CONTIDOS. BLOQUE 1, ANÁLISE

Obras de referencia

1. Angelus. Anónimo.
https://www.youtube.com/watch?v=EuIAfMyNj1I

2. If ye love me. Tallis.
https://www.youtube.com/watch?v=Y1WwNSfCom8

3. Hymne à la nuit. J. P. Rameau.
https://www.youtube.com/watch?v=9VPEO6N8mSQ

4. "Alleluja", Cantata BWV 142 Uns ist ein Kind gebore (Naceunos un neno) J. S. Bach.
https://www.youtube.com/watch?v=oL_vXaeiP8Y (min. 12:22)

5. Bona nox. W. A. Mozart.
https://www.youtube.com/watch?v=Y_dHynAPUVk

6. Coro "Ah, grazie si rendano" (La Clemenza de TIto, Acto II, nº 15). W.A. Mozart.
https://www.youtube.com/watch?v=wTvGbVbW6Tw

7. Die Wollust in den Maien. J. Brahms.
https://www.youtube.com/watch?v=PdWRTDehr28

8.Seguidillas ("La Verbena de la Paloma). T. Bretón.
https://www.youtube.com/watch?v=GXPdehZgY8U

9. Siyahamba (Popular).
https://www.youtube.com/watch?v=CZQrrt72eps

10. Banana Boat (Popular).
https://www.youtube.com/watch?v=lZABxj718uA

11. Sakura Sakura (Trad. Xaponesa)
https://www.youtube.com/watch?v=yLwFuuLAqBc
(versión de melodía + acompañamento. Letra traducida).

12. O voso galo comadre (Popular. Arranxo: M. Groba).
https://www.youtube.com/watch?v=KSQipODxqZM

NOTA: As obras reproducidas nos enlaces (particularmente as referidas a pezas populares ou folclóricas) poden ter 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.

If ye love me

Transposed up a perfect fourth
from original pitch

Thomas Tallis
(c.1505-1585)




18
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
22
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
25
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



Uns ist ein Kind geboren

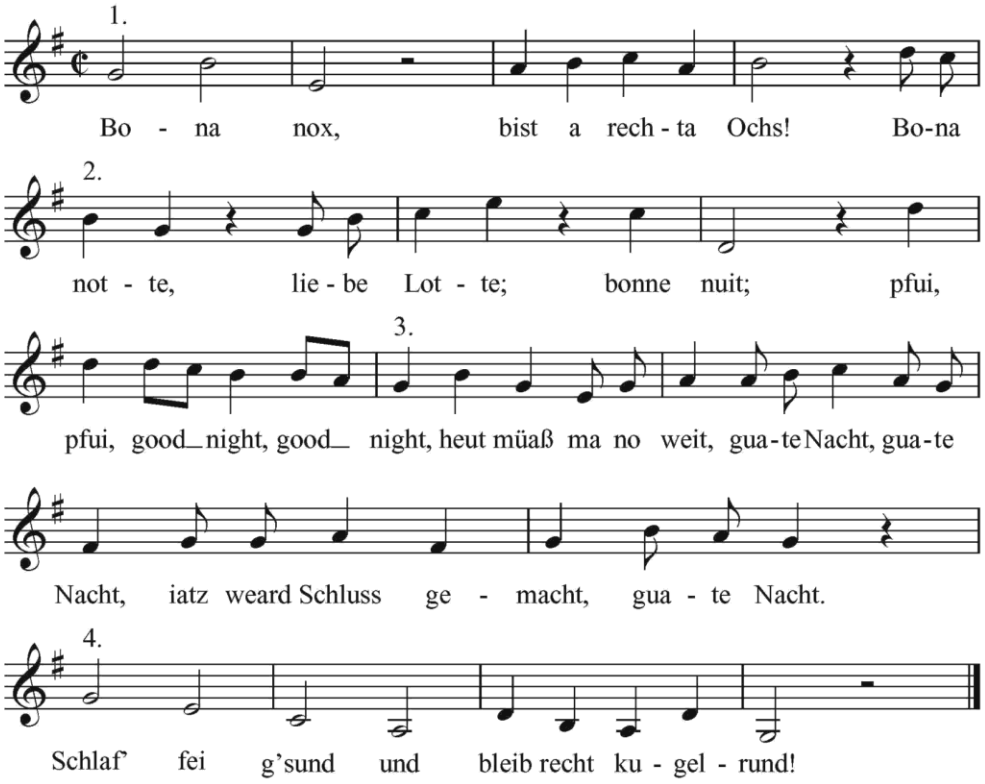
Cantata BWV 142

8. Coral (Wir Christenleut)

J. S. BACH



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!

Ah, grazie si rendano
Coro

A clemencia de Tito, acto II, núm. 15

Wolfgang Amadeus Mozart



11. Die Wollust in den Maien

Deutsche Volkslieder

Johannes Brahms
WoO 34

Allegretto Grazioso



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

La Verbena de la Paloma

Sainete Lírico

Música: Tomás Bretón
Letra: Ricardo de la Vega



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

さくら さくら

Sakura Sakura

Tradicional Xaponesa



O voso galo comadre

Popular
Arranxo: M. Groba




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-ravir a
bom bom bom bom bom bom bom bom bom bombom bom bombom bombom.
20
cresc. poco a poco
a Coda
xun-t'amin, pa-ravir 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-ravir a ca-ra, ga-lo-pin. cara, ga - lo - pin.
vai ga - lo - pin vai ga - lo vai ga - lo - pin.

CONTIDOS. BLOQUE 2, TÉCNICA VOCAL

1. O movemento e a expresión corporal na técnica vocal

O movemento emprégase como un procedemento máis na técnica vocal, amais de como elemento interpretativo utilizado no coro. Nun primeiro momento trátase como un recurso para a representación 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 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 á 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 técnica respiratoria na práctica vocal.

No canto coral é imprescindible traballar a técnica de respiración para poder desenvolver a capacidade respiratoria e tamén para aprender a administrar o aire que se colle o inspirar, antes de abordar o canto dunha frase musical. A respiración é a base da técnica do canto e dun bo cantante, tanto solista como de coro, en 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, para cantar. No canto existen tres tipos de respiración que convén traballar por separado para logo poder aplicalos.

Os diferentes tipos de respiración son:

1- A respiración 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.
2- 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 inspirado.
3- 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 desenvolver, dado que con el conséguese a máxima dilatación dos pulmóns e polo tanto, o maior volume e capacidade respiratorios.

3. 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.

4. Trastornos da voz. Patoloxías máis frecuentes.

Os trastornos da voz afectan á calidade, intensidade e 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 son:

- *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 causados 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.

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, ou cansazo rápido ao cantar.
- *Laringofonía:* disfonías localizadas na larinxe como resultado dunha mala emisión vocal.

5. 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 da voz cantada 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: farinxe, boca, fosas nasais e seos óseos. Salvo os seos óseos, as demais partes deste aparello son móbiles, o cal permite modificar un son.

CONTIDOS. BLOQUE 3, PRÁCTICA DE CONXUNTO

1. 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 a forman.

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 intérprete se exprese corporalmente á súa vontade.

2. A produción artística na práctica vocal de conxunto.

A preprodución trátase da primeira fase, previa aos ensaios, na que a/o director/a ou 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 na actuación. Para organizar os ensaios na práctica de conxunto cómpre ter en conta os seguintes aspectos:

- 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*).

3. 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.

4. 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.

Podemos distinguir diferentes tipos de texturas, entre as que describimos as máis frecuentes e sinxelas:

a) 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.
b) 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.
c) Bordón: consiste nunha liña melódica que se desenvolve sobre unha ou varias voces que permanecen estáticas, con valores longos. A melodía situarase no primeiro plano e o bordón no segundo plano.
d) Melodía acompañada: unha liña melódica principal e partes vocais de acompañamento formado por 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 un terceiro plano.
e) 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.
f) 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 sitúanse 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 nunha fuga, o *suxeito* e a súa *resposta*).

5. Dinámica e agóxica na interpretación coral.

A dinámica fai referencia aos 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. Os matices dinámicos non sempre están indicados na partitura, quedando a 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 velocidade 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 velocidade (*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 cos seus cambios.

CORO E TECNICA VOCAL II. GLOSARIO de TERMOS

a capela
accelerando
acorde perfecto
acorde tríade
agóxica
ámbito vocal
aparato fonador
aparato resoador
baixo (voz)
barítono (voz)
bicinia
bordón
canon
consonancia
contralto (voz)
contrapunto
contratenor (voz)
coplas
coreografía
coro galego
crescendo
diminuendo
dinámica
dirección coral
disfonía
disonancia
dramatización
fabordón
forma estrófica
forte
homofonía
imitación vocal
impostación
intervalo melódico
intervalo harmónico
larinxe
melodía acompañada
messa di voce
metrónomo
mezzosoprano (voz)
monodía
movemento paralelo
música tradicional
nódulo
percusión corporal

pianissimo
policoralidade
polifonía
pólipos vocais
produción artística
quecemento vocal
refrán
respiración diafragmática
respiración intercostal
retrouso
ritardando
rubato
soprano (voz):
tempo
tenor (voz)
tesitura
textura
unísono
vibrato
vocalización