CORO E TÉCNICA VOCAL II
CONTIDOS

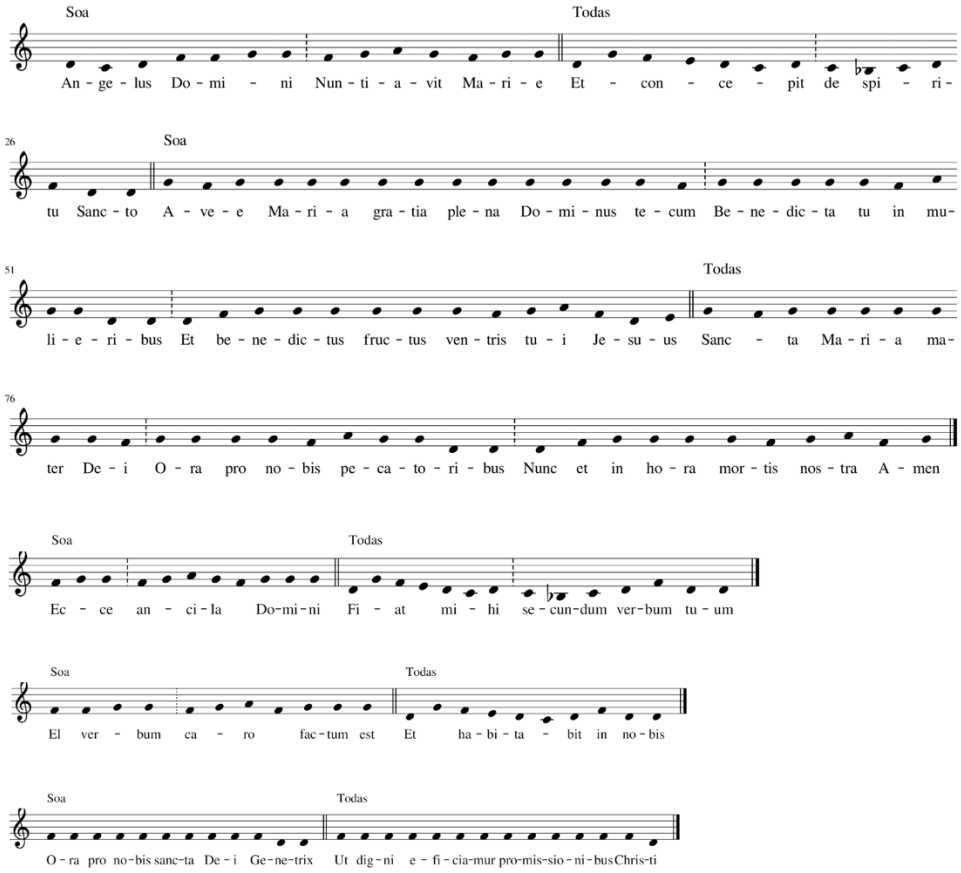
ANEXO I. Audicións e partituras

Preguntas 1, 2 e 3 do Modelo de Exame.

1. Angelus (Anónimo).
https://www.youtube.com/watch?v=EuIAfMyNj1I
2. Blues (Popular).
https://www.youtube.com/watch?v=O8hqGu-leFc
3. Die Wollust in den Maien (J. Brahms).
https://www.youtube.com/watch?v=PdWRTDehr28
4. Signum (T. Susato)
https://www.youtube.com/watch?v=Bdewwl_oJnA
5. If ye love me (T. Tallis).
https://www.youtube.com/watch?v=Y1WwNSfCom8
6. Hymne à la nuit (J. P. Rameau).
https://www.youtube.com/watch?v=9VPEO6N8mSQ
7. Bona nox (W. A. Mozart)
https://www.youtube.com/watch?v=Y_dHynAPUVk
8. O voso galo comadre (Popular. Arranxo: M. Groba).
https://www.youtube.com/watch?v=KSQipODxqZM
9. Siyahamba (Popular).
https://www.youtube.com/watch?v=CZQrrt72eps
10. Banana Boat (Popular).
https://www.youtube.com/watch?v=lZABxj718uA

NOTA: As obras reproducidas nos enlaces (particularmente as referidas a pezas populares ou folclóricas) poden ter pequenas diferenzas de interpretación respecto das partituras que se achegan.

Angelus

Anónimo medieval

V/. Angelus Domini nuntiavit Mariæ,
R/. Et concepit de Spiritu Sancto.

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostræ. Amen.

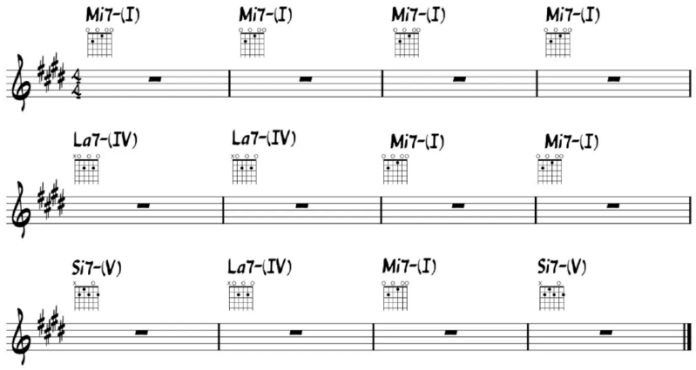
V/. "Ecce Ancilla Domini."
R/. "Fiat mihi secundum Verbum tuum."

Ave Maria, gratia plena…

V/. Et Verbum caro factum est.
R/. Et habitavit in nobis.

Ave Maria, gratia plena…

V/. Ora pro nobis, Sancta Dei Genetrix.
R/. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

BLUES DE 12 COMPASES

A partir do esquema rítmico-harmónico do *blues* de 12 compases, organizar con voces, instrumentos e/ou percusión corporal unha base de acompañamento sobre a que realizar improvisacións vocais de dificultade crecente tendo en conta as seguintes posibilidades, entre outras:

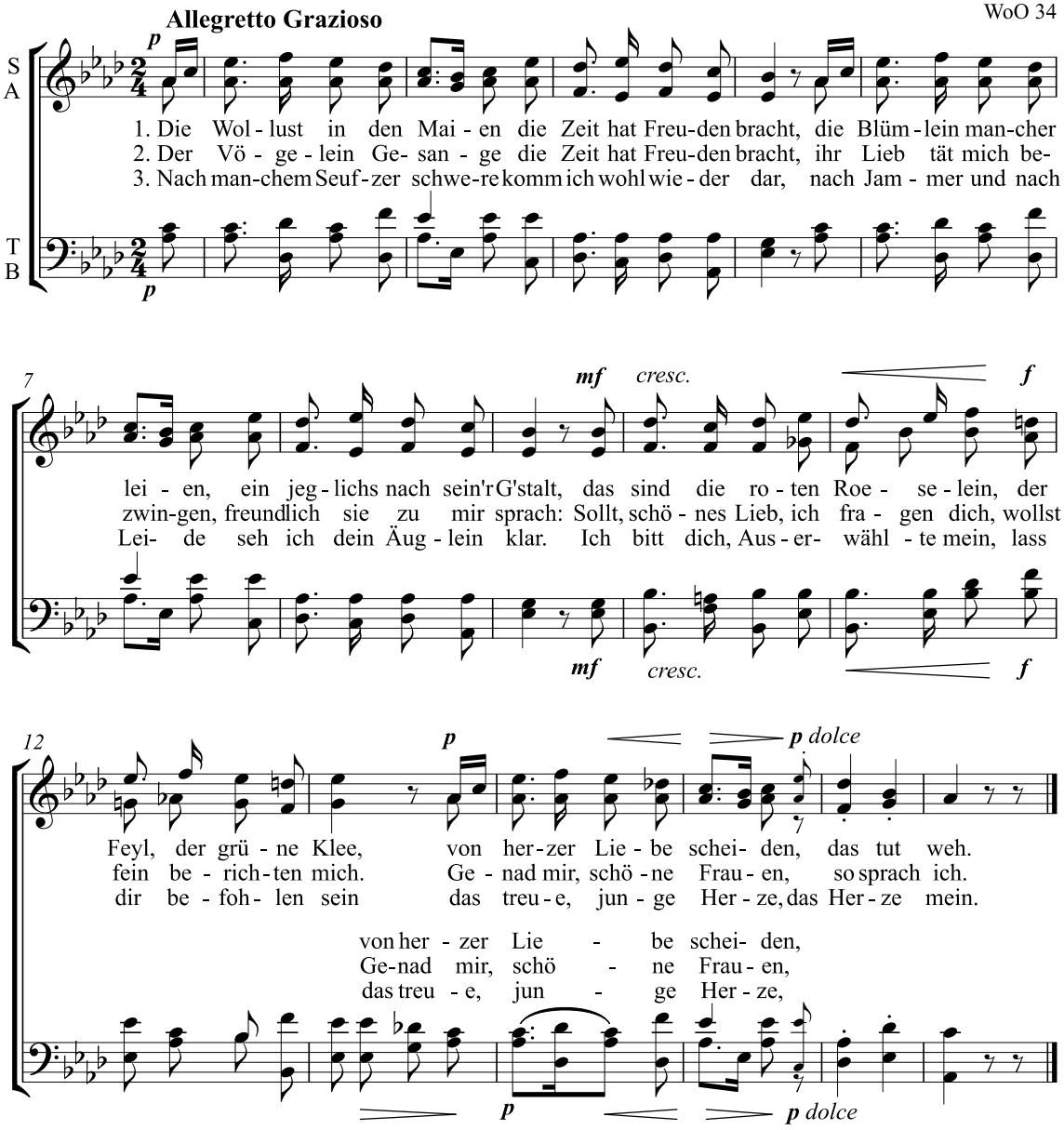
a) as notas integrantes do acorde: notas comúns, notas de paso e bordaduras diatónicas e/ou cromáticas, anticipacións e retardos

b) a escala pentatónica

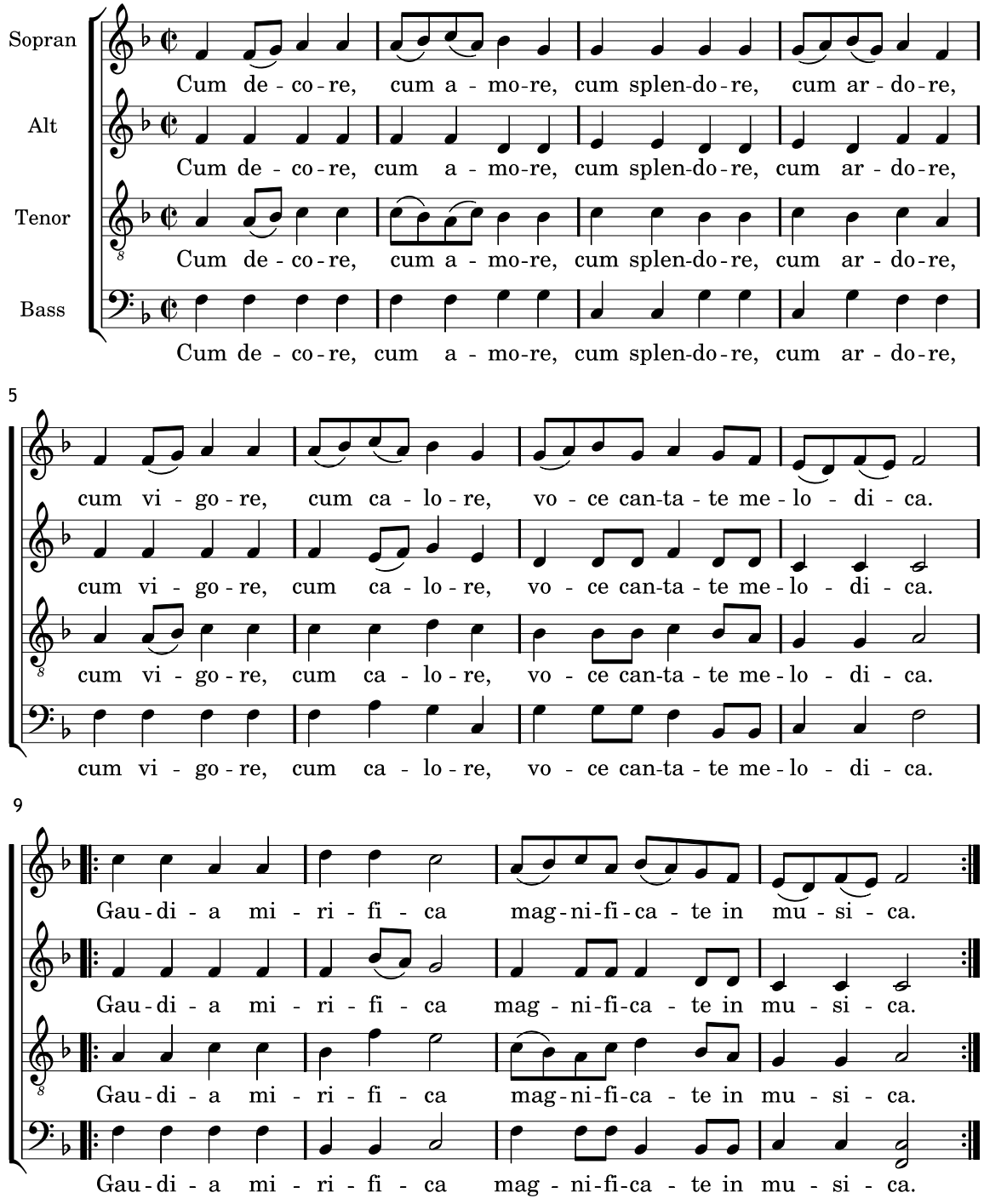
c) a escala de *blues*

11. Die Wollust in den Maien

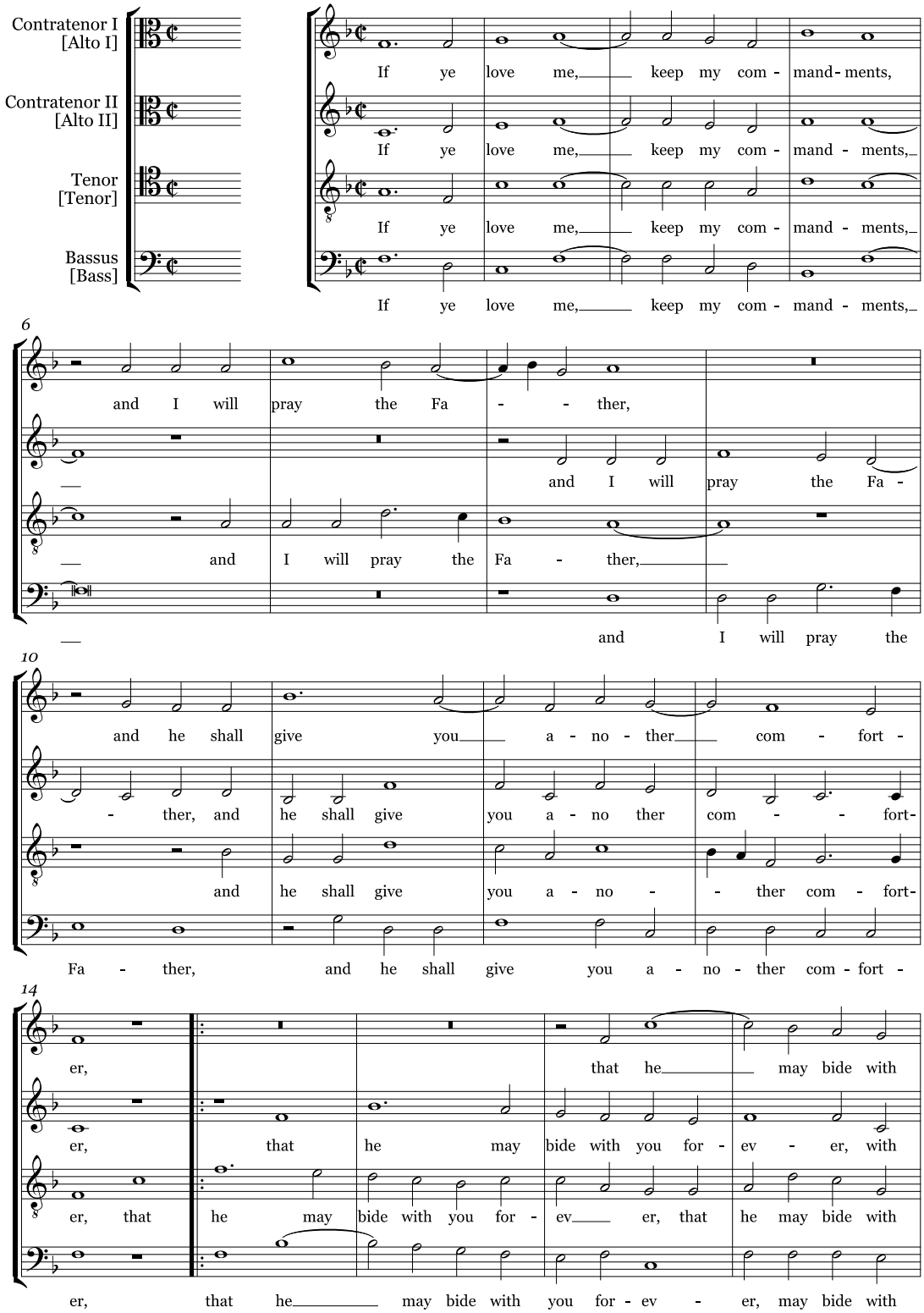
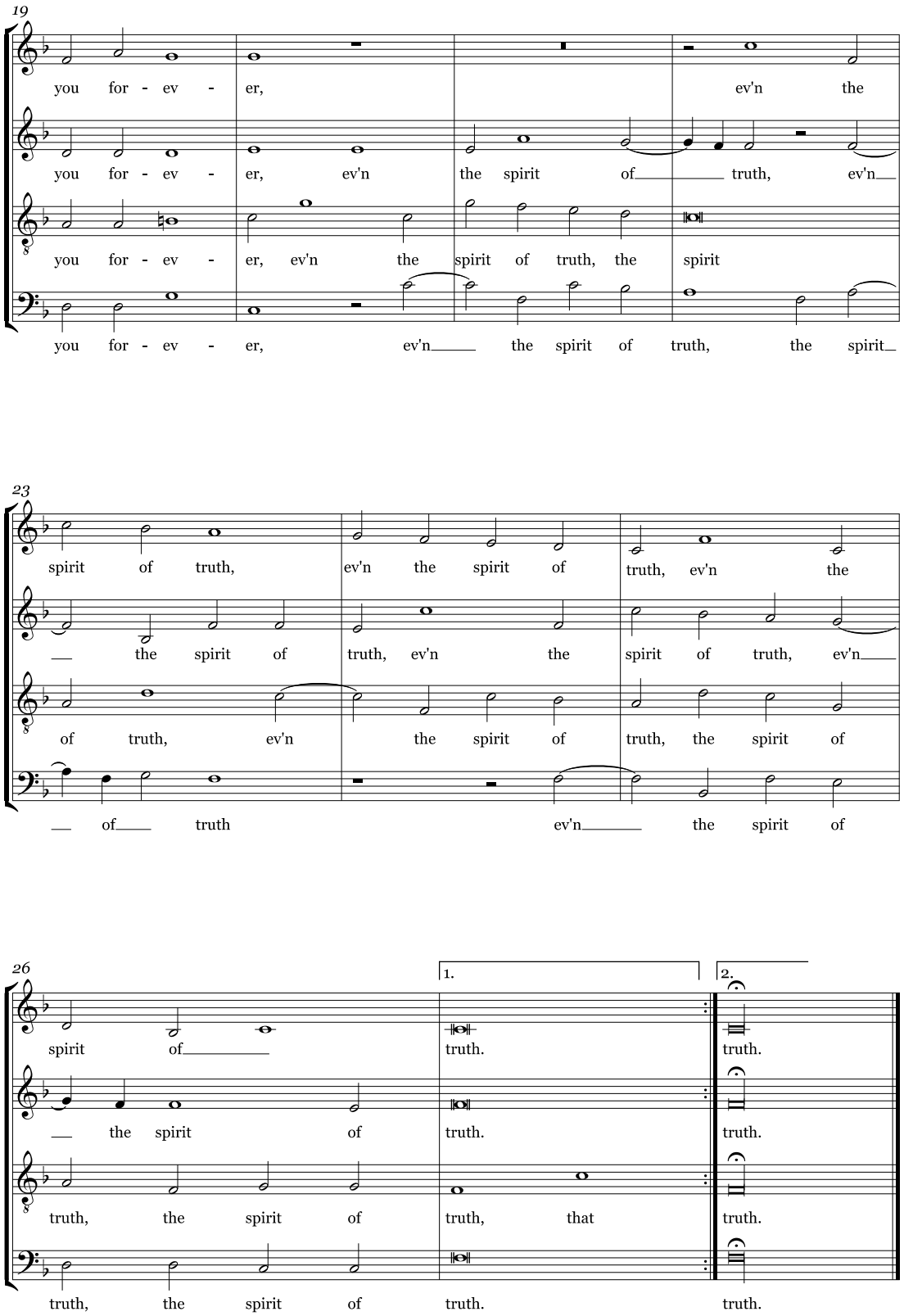
Deutsche Volkslieder

Johannes Brahms
WoO 34

© 2018 CPDL
Please forward corrections &c to RichardMix@hotmail.com

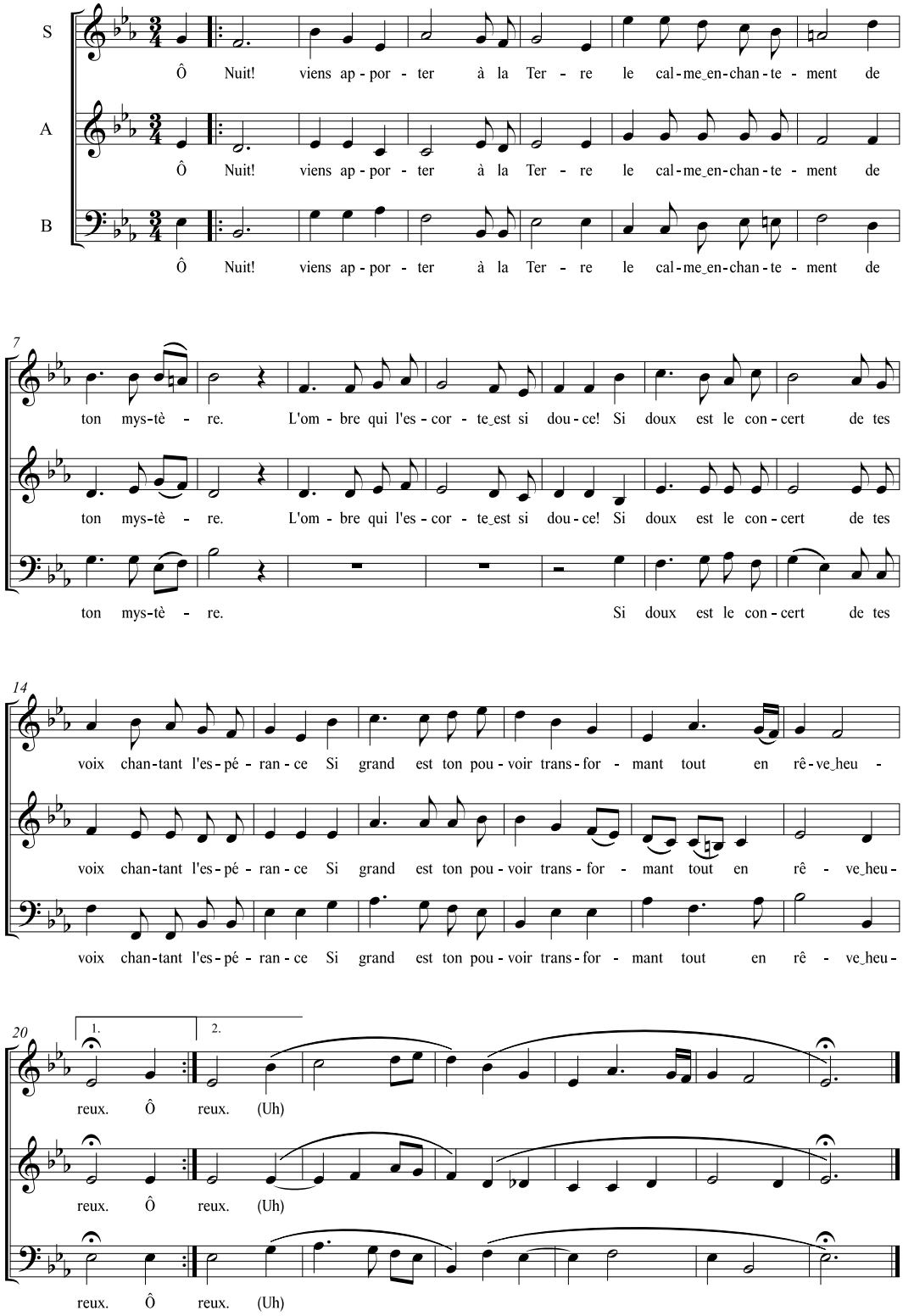
Signum

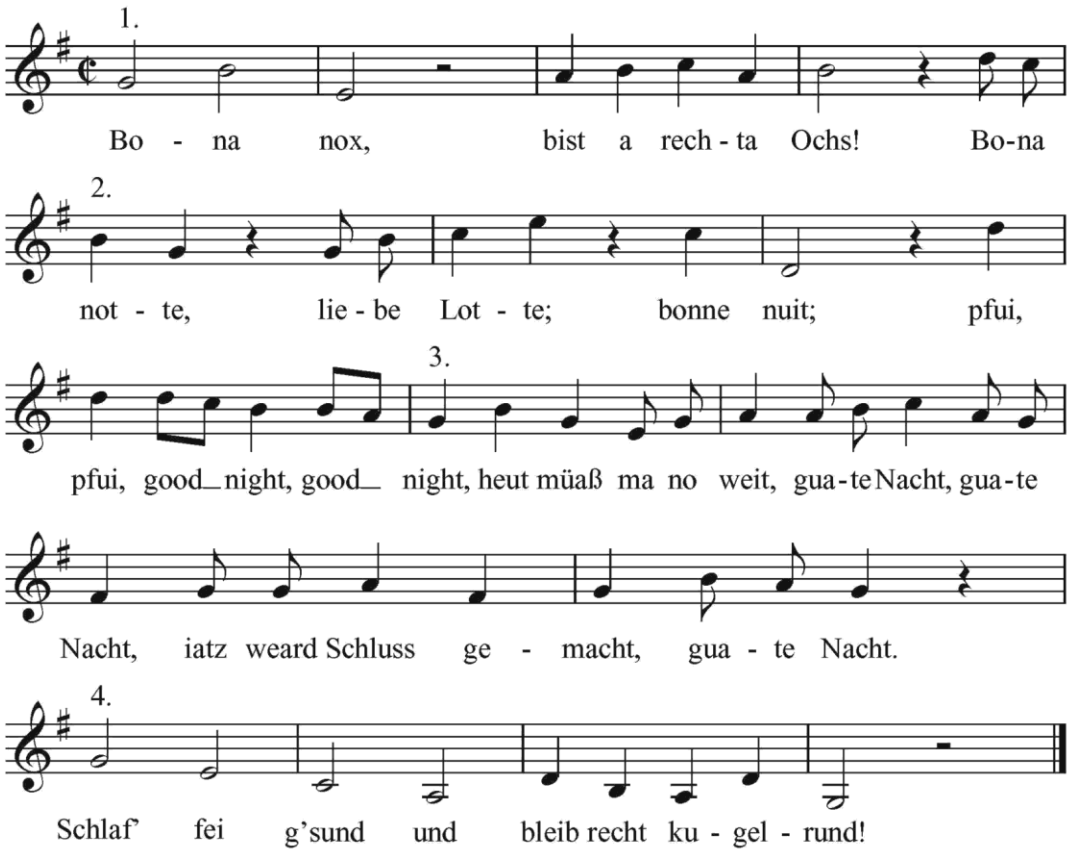
Tylman Susato (1500–1562)

If ye love me

Transposed up a perfect fourth
from original pitch

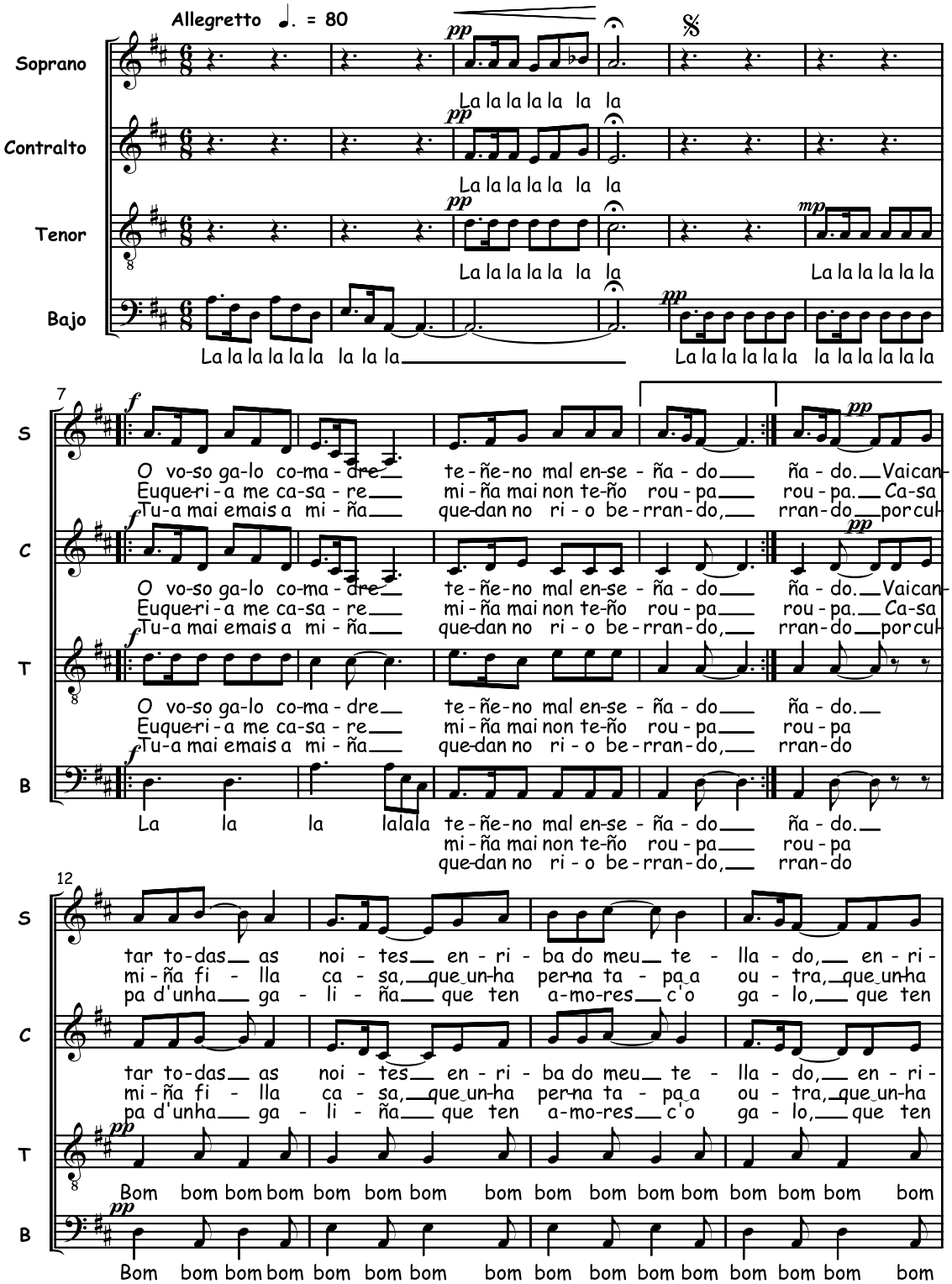
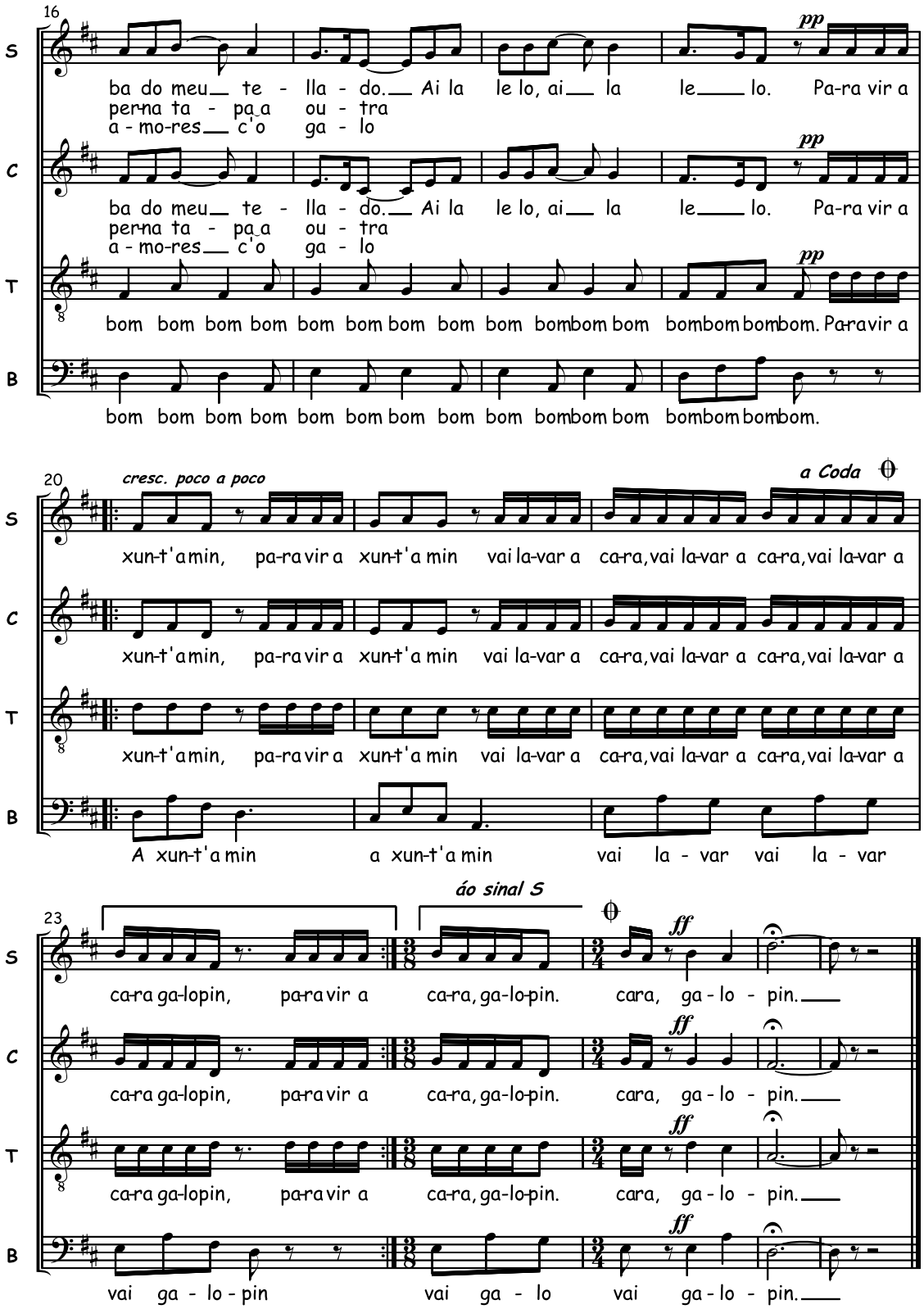
Thomas Tallis
(c.1505-1585)

19
you for - ev - er,
ev'n the
you for - ev - er, ev'n the spirit of truth, ev'n
you for - ev - er, ev'n the spirit of truth, the spirit
you for - ev - er, ev'n the spirit of truth, the spirit
23
spirit of truth, ev'n the spirit of truth, ev'n the
the spirit of truth, ev'n the spirit of truth, ev'n
of truth, ev'n the spirit of truth, the spirit of
of truth ev'n the spirit of
26
1.
2.
spirit of truth. truth.
the spirit of truth. truth.
truth, the spirit of truth, that truth.
truth, the spirit of truth. truth.

Hymne à la Nuit

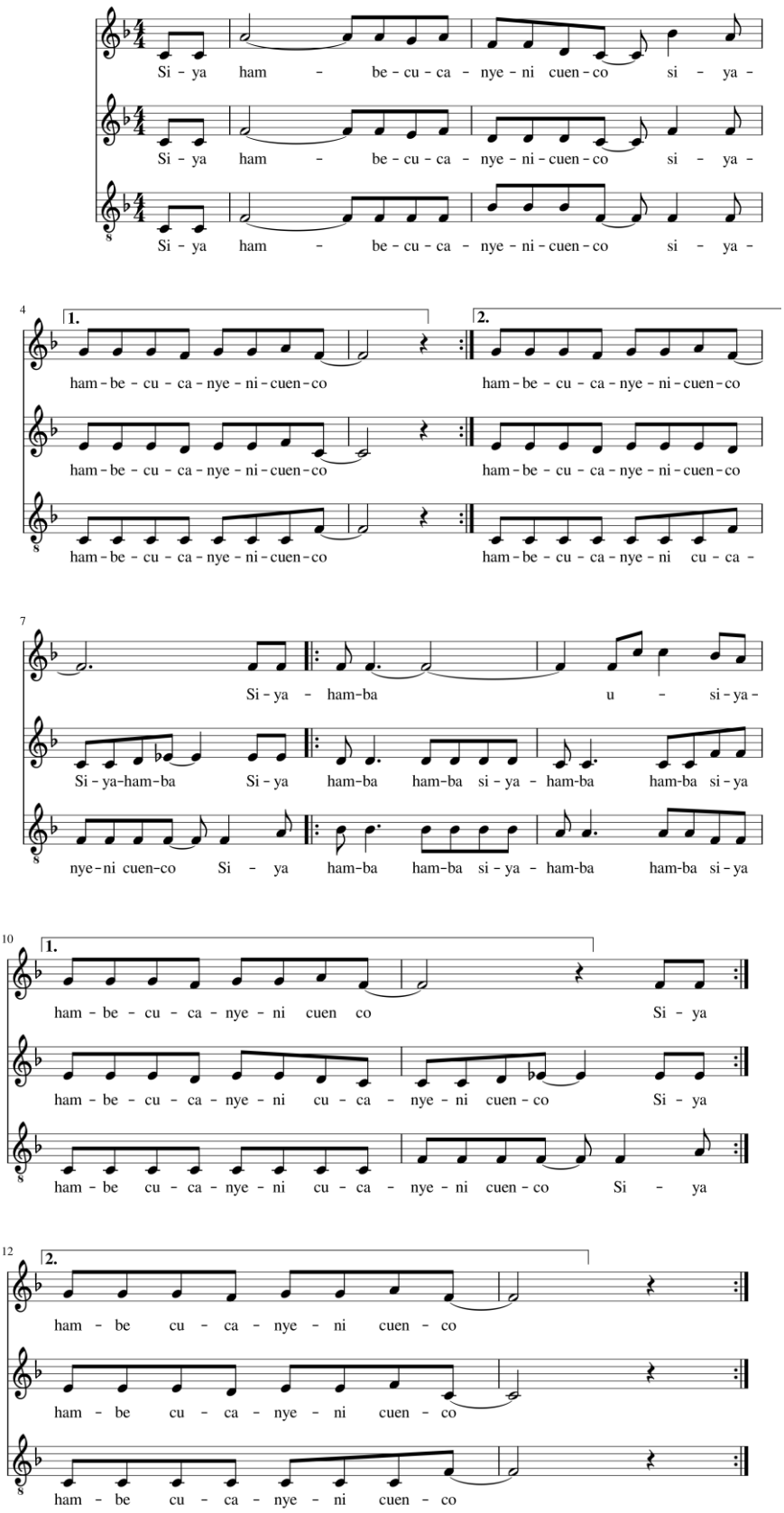
J. P. Rameau

Bona nox

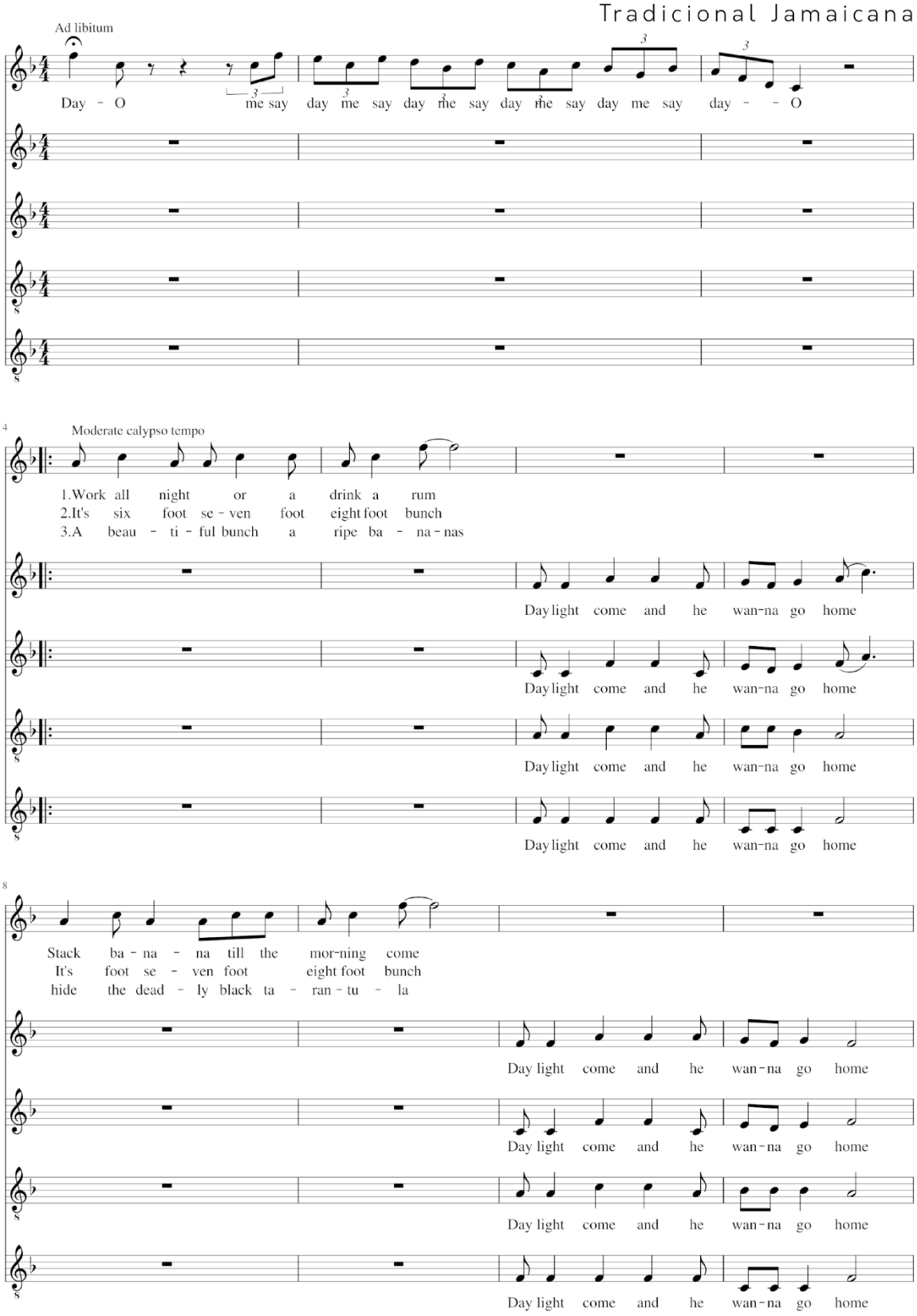
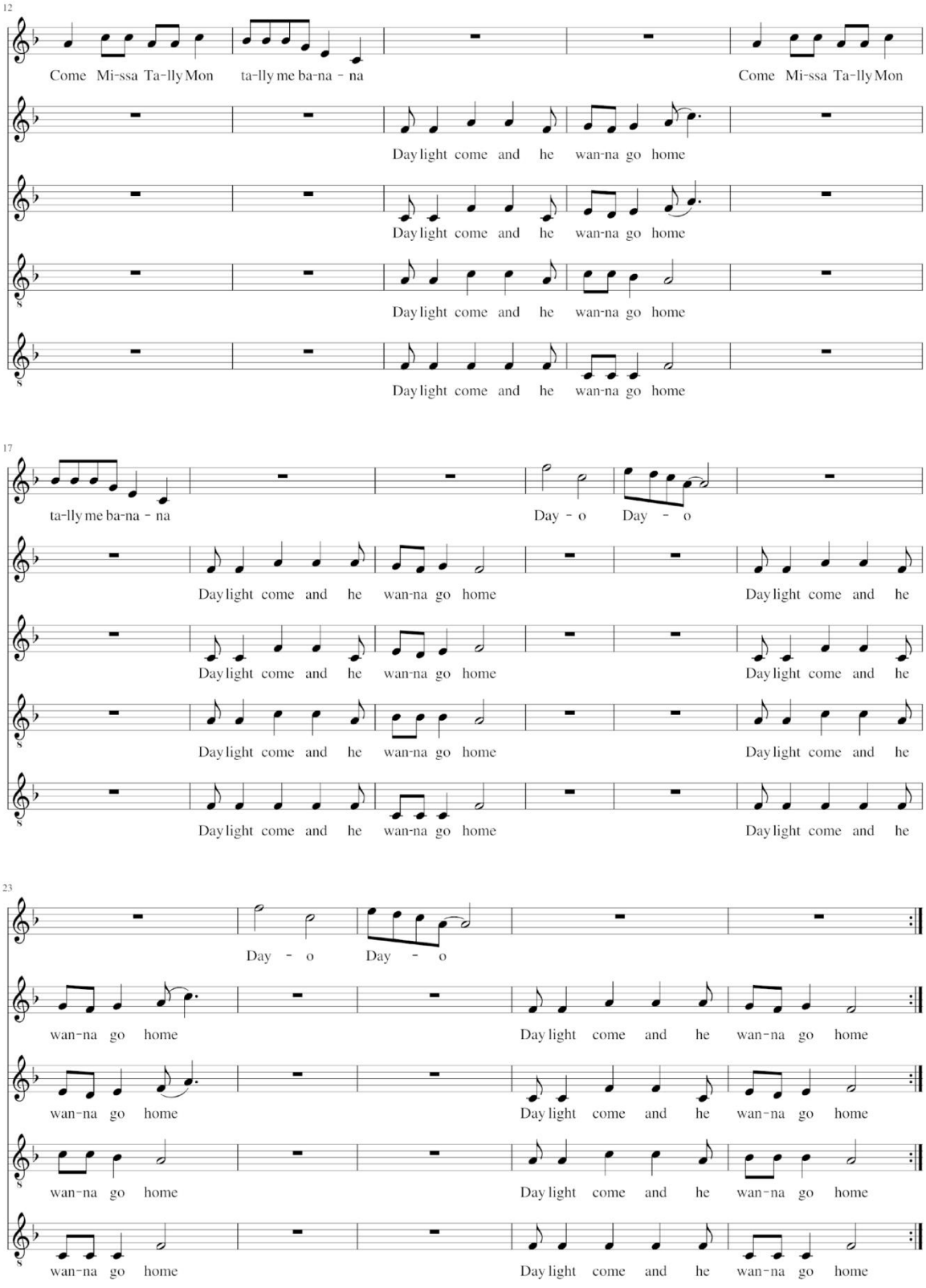

1.
Bo - na nox, bist a rech - ta Ochs! Bo-na
2.
not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit; pfui,
3.
pfui, good_night, good_ night, heut müaß ma no weit, gua-te Nacht, gua-te
Nacht, iatz weard Schluss ge - macht, gua - te Nacht.
4.
Schlaf' fei g'sund und bleib recht ku - gel - rund!

O voso galo comadre

Popular
Arranxo: M. Groba

Allegretto ♩. = 80
Soprano
Contralto
Tenor
Bajo
La la la la la la la
La la la la la la la
La la la la la la la
La la la la la la la

16
S
C
T
B
pp
ba do meu te - lla - do. Ai la le lo, ai la le lo. Pa-ra vir a
per-na ta - pa-a ou - tra
a - mo-res c'o ga - lo
bom bom bom bom bom bom bom bom bom bombom bom bombom bombom. Pa-ra vir a
bom bom bom bom bom bom bom bom bom bombom bom bombom bombom.
20
cresc. poco a poco
a Coda
xun-t'a min, pa-ra vir a xun-t'a min vai la-var a ca-ra, vai la-var a ca-ra, vai la-var a
A xun-t'a min a xun-t'a min vai la - var vai la - var
23
áo sinal S
ff
ca-ra ga-lopin, pa-ra vir a ca-ra, ga-lo-pin. cara, ga - lo - pin.
vai ga - lo - pin vai ga - lo vai ga - lo - pin.

Siyahamba

Canción Zulú

Banana boat song

Tradicional Jamaicana

12
Come Mi-ssa Ta-lly Mon ta-lly me ba-na - na
Come Mi-ssa Ta-lly Mon
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he wan-na go home
17
ta-lly me ba-na - na
Day - o Day - o
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he
Day light come and he wan-na go home
Day light come and he
23
Day - o Day - o
wan-na go home
Day light come and he wan-na go home
wan-na go home
Day light come and he wan-na go home
wan-na go home
Day light come and he wan-na go home
wan-na go home
Day light come and he wan-na go home

ANEXO II. Preguntas de desenvolvemento.

Preguntas 4 e 5 do Modelo de Exame

1. O movemento e a expresión corporal na técnica vocal.

2. A coreografía na práctica vocal de conxunto.

3. A produción artística na práctica vocal de conxunto.

4. A técnica respiratoria na práctica vocal.

5. O proxecto escénico, produción, e desenvolvemento musical.

6. A preparación corporal e vocal para a práctica coral.

7. A música vocal en Galicia.

8. Trastornos da voz. Patoloxías máis frecuentes.

9. O aparato fonador.

10. A relación música-texto.

11. Relación entre textura musical e planos sonoros na interpretación.

12. Dinámica e agóxica na interpretación coral.

1. O movemento e a expresión corporal na técnica vocal.

O movemento emprégase como un rudimento máis na técnica vocal, amais de como elemento interpretativo utilizado no coro. Nun primeiro momento trátase como un recurso para a representación interior de cuestións que entran en xogo na interpretación coral: a precisión na afinación, o ritmo, o fraseo e as relativas á técnica vocal.

As conexións básicas entre a voz e o movemento no aspecto técnico son: a imitación, a variación, o acompañamento, a transferencia, a exploración, a improvisación e a composición.

Co movemento trabállase a psicomotricidade e a linguaxe non verbal. No estritamente musical, o movemento corporal axustado ao pulso e acento, forma e estrutura, tempo e carácter das obras, axuda a comprender a linguaxe musical e reforza a comprensión da forma musical. Moverse, evolucionar, bailar mentres se canta, evita inflexibilidade corporal e tensións vocais. Ademais, se o corpo permanece elástico optimízase o seu rendemento e evítanse rixideces vocais. Engadir movementos corporais contribúe a superar de forma específica as dificultades vocais que poidan xurdir. O emprego das técnicas de movemento é un valioso recurso para a representación externa dos modelos interpretativos que o director quere trasladar ao oído interno dos individuos do coro. A posición axeitada do corpo, un movemento dos brazos ou un oportuno desprazamento do corpo poden dar, por exemplo, a clave para a interpretación da tensión crecente dunha frase determinada. O movemento axuda a interiorizar e tamén a expresar.

Para a exploración dos distintos rexistros e parámetros da voz poden realizarse exercicios vocais acompañados de movementos xunto con xogos de fonación. Así mesmo, no desenvolvemento da técnica vocal emprégase a dramatización e a acción corporal nas vocalizacións iniciais, e poden usarse xogos corporais nunha fase posterior para o traballo de vogais longas (centrado na presión da columna de aire), contribuíndo estes xogos corporais a diferenciar o canto da fala.

Para a preparación do repertorio, na escoita inicial da peza a traballar ou das gravacións correspondentes, realízanse actividades de movemento grupal. Para ensamblar as distintas melodías e partes vocais lévanse a cabo actividades con movemento e xestos corporais, que contribúen á súa vez a mellorar a memorización e a emisión vocal. Os xestos corporais dramatizados que se engaden nas dramatizacións están sempre relacionados co repertorio no que se van aplicar: o uso do xesto corporal asociado á descrición de escenas, textos narrativos, ou incluso a letra das cancións empregadas, axudan a interiorizar os afectos do repertorio coral e a desenvolver medios expresivos corporais que se poden trasladar ao canto.

2. A coreografía na práctica vocal de conxunto.

A relación existente entre o canto coral e o movemento corporal resulta especialmente estreita, xa que o corpo é entendido como un instrumento. O movemento permite conectar a expresión musical individual e colectiva: as coreografías potencian as habilidades de interacción social. Engadir coreografías ao canto supón acentuar a expresión persoal, e potenciar a creatividade. No ámbito da práctica vocal de conxunto, inicialmente o xesto coreográfico acompaña, subliña e favorece a execución do xiro musical ao que se adscribe.

Un tipo de deseño coreográfico específico na práctica vocal de conxunto é a percusión corporal, debido a que os sons que se poden emitir co corpo son múltiples e diversos, obténdose un gran abano de sons e timbres que resultan de utilidade: batendo cos pés no chan, petando nas coxas, golpeando no peito, dando palmas, chascando os dedos, dando golpes nas fazulas coa boca aberta, emitindo sons coa boca empregando as palmas das mans, etc. Esta variedade de sons e timbres non só enriquecen a práctica vocal de conxunto, senón que forman parte dunha mesma disciplina artística, conformada pola unidade dos distintos elementos que forman dela.

As coreografías, inclúan ou non percusión corporal, son empregadas na práctica vocal de conxunto debido, entre outras cuestións, a que constitúen un potente elemento de expresión emocional. Non se trata só de realizar movementos coreográficos sobre as pezas, senón da introdución da danza, favorecendo a coordinación individual e en grupo e desenvolvendo a creatividade a través do deseño de coreografías e postas en escena. As coreografías poden considerarse tamén feitos de creatividade individual, como expresión emocional persoal íntima a través do colectivo, podendo incluírse en ocasións fragmentos de improvisación dentro dunha peza nos que cada unha/un se exprese corporalmente á súa vontade.

3. A produción artística na práctica vocal de conxunto.

A preprodución trátase da primeira fase, previa aos ensaios, na que a/o director/guía do conxunto deseña a intervención musical, definindo ideas e obxectivos cun prisma creativo (por exemplo seleccionando o repertorio de acordo cos integrantes do conxunto).

O ensaio constitúe unha fase principal na produción artística, tendo como finalidade aprender e perfeccionar as cancións e as súas coreografías e facer música en conxunto, para culminar nunha actuación final. Para organizar os ensaios na práctica de conxunto cómpre ter en conta que se debe:

- realizar un bo uso do espazo, tanto persoal como xeral

- levar a cabo un ensaio coherente, onde as vocalizacións estean extraídas do repertorio para resolver problemas do mesmo, ofrecendo abundantes explicacións da razón de ser e do obxectivo de cada exercicio, evitando realizalas de modo mecánico e buscando diferentes momentos ao longo do ensaio

- posibilitar que os integrantes do conxunto participen no deseño dos exercicios que realizan

- incluír rodas de improvisación vocal en distintos estilos

- incluír xogos vocais con movemento

- realizar actividades de dramatización con obxectos

- realizar actividades con fonemas de todo tipo

- levar a cabo actividades de exploración sonora coa voz

- acometer exercicios de composición colectiva, de lectura vocal con silabizacións rítmicas, solfexo relativo, notas do acorde, etc.

- de ser o caso, estruturar o ensaio de acordo ás necesidades dos mozos que están cambiando a voz

- posibilitar que os cantantes do conxunto sexan conscientes do seu avance vocal

En canto ao apoio técnico e difusión, debe atenderse ao mesmos mecanismos que noutras disciplinas escénicas, realizando énfase nos medios audiovisuais e nas redes sociais. A interpretación vocal ten unha íntima relación co resto de manifestacións musicais, pero tamén a ten con outras artes e disciplinas, esencialmente coas escénicas: en especial coa danza, co teatro, e con actividades artísticas que teñan como principio básico a improvisación e o contacto directo co espectador (performance).

4. A técnica respiratoria na práctica vocal.

No canto coral é imprescindible traballar a técnica de respiración para poder desenrolar a capacidade respiratoria e tamén para aprender a administrar o aire que se colle o inspira, antes de abordar o canto dunha frase musical dentro da obra vocal que se está a interpretar. A respiración é a base da técnica do canto e dun bo cantante, tanto solista como de coro, e calquera que sexa o estilo de música a interpretar. Dado que a voz é en si mesma, un instrumento de vento, necesitamos do aire para poder producir son e polo tanto, cantar. No canto existen tres tipos de respiración que convén traballar por separado para logo poder aplicalas á hora de cantar.

Os diferentes tipos de respiración son: 1º A respiración abdominal ou diafragmática, 2ª a respiración intercostal e 3º a respiración costo-abdominal (costo-diafragmática ou completa). A primeira, a abdominal ou diafragmática, caracterízase por empregar a musculatura abdominal no mecanismo respiratorio. Neste tipo de respiración, o diafragma realiza o seu máximo descenso empuxando as vísceras abdominais cara abaixo e cara adiante, co cal se aprecia un aumento do volume do abdome. A respiración intercostal practícase dilatando o tórax e ensanchando as costelas, co que se consegue un descenso parcial do diafragma e un aumento da cantidade de aire. E por último, a respiración costo- abdominal, costo-diafragmática ou completa, consiste na utilización conxunta das dúas anteriores é dicir, da abdominal ou diafragmática e da intercostal. Esta última, a respiración costo-abdominal, debe ser o obxectivo final no dominio da técnica respiratoria e polo tanto, no traballo previo que o director/-a de coro debe desenrolar, dado que con el conséguese a máxima dilatación dos pulmóns e polo tanto, o maior volume e capacidade respiratorios, para poder abordar adecuadamente o diferente repertorio vocal seleccionado para a interpretación coral.

5. O proxecto escénico, produción, e desenvolvemento musical.

Defínese o “Proxecto escénico” como o conxunto de actividades a realizar para acadar os obxectivos dunha organización escénica. O proxecto debe partir da razón propiamente dita da organización do espectáculo e debe atender ao interese, tanto do público, como dos participantes en dito proxecto: artistas, creadores, patrocinadores, etc. A finalidade debe ser a realización dun espectáculo de calidade e atractivo: pola temática, o repertorio utilizado, o espazo de representación, a estética empregada e as técnicas desenvolvidas. Algúns aspectos a ter en conta na súa elaboración son:

a) Presenza/inmediatez. Excepto gravación previa, o espectáculo realízase en directo.

b) Contexto temporal e xeográfico, que determinará o tipo de público e o seu interese.

c) Recursos materiais e humanos para a posta en escena, mediante a planificación e produción de aspectos como a escenografía, os recursos técnicos, e o talento humano.

d) Expresión estética cos medios precisos, para cada proxecto. Basicamente, neste caso principalmente o coro, pero sen excluír o acompañamento instrumental, a danza, o texto, elementos arquitectónicos, pintura (decorados), etc.

e) Orixinalidade do proxecto, dentro da propia proposta e atendendo á estética e ás innovacións do mesmo: materiais, equipos artísticos, equipos e recursos interpretativos etc

f) O impacto do propio proxecto escénico, valorado desde a organización técnica: temática (estética), tempos, espazos, recursos (materiais e humanos), etc.

Calquera proxecto escénico precisa de:

- Un traballo previo: selección de obras, encadre temporal e xeográfico, información documental, análise de partituras, textos, preparación vocal, coreografías e ensaios.

- A representación propiamente dita.

- Un traballo posterior de análise e autocrítica do traballo realizado, con propostas de mellora.

Resulta imprescindible atender ao contexto legal do repertorio interpretado (dereitos de autor) e coidar a posibilidade da existencia, durante o seu desenvolvemento, de conflitos de intereses ou imprevistos.

6. A preparación corporal e vocal para a práctica coral.

Previamente á práctica coral propiamente dita, resulta absolutamente imprescindible a preparación do corpo e da voz, para conseguir un óptimo rendemento vocal que nos permita gozar da interpretación das pezas que se están a preparar, sen que a fatiga vocal poida aparecer ao longo da práctica coral. En primeiro lugar, resulta necesario practicar diferentes exercicios orientados á busca da activación de todo o corpo e da musculatura facial que intervén na produción vocal: Soltar o corpo, facer estiramentos, buscar a alienación vertical mediante un eixe imaxinario que atravesa o noso corpo, sentir a nosa columna e cabeza cunha boa suspensión cara arriba, separar os pes á distancia da cadeira, facer bocexos, aceos e finalmente, diferentes exercicios de respiración abdominal, intercostal e costo-abdominal, axudan a preparar o corpo para o canto coral.

En canto a preparación vocal, é fundamental traballar a resonancia e a articulación, a través de diferentes exercicios prácticos que consigan mellorar o rendemento vocal. Así, en canto a resonancia, son especialmente importantes os sons nasais m, n, ñ, ng (sempre de forma relaxada, sen apertar os dentes nin os beizos), as vocais, intentando trasladar a sensación de resonancia das consonantes nasais as vocais, por exemplo: exclamacións con diferente dirección melódica (oh——oh, eh——ah). E finalmente, para traballar a articulación, resultan útiles os exercicios que traballen o movemento dos elementos que interveñen neste acto (lingua, beizos, mandíbula, veo do padal): trabalinguas, onomatopeas vibrando os beizos (brbrbrbrbr, rrrrrr), imitar sons de animais, tocarse a punta do nariz coa lingua, imaxinar dar unha dentada a unha gran mazá ou intentar facernos entender suxeitando un lapis horizontalmente entre os dentes.

7. A música vocal en Galicia

A música vocal e coral ten en Galicia unha longa tradición no ámbito da música culta. Desde o medievo abundan os documentos e referencias ao canto coral a varias voces, tal como mostra a polifonía do Códice Calixtino, na catedral de Santiago de Compostela. A partir do s. XVI foron creándose en todas as catedrais galegas “capelas de música” integradas por instrumentistas e cantores, rexidos polo “mestre de capela” que

era o director do conxunto e ademais compositor. Como resultado, conformouse nos arquivos de música das catedrais un rico legado de todos os xéneros da música litúrxica: misas, cantos do oficio e himnos, pero tamén xéneros paralitúrxicos como o "villancico" que tivo un grande protagonismo ata o século XIX.

Desde mediados do século XIX, en paralelo co desenvolvemento das cidades e vilas de Galicia e seguindo o ronsel das novidades europeas, comezan a formarse coros de amadores (en principio só de homes, co nome de orfeóns) que interpretaban pezas polifónicas. Esta actividade promoveu tamén a composición de un repertorio específico a partir da poesía do Rexurdimento (Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Curros Enríquez, etc.) da man de directores de orfeóns moi coñecidos, como Juan Montes (autor da Negra Sombra) ou Pascual Veiga (autor da música do actual Himno Galego). O cultivo da música coral foi adaptándose aos cambios sociais, por exemplo incorporando mulleres a partir de 1924, e afianzándose ata a actualidade, sendo unha parte moi relevante tanto no mundo da interpretación como no da composición con compositores como Rogelio Groba.

Xunto co canto a voces, desde o s. XIX a música galega incorporou ao seu patrimonio unha recoñecida tradición de canción de concerto (voz solista e piano), tamén en boa parte sobre textos da poesía galega do s. XIX. Estas cancións estaban moi presentes na práctica musical doméstica e de salón, acadando algunhas delas unha enorme popularidade, como Unha noite na eira do trigo de Xosé Castro, "Chané" (sobre texto de Curros Enríquez) que foi adaptada para todo tipo de agrupacións con voz ou voces ata hoxe en día. Entre os compositores deste xénero destacan ademais Marcial del Adalid (1826-1881) que foi o iniciador, Juan Montes (1840-1899) e José Baldomir (1865-1947).

Tema 8. Trastornos da voz. Patoloxías máis frecuentes.

Os trastornos da voz afectan a calidade, a intensidade e a produción dos sons vocais. Estes problemas poden xurdir debido a diversas razóns, como lesións, enfermidades, malos hábitos vocais ou factores ambientais.

Algunhas das patoloxías máis frecuentes asociadas aos trastornos da voz serían:

- *Disfonía*: calquera tipo de alteración na calidade da voz que afecte a súa claridade, suavidade e/ou forza.
- *Nódulos nas cordas vocais*: crecementos pequenos e benignos nas cordas vocais, xeralmente causado por un abuso vocal prolongado.
- *Pólipos vocais*: lesións máis grandes que os nódulos, xeralmente na superficie das cordas vocais.
- *Edema de Reinke*: proceso inflamatorio da larinxe que se produce por unha acumulación xelatinosa nas cordas vocais, no chamado espazo de Reinke.
- *Parálises das cordas vocais*: incapacidade de movemento dos músculos que controlan as cordas vocais o que afecta a capacidade de producir sons vocais.
- *Cancro de larinxe:* enfermidade pola que se forman células cancerígenas nos tecidos da larinxe.

E dentro das patoloxías propias das/os cantantes, as máis comúns serían:

- *Disodea*: alteracións e problemas na voz que se presentan na práctica do canto: falta de intensidade na voz, voz ronca, cansazo rápido ao cantar....
- *Laringofonía:* disfonías localizadas na larinxe como resultado dunha mala emisión vocal.

Tema 9. O aparato fonador.

O aparato fonador é o conxunto de órganos e estruturas no corpo humano que participan na produción do fala e a emisión de sons vocais.

A produción vocal é o resultado da complexa interacción dos sistemas neuromuscular, respiratorio, fonador, auditivo, endócrino, de resonancia e articulatorio.

Os órganos que interveñen directamente na produción da voz constitúen o chamado sistema de fonación: tres aparellos que gardan unha íntima interdependencia:

a) aparato respiratorio: zona baixa ou de abastecemento. Proporciona o aire que posto en vibración pola larinxe converterase en son. Compóñeno as vías respiratorias: fosas nasais, boca, farinxe, larinxe, traquea e bronquios. A base dos pulmóns apóiase no diafragma, músculo moi importante para controlar a respiración.

b) aparato fonador: zona media ou de produción. Provoca a vibración do aire e polo tanto do son. Compono a larinxe, onde se atopan as cordas vocais que son as responsables de producir o son. Tamén se atopa a epiglote, que cando comemos tapa o orificio da larinxe para impedir que os alimentos entren alí. Na fonación elévase para deixar pasar o aire sonoro.

c) aparato resoador: zona alta ou de elaboración. Amplifica e modifica o son producido. Compóñeno: a farinxe, boca, fosas nasais e seos óseos. Salvo os seos óseos, as demais partes deste aparello son móbiles, o cal permite modificar un son.

10. A relación música-texto

A relación música-texto na pode abordarse dende varias ópticas.Tendo en conta a relación entre as sílabas e as notas, temos a seguinte clasificación: silábica (a unha sílaba de texto correspóndelle unha única nota), pneumática (a cada sílaba de texto correspóndenlle 2-3 notas, e melismática (a cada sílaba de texto correspóndenlle 4 ou máis notas)

Dende a perspectiva da interacción das distintas voces na música coral, podemos atopar pezas nas que tódalas voces entoan o mesmo texto simultaneamente. É habitual nas texturas homorrítmicas e facilita a intelixibilidade textual. Tamén atopamos pezas nas que as voces cantan o texto de xeito independente, segundo o seu propio fluxo rítmico-melódico. Podemos tamén atopar obras nas que cada voz entoa un texto distinto (politextualidade). É habitual nas texturas contrapuntísticas, e dificulta a comprensión do texto.

Tamén podemos estudar a relación entre texto e música a nivel prosódico-rítmico. Falamos de isorritmia cando os acentos lingüísticos se corresponden cos acentos rítmico-melódicos, e de anisorritmia cando non existe esta concordancia. Nos cantos de ritmo libre, a organización rítmica normalmente descansa sobre o texto, producíndose sempre unha isorritmia.

Dende o punto de vista estrutural, en gran parte das obras do repertorio coral a forma musical está determinada pola estrutura do texto, sobre todo cando as obras están escritas a partir dun texto poético preexistente (estrofas, frases). Pero tamén hai exemplos corais nos que a música impón os seus criterios de organización sobre o texto, quedando este totalmente subordinado á música en tódolos aspectos. Atopamos exemplos deste fenómeno en composicións polifónicas dos séculos XIII e XIV e noutros estilos contemporáneos.

Unha das relacións música-texto máis importantes establécese no nivel da significación. A través dos diversos elementos musicais (harmonía, ritmo, tempo, agóxica, melodía, timbres, dinámicas...) trátase de representar o contido do texto. Esta representación pode adoptar unha forma descritiva (como imitar musicalmente o canto dos paxaros, por exemplo), empregar convencións musicais significantes (como nos madrigalismos renacentistas), evocar atmosferas a través do carácter da música, facer coincidir os momentos de máxima emoción ou dramatismo textual co clímax musical, introducir elementos de ironía/contraste a través do simbolismo da música... Dada a súa inmensa variedade e sutileza, os procedementos técnicos de expresión musical en relación co texto deben ser analizados en cada obra concreta e incorporados á interpretación a partir da comprensión do texto e da intención da obra.

11. Relación entre textura musical e planos sonoros na interpretación.

A textura fai referencia a interrelación musical entre as diversas partes/voces dunha obra. Os planos sonoros aluden ás intensidades relativas de elementos que soan simultaneamente. Para acadar unha interpretación coral correcta e expresiva, é fundamental comprender a textura co propósito de colocar as voces no plano sonoro axeitado, tendo en conta que unha mesma parte vocal pode adoptar roles diferentes na textura en diversos momentos da composición. En xeral:

Monodia: unha única liña melódica. Soamente existe un plano sonoro. Nas texturas monódicas trátase de conseguir un bo empaste das voces, integrándoas nunha unidade sonora na que non sobresaia ningunha individualidade.

Heterofonía: interpretación simultánea de variantes dunha mesma melodía. Nas texturas heterofónicas cada voz debe preservar a súa individualidade, sen que se estableza xerarquía entre elas. As voces mantéñense no mesmo plano sonoro.

Bordón: unha liña melódica sobre unha ou varias partes musicais que proceden por valores moi longos sen carácter melódico definido. A melodía se situará en primeiro plano, e o bordón en segundo plano.

Melodía acompañada: unha liña melódica principal e partes vocais de acompañamento de acordes. A melodía debe estar en primeiro plano e o acompañamento en segundo plano, extremando as precaucións interpretativas cando a melodía principal se atopa nas voces intermedias, pola tendencia do oído a fixarse nas voces extremas. En caso de que exista na textura unha liña de baixo sustentador cun perfil melódico claro, quedaría en segundo plano, pasando as voces de acompañamento harmónico a terceiro plano.

Homofonía: superposición de varias melodías cun ritmo similar na que prevalece a sonoridade global vertical sobre a individualidade melódica das partes. Todas as voces deben situarse no mesmo plano para conseguir unha sonoridade plena. O oído tenderá a fixar a atención de xeito natural nas partes extremas, fundamentalmente na voz máis aguda da textura, que será percibida melodicamente.

Contrapunto: superposición de melodías con ritmos distintos. A textura contrapuntística entraña especial dificultade, xa que situar tódalas voces no mesmo plano pode dar lugar a interpretacións confusas e/ou inexpresivas. Si non existe un equilibrio de voces, as partes vocais con maior interese melódico-rítmico tenderán a situarse nun primeiro plano, mentres que as voces construídas con valores iguais ou cun perfil melódico máis difuso pasarán a segundo plano. Cando existe equilibrio de voces, normalmente se sitúan en primeiro plano as entradas e re entradas de cada parte vocal e os elementos relevantes dende o punto de vista temático musical (como por exemplo, o suxeito e a súa resposta).

12. Dinámica e agóxica na interpretación coral.

A dinámica fai referencia os cambios de intensidade que se producen na interpretación musical cun propósito expresivo. É un dos recursos máis importantes para conseguir unha interpretación coral viva e elocuente. Estes matices dinámicos non sempre están indicados na partitura, quedando á criterio do director/a a súa interpretación.

Normalmente, a curvatura das frases melódicas debe ir acompañada de pequenos reguladores de intensidade que acentúen o fluxo melódico en función das liñas de tensión-repouso da propia melodía.

Ademais, a dinámica emprégase tamén a nivel estrutural para establecer contrastes entre seccións e para imprimir dirección e movemento. O clímax musical habitualmente coincide co pico máximo de intensidade e vai precedido dun crescendo sostido, mentres que a liberación da tensión frecuentemente vai acompañada dun decrescendo.

Para lograr un bo manexo vocal da dinámica, é moi bo exercicio realizar vocalizacións e/ou improvisacións empregando diversos matices e reguladores, dende pianissimo ata forte ou fortissimo, experimentando coas técnicas axeitadas a cada matiz.

A interpretación dos matices dinámicos na música coral esixe non só a adecuación das técnicas vocais ó rexistro e á intensidade, senón o desenvolvemento dunha escoita activa, xa que os planos sonoros da textura deben manter o seu equilibrio a través dos cambios na dinámica. A atención ás indicacións do director/a tamén é fundamental para que o coro realice os cambios de intensidade como unha unidade, sen perder o empaste das voces e o equilibrio na sonoridade global.

A agóxica fai referencia ós cambios de tempo dentro dunha peza musical. Igual que na dinámica, normalmente teñen unha función estrutural e expresiva, e non sempre están indicados na partitura. Os *ritardandi* e caldeirións marcan finais de sección ou obra, os *accelerandi* empreganse para incrementar a tensión cara ó clímax, os cambios súbitos de tempo establecen contrastes entre seccións... A sincronización rítmica de tódolos membros do coro é fundamental na interpretación dos cambios de tempo, e conseguir esta sincronía esixe ensaio e concentración nas indicacións do director/a e escoita atenta e activa dos compañeiros, pola dificultade que entraña. Como no caso da dinámica, é moi bo exercicio realizar vocalizacións e/ou improvisacións experimentando con diferentes *tempi* e cambios de tempo.

ANEXO III

Definicións. Pregunta 6 do Modelo de Exame

_____

1) A capela: termo que se emprega para describir a música coral interpretada sen acompañamento

instrumental

2) Baixo (voz): a voz masculina máis grave, ou sucesión de notas que forman a voz ou parte máis grave dunha pasaxe ou peza musical

3) Barítono (voz): voz masculina cuxo rexistro se atopa entre o baixo e o tenor

4) Bordón: nome co que se designa nunha polifonía sinxela a aquela voz melódica que se move por valores longos constantes e que serve de sustento na parte grave a unha melodía superior

5) Consonancia: intervalo ou acorde que é admitido como suave ou harmonioso nos sistemas modal ou tonal

6) Contralto (voz): a voz feminina máis grave.

7) Contratenor (voz): voz masculina, máis aguda que o tenor, de timbre forte e puro, que se produce mediante resonancias, principalmente na cabeza

8) Coro galego: grupo de cantantes que interpreta repertorio de raíz tradicional, empregando mesmo traxes e instrumentos populares da tradición oral.

9) Disonancia: relación interválica vertical que non é recoñecida como natural nos sistemas de organización sonora modal e tonal.

10) Entoación xusta: sistema de afinación no que todos os intervalos da escala se afinan aplicando estritamente a teoría acústica; baséase nas quintas e terceiras puras, derivando destas todos os demais intervalos.

11) Forma Estrófica: termo que se aplica a unha obra vocal na que se repite a mesma música para todas as estrofas de texto.

12) Falsete: notas agudas no rexistro de soprano producidas por unha voz masculina cuxo rexistro normal sería o de tenor, barítono ou baixo; estas notas son producidas falsa ou artificialmente, facendo vibrar as cordas vocais nunha lonxitude menor que a usual.

13) *Messa di voce*: efecto dinámico que consiste en manter uniformemente unha nota longa, perfectamente afinada e xeralmente combinada cun crescendo e despois un diminuendo ao pianissimo.

14) Mezzosoprano (voz): voz feminina cun rexistro intermedio entre soprano e contralto

15) Policoralidade: técnica compositiva pola que se recorre á articulación musical en dous ou máis coros que fisicamente tamén se situarían en lugares diferentes, xerando unha sensación de estereofonía.

16) Polifonía: textura musical que consiste en dúas ou máis liñas melódicas, xeralmente de igual importancia e independencia.

17) Portamento: suave desprazamento dunha nota a outra ou o esvarar continuo dunha nota a outra en estilo *legato.*

18) Refrán: verso dunha canción ou dunha obra vocal que se repite despois de cada estrofa.

19) Retrouso: sección de música que se repite, xeralmente despois de cada estrofa, co mesmo texto.

20) *Riff*: frase melódica, xeralmente de dous ou catro compases, que se repite de xeito persistente sobre harmonías cambiantes ao longo da peza ou parte dela.

21) *Rubato*: termo que indica que a música se debe interpretar con un tempo flexible (en lugar de rixidamente e en tempo estrito) co obxecto de lograr a expresividade axeitada, retardando certas notas dunha frase e acelerando lixeiramente outras.

22) Scat: forma de cantar, usada ás veces por cantantes de jazz, na que se empregan sílabas e palabras sen sentido con melodías improvisadas.

23) Soprano (voz): a voz feminina máis aguda.

24) Soprano de coloratura: soprano que interpreta pasaxes floridas e virtuosas, formadas por escalas rápidas, subidas e baixadas veloces, arpexos, ornamentos e trilos.

25) Sprechgesang: estilo de interpretación vocal, entre a fala e o canto, no que o intérprete aproxima a afinación de cada nota en lugar de afinala con precisión.

26) Tenor (voz): voz aguda masculina, máis grave que o contratenor e máis aguda que o barítono.

27) Tesitura: rexistro natural dunha voz/rexistro xeral dunha voz ou dun instrumento nunha composición, sen incluír necesariamente as notas excepcionalmente agudas ou graves.

28) Vibrato: efecto creado por pequenas e rápidas flutuacións na altura das notas, co obxecto de achegar calidez e expresividade ao son.

29) Voz de cabeza: o rexistro máis agudo dunha voz, no que os sons resoan principalmente na cabeza.

30) Voz de peito: o rexistro máis grave da voz, no que os sons parecen resoar no peito. Tamén pode usarse para notas agudas, como o célebre “Do de peito” do tenor.