Triadas

Mayores	Tercera Mayor + Tercera Menor
Menores	Tercera Menor + Tercera Mayor
Aumentadas	Tercera Mayor + Tercera Mayor
Disminuidas	Tercera Menor + Tercera Menor

**2) Posiciones de Acorde (nota en la voz superior)**

- (a) De octava      8ª.en la soprano
- (b) De tercera     3ª.en la soprano
- (c) De quinta     5ª.en la soprano
- (d) De séptima    7ª.en la soprano

**3) Tipos de Movimiento Armónico**

- (a) **Paralelo:**      Cuando dos notas se mueven en la misma dirección
- (b) **Contrario:**    Cuando dos notas se mueven en dirección opuesta una de la otra
- (c) **Oblicuo:**      Una nota se mantiene y la otra se mueve en cualquier dirección
- (d) **Mixto:**        Combinación de los anteriores

**4) Inversiones de Acorde (nota en la voz inferior)**

- (a) Primera Inversión      3ª.en el bajo  
Es más débil que el enlace de dos acordes en estado fundamental. Provee una progresión más melódica en el bajo y evita la resolución en estado fundamental. Tiene mayor efecto con la 7ª. en la voz superior.
- (b) Segunda Inversión      5ª.en el bajo  
Es la más débil de las inversiones principales y generalmente es utilizada como acorde de paso entre dos acordes que cambian de Posición Fundamental a Primera Inversión.
- (c) Tercera Inversión      7ª.en el bajo  
Es muy fuerte gracias precisamente a la presencia de la 7ª. Como el bajo está en disonancia con dos de las voces superiores, tiende a resolver por grado conjunto en dirección descendente para resolver la 2ª.mayor y la 4ª.aumentada que posee el acorde.
- (d) Cifrado de Acordes

El cifrado de acordes procede del bajo continuo (*basso continuo*), creado alrededor del siglo XVI para que los intérpretes de instrumentos armónicos como el clavecín y el laúd pudieran construir acordes partiendo de la melodía de un instrumento bajo como el violoncello o el fagote. Tomando como base las notas de ese bajo mas el análisis sugerido por el cifrado, podían construir acordes que acompañaran las melodías de los demás intérpretes. Esto suponía una lectura y conocimiento de teoría musical impresionantes ya que debían improvisar la construcción de dichos acordes. A la izquierda de cada ejemplo he anotado los números que representan los intervalos que participan en cada tríada, y a la derecha coloqué los números que convencionalmente han sido aceptados para representar cada tríada de acuerdo a su estado.

- \* A) Estado fundamental
- \* B) Primera inversión
- \* C) Segunda inversión
- \* D) Estado fundamental con 7ª.
- \* E) Primera inversión con 7ª.
- \* F) Segunda inversión con 7ª.
- \* G) Tercera inversión

The image shows a musical staff in bass clef with a common time signature (C). Seven chords are displayed, labeled A through G. Below each chord, there are two sets of numbers representing intervals and traditional fingering.

Chord	Interval-based notation	Traditional notation
A	5 3	--
B	6 3, 6 4	6 6
C	6 4, 6 5	6 6
D	7 3, 7 5	7 7
E	6 3, 6 5	6 6
F	6 3, 6 4	6 4
G	6 2, 6 4	6 4

## 5) Las Funciones de los Acordes

### (a) Acordes Diatónicos en Tonalidad Mayor

Si construimos acordes tríada sobre cada una de las notas de la escala diatónica mayor, obtenemos como resultado los siguientes acordes diatónicos:

**I – ii – iii – IV – V – vi – vii°**

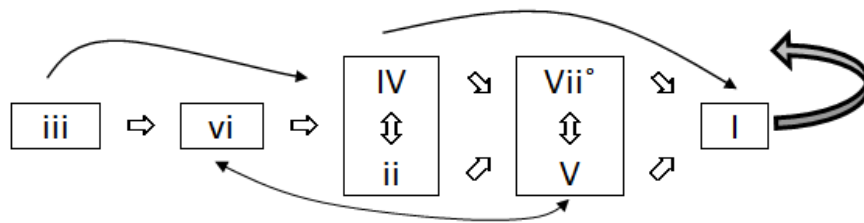
### (b) Acordes Diatónicos en Tonalidad Menor

Al construir acordes tríada sobre cada uno de los grados de la escala menor se dan muchos mas acordes (trece en total) debido a que existen tres tipos de escala menor que al combinarse ofrecen todas estas posibilidades:

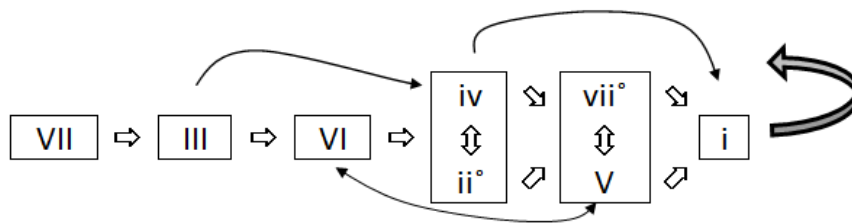
**i-ii°-ii-III-III+-iv-IV-v-V-VI-vi°-VII-vii°**

### (c) Las Funciones Armónicas en Tonalidad Mayor (Kostka & Payne)

El enlace de acordes en la armonía clásica se basa en el principio de dominancia, por lo cual se asume que todo acorde debe estar precedido por su dominante o por un acorde que haga las veces de dominante. De tal teoría surge el siguiente esquema que es aplicado casi sin excepción en la mayoría de obras compuestas en el estilo armónico tonal.



### (d) Las Funciones Armónicas en Tonalidad Menor (Kostka & Payne)



## 6) Cadencias

Las cadencias hacen las veces de los signos de puntuación creando pausas, aclarando las secciones, dando organización y enriqueciendo el desarrollo armónico de las obras tonales. Las cadencias son como metas intermedias que el desarrollo de una composición debe ir alcanzando antes de alcanzar el final que también está constituido por una cadencia. Se clasifican de acuerdo a los grados que participan en ellas y por las posiciones de los acordes que las forman.

(a) *Perfecta*: (V – I) Ambos en posición Fundamental y el último acorde en posición de 8ª.

(b) *Imperfecta*: (V – I) Ambos en posición Fundamental y último acorde en posición de 3ª. ó 5ª.

(c) *Plagal Perfecta*: (IV – I) Ambos en posición Fundamental y último acorde en posición de 8ª.

(d) *Plagal Imperfecta*: (IV – I) Ambos pueden estar invertidos y último acorde en posición de 3ª. ó 5ª.

(e) *Semicadencia*: (? – V) Es una frase inconcluso que culmina en el V.

(f) *Deceptiva*: (V – VI ó V – IV) resuelve a cualquier grado de la tonalidad menos al primer grado.

**7) Enlace de Acordes en Estado Fundamental (Clasificación de G.Th.Jones)**

La técnica propuesta por **George Thaddeus Jones** en su libro de Teoría Musical (6) es una de las más lógicas, de fácil comprensión y exacta aplicación. El siguiente cuadro resumen de dicha propuesta, funciona únicamente cuando el bajo lleva la fundamental del acorde.

⇐ OPCIONES	cuando el bajo hace movimiento de <b>Unísono/8ª.</b>	cuando el bajo hace movimiento de <b>4ª.-5ª.</b>	cuando el bajo hace movimiento de <b>2ª.-7ª.</b>	cuando el bajo hace movimiento de <b>3ª.-6ª.</b>
	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>
<b>1</b>	*Mantiene posición abierta o cerrada del acorde. *Puede moverse dentro de la posición original	*Mantiene nota común *Las otras 2 voces se mueven por grado conjunto a la nota más cercana del acorde.	*Movimiento contrario al bajo en las 3 voces superiores hacia las notas más cercanas del acorde.	*Dos notas comunes *La voz restante se mueve por grado conjunto hacia la nota más cercana del acorde
<b>2</b>	*Cambia posición abierta a cerrada de acorde	*No mantiene nota común *Las 3 voces superiores se mueven en movimiento similar	*Una de las voces superiores se mueve en 3ª.paralela con el bajo *Las 2 voces restantes hacen mov.contrario al bajo *Provoca doble 3ª.en el segundo acorde	*Duplica la 3ª.en el segundo acorde *Se pueden mantener las dos notas comunes, solo una o ninguna <b>PRECAUCION:</b> Pueden producirse 5ª.s paralelas en este procedimiento
<b>3</b>	<u>Excepción:</u> *Inflexión Cromática de la 3ª.manteniendo principios anteriores *Si la 3ª.alterada se da entre diferentes voces se llama <i>Falsa Relación</i>	*La 3ª.y 5ª.del primer acorde van a la tónica del segundo *La 5ª.del segundo acorde se omite *Se triplica la fundamental	*Una de las voces superiores se mueve en 3ª. paralela con el bajo *Las 2 voces restantes saltan hacia notas del acorde en mov.contrario al bajo *El salto de 3ª. puede hacer una nota de paso	<u>Excepción:</u> *Inflexión Cromática de una nota del acorde manteniendo principios del D1 *Se puede dar entre tríadas mayores, entre tríadas menores o entre tríadas con <i>Falsa Relación.</i>
<b>4</b>		*La 3ª.del primer acorde salta a la 3ª.del segundo acorde *Mantiene nota común *La voz restante se mueve por grado conjunto	<u>Excepción:</u> *En la progresión IV-V no se debe duplicar la sensible.	

**8) Enlace de Acordes en Primera Inversión (Clasificación de G.Th.Jones)**

1. En acordes sucesivos mayores: se duplica la soprano en una voz interior para reforzar la soprano del primer acorde y se duplica otra voz que no sea la soprano en el segundo acorde.		
2. En acordes sucesivos menores: se duplican la soprano y el bajo de manera que se puede duplicar la tónica, la 3ª. o la 5ª.		
<b>Grados Primarios I, IV, V</b>	Duplicar una nota de la tríada en el siguiente orden preferencial	3. Soprano 4. Bajo 5. Contralto 6. Tenor
<b>Grados Secundarios II, III, VI, VII</b>	Duplicar una nota de la tríada en el siguiente orden preferencial	1. 3ª. 2. Fundamental
	Excepción	El VII por ser disminuido y poseer la sensible de la tonalidad, no duplica la fundamental sino la 5ª.

**9) Modulación**

- Directa
- Por Nota Común
- Por Acorde Común
- Por Acorde Alterado Común
- Por Secuencia Melódica
- Por Acorde Pivote

Utilizando un acorde común a dos tonalidades, **de preferencia el acorde pivote no debe ser el V de la nueva tonalidad** aunque posterior al acorde pivote debe confirmarse la nueva tonalidad por medio de su dominante o V.

**10) Dominantes Secundarias**

Toda tríada puede estar precedida por su propio acorde dominante cuya raíz se ubica una cuarta inferior o quinta superior.

- Dan mayor énfasis a los acordes de la tonalidad sobre los cuales actúan
- no poseen independencia
- son tan breves que no se perciben como modulación, pues no confirman una nueva tonalidad.
- pueden utilizarse en tiempos fuertes o en tiempos débiles
- Todo acorde puede convertirse en dominante de otro al agregarle la 7ª.m
- Puede realizarse un círculo completo de dominantes convirtiendo cada acorde mayor en dominante del siguiente hasta concluir en el mismo acorde inicial, así: → C – **C7** – F – **F7** – Bb – **Bb7** – Eb – **Eb7** – Ab – **Ab7** – Db – **Db7** – Gb – **Gb7(F#7)** – B – **B7** – E – **E7** – A – **A7** – D – **D7** – G – **G7** – C

**11) Sensibles Secundarias**

Toda tríada puede estar precedida por su propio acorde sensible cuya raíz se ubica una segunda menor debajo de la tónica del acorde al cual precede.

**12) Acorde de Séptima**

Surge como resultado de la disonancia de los acordes en el movimiento contrapuntístico a voces. Posee el intervalo disonante entre la 1ª.y la 7ª., y el intervalo disonante *Tritono* que no es más que la 4ª.aumentada existente entre la 3ª.y la 7ª.del acorde. Sus tendencias normales son las siguientes:

- El Tritono tiende a convertirse en 3ª.mayor o menor por movimiento hacia adentro por grado conjunto
- La 7ª.menor tiende a bajar melódicamente convirtiéndose en una 6ª.



- Estas tendencias melódicas dan pie a la progresión V7 → I, común en la música occidental.
- Puede omitirse la 5ª. del acorde y ocasionalmente la 3ª. del acorde

## E.- Contrapunto Básico

La armonía busca la consonancia vertical, el contrapunto busca la consonancia horizontal o entre líneas melódicas. La armonía norma los acordes mientras el contrapunto norma la conducción de voces. Trabaja las disonancias bajo el principio de preparación y resolución.

### 1) Por su construcción rítmica

- |  |                                  |
|--|----------------------------------|
| (a) 1ª. especie ó Simple               | (nota contra nota)               |
| (b) 2ª. especie                        | (2 notas contra 1)               |
| (c) 3ª. especie                        | (4 notas contra 1)               |
| (d) 4ª. especie Suspendido o Sincopado | (2ª. melodía en tiempos débiles) |
| (e) 5ª. especie o Contrapunto Florido  | (mezcla de los anteriores)       |

### 2) Por su movimiento

- (a) Doble, Triple, Cuádruple etc.

Las voces permutan sus melodías entre sí, sin alterar la armonía y técnicas aplicadas en su ubicación original. Se llama doble cuando son 2 voces las que permutan, Triple cuando participan 3, etc. Además puede ser de los siguientes tipos:

- \* A la octava ambas melodías conservan la misma nota y línea melódica original.
  - \* A la doceava la melodía pasa a ser 2ª. voz a una 12ª. o 5ª. compuesta de la altura original.
  - \* A la décima la melodía pasa a ser la 2ª. voz a una 10ª. o 3ª. compuesta de la altura original.
- (b) *alla diritta* Cuando los movimientos melódicos se dan por grado conjunto
- (c) *Saltando* Cuando los movimientos melódicos ejecutan saltos
- (d) *d'un solo paso (Ostinatto)* Melodía o Ritmo repetitivo contra la emisión de un tema.
- (e) *alla mente* Improvisación sobre un tema dado, que se realiza sin escribirse
- (f) *Retrógrado* Llamado *Cancrizans* (cangrejo); la melodía original se ejecuta al revés.
- (g) *Mov. Inverso* La segunda melodía ejecuta movimientos opuestos al tema dado.

### 3) Notas ajenas al acorde o Tonos Vecinos

- (a) **Nota de paso:** Se aborda y abandona por grado conjunto y en la misma dirección, generalmente va entre terceras.
- (b) **Bordadura:** Se aborda y abandona por grado conjunto en direcciones opuestas, Nota Cambiatta: variante de las notas vecinas, bordeando a la nota propia del acorde.
- (c) **Apoyatura:** Se aborda por salto y se resuelve por grado conjunto, exige una resolución.
- (d) **Nota de Escape:** Se aborda por grado conjunto y se resuelve por salto.
- (e) **Pedal:** Se mantiene durante varios acordes sucesivos, realmente solo pertenece al primero y al último de la serie en la cual suena.
- (f) **Nota de Anticipación:** Nota que se anticipa a su propio acorde, suena en uno cuando realmente pertenece al siguiente acorde.
- (g) **Nota de Retardo o Suspensión:** Práctica barroca opuesta a la nota de anticipación, la nota continúa sonando cuando su acorde ya ha sido abandonado. Se mantiene ligado durante el cambio de armonía y se resuelve por grado conjunto. Sus casos son:
- \* De una 4ª. → 3ª. con respecto al bajo
  - \* De una 9ª. → 8ª. con respecto al bajo
  - \* De una 7ª. → 6ª. con respecto al bajo
  - \* De una 2ª. → 1ª. con respecto al bajo

#### Ornamentación de Notas de Retardo o Suspendidas

**Resolución anticipada** Se divide última nota de manera que suene dos veces la resolución de la nota en suspensión, de las cuales la primera está anticipada.

**Nota vecina inferior** Similar a la anterior pero agrega una nota inferior a la resolución.

**Salto de 3ª. a la nota vecina inferior a la resolución** Bordea la resolución con la anticipación y la 3ª. inferior antes de resolver.

**Salto de 5ª. hacia un intervalo consonante inferior** Similar a la anterior pero en vez de descender una 3ª. desciende una 5ª. y luego asciende una cuarta para resolver.

**División rítmica en cadencias** Cada voz en diferente ritmo provoca varias suspensiones.

### III. Elaboración del Arreglo

#### A.- Conocimiento de las Tesituras Vocales

The diagram illustrates the vocal ranges and tessituras for various voice parts. Each staff shows the range (Rango) and tessitura (Tesitura) for each voice part.

- Tiple 1:** Shows the range and tessitura for three voices in a male trio.
- Tiple 2:** Shows the range and tessitura for three voices in a female trio.
- Tiple 3:** Shows the range and tessitura for three voices in a mixed trio.
- Soprano:** Shows the range and tessitura for the soprano voice part.
- Mezzosoprano:** Shows the range and tessitura for the mezzo-soprano voice part.
- Contralto:** Shows the range and tessitura for the alto voice part.
- Tenor:** Shows the range and tessitura for the tenor voice part.
- Baritono:** Shows the range and tessitura for the baritone voice part.
- Bajo:** Shows the range and tessitura for the bass voice part.

#### B.- Planificación del Arreglo

##### 1) **Clase de Coro**

###### (a) Voces Blancas

- \* Voces femeninas ó de niños.
- \* Ambos se escriben en clave de Sol.
- \* Puede dividirse en varios sub-registros que permiten tener armonías hasta a 4 voces ó más.
- \* En coros infantiles las tesituras son mucho más reducidas.
- \* De preferencia utilizan armonía cerrada, pues la tesitura completa no es muy amplia como en los coros mixtos donde si es posible utilizar armonía abierta,
- \* Puede prescindirse de la fundamental en el registro grave, es decir que puede componerse en inversiones sin afectar la sonoridad del arreglo.

###### (b) Voces Oscuras

- \* Se escriben en clave de Fa o en clave de Sol en octava baja,
- \* Por la capacidad masculina de emitir *voz falsete* y a la vez registros graves, puede componerse a 4 voces ó más sin problemas.
- \* No es recomendable eliminar la fundamental en el bajo pues la tesitura grave, demanda acordes bien sustentados en el bajo.
- \* Su construcción es como un coro mixto pero en tesitura más baja. Los tenores I y II emulan Soprano y Alto y los baritonos y bajos emulan: Tenor y Bajo.
- \* Aunque representa lo que sería un coro Mixto, presenta la limitante que no puede accederse con comodidad a registros tan agudos como en un coro infantil o mixto.
- \* Puede aprovecharse la mayor potencia que provee el registro masculino.

###### (c) Coro Mixto a 4 voces

- \* Soprano y contralto se escriben en clave de Sol.
- \* Tenor se escribe en clave de Sol pero con tesitura real una octava más baja.

- \* Permite mayor libertad en la ubicación de las fundamentales.
- \* Ideal para coros de tamaño mediano.
- \* De armonización relativamente sencilla.
- \* De fácil montaje ya que cada registro trabaja una sola melodía.

(d) Coro a más de 4 voces

- \* Se dan mayores posibilidades no solo de duplicar sino de triplicar voces,
- \* Permite utilizar con mayor libertad acordes de 7ª., 9ª. etc.
- \* Provoca una tésitura general más grave y un ritmo armónico más lento.
- \* Se facilitan los cambios de armonía abierta a cerrada.
- \* Permite mayor variedad contrapuntística.
- \* Puede convertirse en dos coros o formar contrapuntos imitativos.
- \* De montaje complicado por la división de registros.

**2) Características e intereses de la agrupación coral.**

- (a) **Por tamaño:** de cámara, mediano ó grande, sinfónico
- (b) **Por distribución de voces:** cantidad en cada registro, relación masculino y femenino
- (c) **Por capacidad :** aficionados, profesionales, estudiantes, diferentes niveles de capacidad
- (d) **Por estilo:** clásico, popular, caribeño, religioso, spiritual
- (e) **Por edades:** niños, jóvenes, adultos, ancianos

**3) Bosquejo del Arreglo**

- (a) Anotar toda idea musical que surga en la mente del compositor para su posterior uso
- (b) Definir la tonalidad más adecuada para la obra
  - \* Tonalidades oscuras y tonalidades brillantes
  - \* Tonalidades Menores y Mayores
- (c) Escribir la melodía completa
- (d) Definir tipo de acompañamiento o si será *A Capella*
- (e) Diseñar varias introducciones
- (f) Diseñar varias posibilidades para transiciones entre estrofas, coros, cambios de registro,
- (g) Diseñar posibilidades de modulación lo cual da mayor variedad y evita la monotonía,
- (h) Diseñar varios finales
- (i) Construir las cadencias de toda la pieza
- (j) Probar al piano o en cualquier otro instrumento armónico
- (k) Escoger entre todas las opciones diseñadas las que mejor se adapten a la obra y al gusto del compositor y anotar el flujo que seguirán todas desde el principio hasta el fin.

**C.- Escritura del Arreglo**

**1) Sobre el Texto.** Al colocar el texto, teniendo sumo cuidado de no transgredir normas básicas de acentuación, ortografía, sintaxis, semántica etc.

- (a) Cuando la obra se basa en un texto, recordar que la música es un auxiliar del texto para transmitir un mensaje o sentimiento.
- (b) Ubicar el texto principal en un registro y tésitura audibles sobre el resto .
- (c) Revisar minuciosamente la ortografía.
- (d) Cuidar que los acentos de las palabras queden en tiempos fuertes.
- (e) Si los acentos deben quedar en tiempos débiles, aplicar mecanismos que restituyan parte de la entonación y articulación original, tales como:
  - \* Indicar acentos diferentes,
  - \* Colocar un calderón o una nota larga,
  - \* Colocar una cadencia,
  - \* Repetir la nota para darle énfasis,
  - \* Colocar una síncopa,
  - \* Colocar una suspensión,
  - \* Realizar un cambio de compás,

- \* Repetir la frase de manera que resalte, alcance un tiempo fuerte o que el dramatismo resultante desplace a la articulación débil,
  - \* Anteceder la sílaba de un salto melódico,
  - \* Colocar un melisma a la sílaba anterior de manera que la sílaba acentuada alcance un tiempo fuerte,
- (f) Colocar cada sílaba abajo de la nota o melisma que la interpretará.
- (g) Cuando suenan varias notas sobre una sola sílaba, deben encerrarse en una ligadura.
- (h) No cortar palabras o colocarlas incompletas, es preferible alterar la melodía a favor del texto que alterar el texto a favor de la melodía.
- (i) Cuando la obra lleva varios textos, o el resto de voces acompaña a una melodía principal, debe cuidarse que las voces acompañantes no estorben, contradigan, alteren o deformen el texto principal.
- (j) Cuando el texto es muy largo las melodías deben ser silábicas.
- (k) Cuando el texto es muy corto las melodías pueden ser melismáticas.
- (l) Estudiar la sonoridad de las vocales conforme a las diferentes pronunciaciones en cada idioma, dialecto o efecto utilizado
- 2) **Cifrado.** Después de escribir la melodía, señalar los acordes que corresponden a cada sección y compás. Ello constituye un gran auxiliar al colocar el resto de voces, ya que provee una idea inmediata de la arquitectura del acorde al momento de colocar las voces. El proceso recomendable es el siguiente:
- (a) Dividir la melodía por frases o secciones
- (b) Ubicar las cadencias en los lugares que corresponda
- (c) Escribir los grados de cada cadencia
- (d) Escribir los grados entre cada cadencia
- (e) Recordar que no necesariamente cada nota debe llevar armonización propia, pues muchas de esas notas constituyen notas fuera del acorde, que pueden ser tratadas bajo los principios de preparación y resolución vistos con anterioridad.
- 3) **Ubicar la (s) melodía (s).**
- Escribir la melodía en los registros y secciones correspondientes
  - Escribir solos, cambios de registro, unísonos, tuttis, variaciones, modulaciones etc. de acuerdo al plan-bosquejo del arreglo,
  - Dar prioridad al movimiento conjunto o en todo caso saltos de fácil entonación, consonantes y no muy grandes,
  - Evitar intervalos muy difíciles como el *Tritono*,
  - Dividir la melodía por frases o secciones.
- 4) **Colocación de Voces.** Al ubicar las voces, se recomienda tener en mente las siguientes sugerencias:
- (a) **Melodía.** Como la melodía se anotó antes del cifrado, según el inciso 1) del presente tema, debemos proceder a colocar el resto de voces en el siguiente orden recomendado, y auxiliándose del cifrado que se colocó anteriormente según el inciso 3) del mismo tema. Esto es solo una recomendación, ya que a veces la intuición y la genialidad del compositor obligan a romper ese orden para proceder a anotar ideas que surgen en la mente del compositor para cualquier registro y sección de la obra.
- (b) **Bajo.** En base al cifrado anotado, tomando en cuenta **que de preferencia** debe llevar las fundamentales. Debe armonizar con la melodía, no importando si está en la soprano o en otro registro. En acordes disminuidos cualquiera de las notas puede ser la fundamental. Si es necesario ponerle una nota que no sea la fundamental debe cuidarse que la armonía del acorde se conserve y duplicar en orden de preferencia: la fundamental, la 5ª., triplicar la fundamental y entonces duplicar la 3ª.
- (c) **Soprano.** Cuando no hay melodía en la soprano, debe procederse a colocar sus notas después del bajo y junto con el tenor o posterior al mismo. No debe olvidar que melodía no necesariamente significa registro de sopranos y que el tenor tiene atributos similares a los de la soprano para interpretar melodías, por lo que es recomendable asignar la melodía en diferentes registros de manera que se promueva una mayor variedad en la construcción de la obra.
- (d) **Tenor.** Después de la soprano es la voz más melódica, por lo que debe colocarse después de la melodía y el bajo, cuidando de sacar provecho a esa cualidad solística propia del registro. Recordar

que aunque el tenor interprete notas del mismo nombre, en realidad suena una octava baja en relación a los registros femeninos, lo cual generalmente lo ubica una sexta debajo de la soprano o de la melodía. Para que un tenor realice un traslape de voces con la soprano o la contralto tendría que interpretar notas de su registro más agudo o falsete, contra las notas más bajas que pueda interpretar el registro femenino.

- (e) Contralto. Es la voz menos melódica pues casi siempre se ubican en ella las notas de relleno que complementan la armonía del resto de voces. Esto la hace la voz más difícil de interpretar y a la vez la más importante pues interpreta las notas menos lógicas pero no por ello menos importantes. Debe cuidarse mucho la sonoridad de la contralto puesto que se tiende a oscurecer el registro más de la cuenta al ubicarlo en notas demasiado bajas. Ello no significa que no se deba explotar y aprovechar ese bello timbre oscuro que tienen las contraltos en sus registros más graves para proveer determinados efectos a la composición.

Buscar siempre	Evitar al máximo
Intervalos de fácil interpretación	Intervalos muy grandes o difíciles
Una melodía agradable en cada registro	Melodías extrañas o difíciles
Nota común y luego grados conjuntos	Notas muy agudas para el registro
Las notas más cómodas para el registro	Notas muy graves para el registro
Movimiento Contrario, luego Oblicuo, Similar y Paralelo en último caso.	Movimiento Similar o Paralelo, especialmente entre las voces externas.
Resolver disonancias por grado conjunto	Resolver por 2ª.aumentada
Que las voces interiores se muevan por grado conjunto o por salto pequeño	Separaciones mayores de una 6ª.entre soprano, contralto y tenor.
Las voces exteriores si pueden realizar saltos pero no excederse de una 8ª.	Duplicación de sensibiles y séptimas
Melódicamente el intervalo más fuerte es el de 2ª.	4ª., 5ª.y 8ª.paralelas
Armónicamente el intervalo más fuerte: es el de 4ª.ó 5ª.	Evitar el Tritono o 4ª.aumentada
Colocar la misma melodía cada vez que el texto se repita igual.	Poner diferentes melodías a un mismo texto.
Terminar cada frase con una cadencia.	Duplicar 3ª.del acorde, solo en algunos casos de tonalidades menores que constituye la tónica de la relativa mayor.
Omitir primero la 5ª.luego la tónica y por último la 3ª.del acorde.	Omitir la 3ª.del acorde
Con intervalos difíciles o saltos consecutivos, buscar armonía consonante, que permita escuchar el intervalo dentro del acorde.	En acordes dominantes, evitar resolver la 7ª.del acorde hacia arriba.
Movimiento contrario en las cadencias.	Movimiento similar en cadencias
Abordar disonancias por grado conjunto	Abordar disonancias por salto
Resolver alteraciones por medio tono en la misma dirección.	

## 5) Ornamentos.

- (a) Consonancias: Cuando se quiere dar sensación de estabilidad y pasividad.
- (b) Disonancias: Cuando se quiere dar sensación de inestabilidad o tensión.
- (c) Notas fuera del Acorde.
- (d) Acordes de 7ª.: Comunes para preparar el clímax y los “coros”. Generalmente se utiliza sobre el I para resolver al IV como una dominante secundaria. Si la 7ª.es mayor da un carácter muy romántico y moderno a las cadencias.
- (e) Acordes de 9ª.,6ª.etc: Enriquecen la armonía dando un carácter típico del jazz.

- (f) Dominantes Secundarias: Enfatizar los acordes de los cuales es dominante sin realizar modulaciones completas. Recordar que todo acorde posee una dominante secundaria.
  - (g) Disonancias: Enriquecen y embellecen la obra y permiten sugerir tensión y expectativa. Construir las en base al proceso de preparación y resolución.
  - (h) Ritmos diferentes
    - \* *Estilo Familiar*: práctica barroca que combina pasajes contrapuntísticos con pasajes homofónicos, otorgando momentos de descanso a la vez que permitía reconocer con mayor facilidad alguna frase o mensaje del texto.
    - \* Combinar diferentes ritmos da variedad y evita la monotonía.
  - (i) Cadencias Intermedias: Sirven de descanso y relajan al auditorio como al intérprete, permitiéndoles prepararse para continuar escuchando o interpretando.
  - (j) Cadencias Finales: Bach acostumbraba no concluir las cadencias finales al primer intento; realiza antes una cadena deceptiva o acordes invertidos que dan la sensación de que no hay conclusión y luego se mueve hacia una verdadera cadencia final.
  - (k) Acentos: Muy útiles para dar carácter a algunos pasajes, remarcar algún mensaje del texto, corregir acentos, facilitar la interpretación de algunas notas, enfatizar algunas notas dentro de un acorde etc.
- 6) Acompañamiento.** Si utilizaremos acompañamiento debemos trabajar al coro con una sonoridad diferente que A Capella. Al momento de escribir debemos tomar en cuenta algunos puntos:
- (a) Instrumentos acompañantes a utilizarse.
  - (b) Asegurarnos de dominar la nomenclatura, características y conocimiento de las posibilidades del instrumento acompañante.
  - (c) Cuidar que las cualidades tímbricas del instrumento acompañante no perjudiquen la sonoridad del coro.
  - (d) Que el instrumento acompañante sea accesible para los escenarios donde se presentará la obra.
  - (e) Esquema de acompañamiento (Introducciones, puentes, transiciones, solos, pausas etc.).
  - (f) Estilo de acompañamiento (Imitativo, armónico, contrapuntístico, balada, rítmico etc.).
  - (g) Diseño de un buen final, junto al coro, anterior o posterior al mismo coro.
- 7) Novedades.** Siempre es recomendable ser original e ingenioso en composición aplicando novedades que ningún otro compositor haya pensado, esto dará más posibilidades de que nuestro trabajo sea repetido por otros coros y otros directores. Si la obra no tiene nada novedoso, la gente preferirá a otros compositores. Sugiero algunos casos pero debo admitir que en ingenio y creatividad puede aceptarse casi cualquier cosa que surja en la cabeza del creador:
- (a) Acompañamientos poco comunes en un coro (flautas dulces, cuerdas, instrumentos folklóricos, percusiones etc.)
  - (b) Sonoridades nuevas de la voz humana (bostezos, chasquidos, gemidos, gritos, onomatopeyas, recitados, declamaciones etc.)
  - (c) Construcciones diferentes (enfrentar dos coros, solistas vrs.coro, coro femenino o masculino, etc)
  - (d) Armonías impactantes.
  - (e) Expresión Corporal (algunos no lo aceptan, pero para los latinos el movimiento es algo innato y de gran impacto, y si nos desenvolvemos en un ambiente latino es bueno darle a nuestro público algo que le guste y conmueva).
  - (f) Formaciones Especiales (una sola fila, columnas, círculos, grupos separados en el escenario, por cuartetos, aleatoria etc).
  - (g) Estilo de dirección (sin asumir posturas grotescas y gestos extravagantes el director puede impactar a su público al aplicar técnicas de dirección novedosas, cuidando que el impacto en el público sea positivo y no superar el protagonismo del coro).
  - (h) Ingreso Espectacular (ingresar por lugares donde el público no se lo espere y en formaciones novedosas. Puede ser con el objeto de lograr alguna sonoridad especial como: lejanía, opacidad, brillantez, eco, acercamientos, pregunta vrs. respuesta etc.).

- 8) Revisión y Cambios.** Cada vez que uno revisa un arreglo o composición propias, encuentra algo que desea cambiar o mejorar, lo cual es muy lógico pues cada día aprendemos algo nuevo que queremos aplicar en nuestro trabajo o por medio del cual creemos mejorar lo que ya hemos hecho. Independientemente de ese sentimiento de perfeccionamiento natural en todo creador, debemos revisar nuestros trabajos cada vez que concluimos y antes de divulgarlo, para evitar que llegue a los lectores e intérpretes con errores que afectarán no solo la apariencia, sonoridad, calidad y realidad de la obra sino nuestro prestigio. Del primer contacto que tenga alguien con nuestro trabajo, dependerá si vuelve a interesarse por el mismo.
- (a) Texto
    - \* Verificar su Originalidad
    - \* Ortografía, Semántica, Sintaxis, Acentuación etc.
  - (b) Melodías
    - \* Verificar si es la melodía original
    - \* Verificar que las voces de cada registro son cantables y si los intervalos y armonías podrían corregirse para colaborar con el montaje del arreglo
  - (c) Armonía y Contrapunto
    - \* Revisar enlaces, cadencias, disonancias y su tratamiento, conducción de cada línea melódica etc.
  - (d) Ritmos
  - (e) Traslapes no deseados de voces
  - (f) Tesituras
    - \* Que no supere los límites de las voces para las cuales fue compuesto
    - \* Que esté al alcance de la capacidad del grupo al cual va dirigida
  - (g) Sonoridad de cada registro
    - \* Básicamente consiste en comprobar que las líneas interpretadas por cada registro se escuchan al nivel deseado por el compositor.

## IV. Bibliografía

- |    |                                 |   |
|----|---------------------------------|---|
| 1  | Kotska, Stephan & D.Payne       | <u>"Music Theory with an Introduction to the Twentieth Century Music"</u>                           |
| 2  | Alvarado, Manuel                | <u>"Enfoque Didáctico de la Música"</u> , Carlos Gaitán, 1987                                       |
| 3  | Brenet, Michel                  | <u>Diccionario de la Música,</u>  |
| 4  | Hammel&Hurlimann                | <u>Diccionario de la Música,</u>  |
| 6  | Jones, George Thaddeus          | <u>Music Theory.</u> New York; Barnes&Noble;1986  |
| 7  | OCEANO                          | <u>"El Mundo de la Música"</u> , Grupo Editorial OCEANO, Barcelona, 1997                            |
| 8  | Ortega, Felipe                  | <u>Breves Apuntes sobre cómo hacer Composiciones o Arreglos Corales.</u> Folleto                    |
| 9  | Randel, Michael                 | <u>"Diccionario Harvard de la Música"</u> , México, Editorial Diana, 1997                           |
| 10 | Solonimsky, Nicolás             | <u>"Barber'sn Biographical Dictionary of Musicians"</u> , New York, Schirmers Books, 1992           |
| 11 | Wedge, George                   | <u>Applied Harmony vol II.</u> New York, Schirmer Books, 1931                                       |
| 12 | Russell, Armand y Allen Trubitt | <u>"The Shaping of Musical Elements"</u> vol.I, New York, Schirmers Books, 1992                     |
| 13 | Russell, Armand y Allen Trubitt | <u>"The Shaping of Musical Elements"</u> vol.II, New York, Schirmers Books, 1992                    |
|    | Owen, Harold                    | <u>"Modal and Tonal Counterpoint, from Josquin to Stravinsky"</u> , New York, Schirmers Books, 1992 |

**Coro de Niños:** Aj samajel achí, Murciélagos, La Siguanaba, Cocinerit@s, El jardín de los niños, El mishito, El viento, La gallinita Josefina, Luna de Xelajú, Niño torero, Pepito Perulero, Superposiciones de Canciones.

**Coro de Jóvenes:** A Mercedes ese de crema, Ambigua, Chilapalutinamiti, Clodomiro, Mi Tierra, La sanjuanerita, Morenita de mi tierra, Nuestra lucha no cesa, Solitario, Songoro consongo, Son No. 6, La Tertulia Chapina.