

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA

“CORO MÚSICA VIVA: RECUENTO HISTÓRICO Y ESTRATEGIAS DE ORGANIZACIÓN PARA LA MÚSICA CORAL PANAMEÑA”

POR:
KEVIN DARIO BARBER RIVAS
8-935-2151

Panamá, República de Panamá
2022

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA

“CORO MÚSICA VIVA: RECUENTO HISTÓRICO Y ESTRATEGIAS DE ORGANIZACIÓN PARA LA MÚSICA CORAL PANAMEÑA”

POR:
KEVIN DARIO BARBER RIVAS
8-935-2151

Trabajo de Graduación para optar por el título de Licenciado en Bellas Artes con Especialización en Musica

Panamá, República de Panamá

2022

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi Madre; Liria Rivas, a mi Abuela; Antonia Polanco, a mi Padre; Dario Barber, a mi profesora; Paola Cuellar, a mi maestra; Margot Pares Reina y a todas aquellas personas amantes de la música y el canto coral.

Agradecimiento

A mí asesor, Élcio Rodrigues de Sá B., que sin sus virtudes, paciencia y constancia este trabajo no lo hubiese podido terminar, sus consejos fueron siempre útiles, cuando no salían de mi pensamiento ideas para escribir lo que hoy he logrado.

Muchas gracias por sus múltiples palabras de aliento, cuando más las necesite; por estar allí cuando me veía estancado en dudas y confusiones. Muchas gracias por sus orientaciones.

Quiero agradecerle a la Universidad de Panamá, por todos esos momentos agradables que guardo en mis recuerdos y todas esas valiosas amistades que he requerido en estos años de formación.

A los profesores Mgstr. Élcio Rodrigues de Sá B., Cecilia Escalante, Carlos Correa y Moisés Guevara, que fueron guías importantes para mí, no solo en mi formación musical si no también en mi desarrollo como persona. Gracias a ustedes, mi amor por la música se fortalecía cada vez más y de forma directa e indirecta sus palabras y consejos fueron un aliento importante para mí en muchos momentos tanto académicos como personales.

Quiero agradecer a toda mi familia, principalmente a mi madre, a mi abuela y a mi hermano Julio Navas por el apoyo que siempre me han brindado en todos los proyectos y metas que me he trazado en lo que llevo de vida, gracias por haber estado siempre allí para mí, en los momentos donde más necesitaba el apoyo en alguien.

Índice

- Portada
- Dedicatoria ii
- Agradecimiento iii
- Índice iv
- Índice de Graficas vi
- Índice de Ilustraciones vii
- Introducción viii

Capítulo I

MARCO TEÓRICO

1.1. La Voz Humana	2
1.2. El Canto	3
1.3. El Canto Coral	23
1.4. Evolución Histórica del Canto Coral.....	27
1.5. El Director Coral.....	33
1.6. El Canto Coral en Panamá.....	35
1.7. Antecedentes	37
1.8. Planteamiento del Problema	41
1.9. Justificación de la Investigación	42
1.10. Objetivos de la Investigación.....	43
1.11. Preguntas de Investigación	44
1.12. Alcance y Delimitaciones.....	45

Capítulo II

MARCO METODOLÓGICO

2.1. Enfoque de la investigación.....	47
2.2. Diseño de la investigación.....	48
2.3. Fuentes de información	50
2.4. Técnicas e Instrumentos de Investigación.....	50
• 2.4.1. Técnicas de investigación.....	50
• 2.4.2. Instrumentos de investigación.....	51

Capítulo III

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Desarrollo del trabajo	61
3.2. Análisis de entrevistas realizadas	63
3.3. Jorge Ledezma Bradley.....	76
3.4. Coro Música Viva.....	79
• 3.4.1. Ensayos.....	82
• 3.4.2. Repertorio.....	84
• 3.4.3. Presentaciones/actividades destacadas del Coro.....	89
Resultados.....	95
Recomendaciones.....	96
Referencias Bibliográficas.....	98
Anexos.....	102

Índice de Graficas

Número de Grafica	Descripción	Pág.
● Gráfica Nª 1	¿Fomentaron sus familiares sus experiencias musicales?.....	64
● Gráfica Nª 2	En caso afirmativo, ¿Cómo?.....	65
● Gráfica Nª 3	¿Cuáles fueron sus razones para entrar al coro?.....	66
● Gráfica Nª 4	¿Recibió capacitación musical en el coro?.....	67
● Gráfica Nª 5	¿Con qué frecuencia asiste a conciertos de música clásica?.....	68
● Gráfica Nª 6	¿Que influye para que no asista como le gustaría a conciertos?....	68
● Gráfica Nª 7	¿A qué tipo de concierto suele acudir?.....	70
● Gráfica Nª 8	¿A qué tipo de conciertos de música clásica suele asistir más?....	70
● Gráfica Nª 9	¿Qué género musical escucha en su tiempo libre?.....	71
● Gráfica Nª 10	¿Cantar en coro ha incrementado su gusto por la música?.....	71
● Gráfica Nª 11	¿Cantar en coro ha incrementado su asistencia a conciertos?.....	72
● Gráfica Nª 12	¿Entiende de manera más profunda los conciertos clásicos?	72
● Gráfica Nª 13	¿Qué actitudes cree que son más comunes en los coralistas?.....	73
● Gráfica Nª 12	¿Cuáles son los problemas para la actividad coral en Panamá? ...	73
● Gráfica Nª 13	¿Qué beneficios personales desarrollo al cantar en un coro?.....	74

Índice de Ilustraciones

Numero de Ilustración	Descripción	Pág.
● Ilustración N^a 1	Aparato Fonador Humano.....	02
-	https://th.bing.com/th/id/R.f7f9d350d9c5a0e6117cb5ed4b018a1c?rik=5NHbe60KtLOTMQ&riu=http%3a%2f%2f2.bp.blogspot.com%2f-AiEGwMboiqU%2fT_Cpc9cqTLI%2fAAAAAAAAAEM%2fnG-D4lvVsvE%2fs1600%2fCuerdasVocales.jpg&ehk=FOR8FPT9Ho0LcPZmchLago948wbFqmKB91qhhejV3NU%3d&risl=&pid=ImgRaw&r=0	
● Ilustración N^a 2	Anatomía Humana.....	07
-	<i>Imagen proporcionada por la Profesora de Canto Lírico, Margot Pares Reyna del libro Speech and hearing science, Willard R. Zemlin.</i>	
● Ilustración N^a 3	Partes de la Laringe.....	08
-	https://image.slidesharecdn.com/aparatorespiratorio-111110203749-phppapp02/95/aparato-respiratorio-17-728.jpg?cb=1320958427	
● Ilustración N^a 4	Partes de la Faringe.....	08
-	https://www.consultoriocontreras.com/wp-content/uploads/2020/08/la-faringe-768x403.jpg	
● Ilustración N^a 5	Folio de “ <i>EL Canto de la Sibila</i> ”	28
-	<i>Teoría y Práctica del Canto Coral, Miguel Ángel Jacaba, Pág.24</i>	
● Ilustración N^a 6 y 7	Maestro Ledezma.....	76
-	<i>Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.</i>	
● Ilustración N^a 8 y 9	Maestro Ledezma.....	78
-	<i>Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.</i>	
● Ilustración N^a 10	Coro Música Viva.....	79
-	<i>Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.</i>	
● Ilustración N^a 11	Coro Música Viva.....	84
-	<i>Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.</i>	

Introducción

La música coral es algo que trasciende mucho más que el solo cantar reunidos con una determinada cantidad de personas.

Es un medio artístico que no solo nos permite expresar mediante el canto colectivo, sino también conectar mediante una sola voz con las diversas personas que nos acompañan en esta actividad, para así expresar, sentimientos, mensajes e ideas a los oyentes.

Este trabajo proporciona datos que permiten conocer más sobre la evolución y desarrollo de la agrupación coral “Música Viva” desde sus inicios en 1976 hasta el año 2020.

Partimos de un breve relato sobre la evolución histórica del canto coral, para luego adentrarnos a los detalles fundamentales sobre lo que se debe saber respecto al canto coral, ya sea:

- **La voz, siendo este el instrumento que utilizamos.**
- **El cómo funciona, sus características sonoras, efectos especiales, etc.**
- **Los diversos tipos de agrupaciones corales.**
- **La función de un director coral.**
- **Entre otros aspectos relacionados al canto coral.**

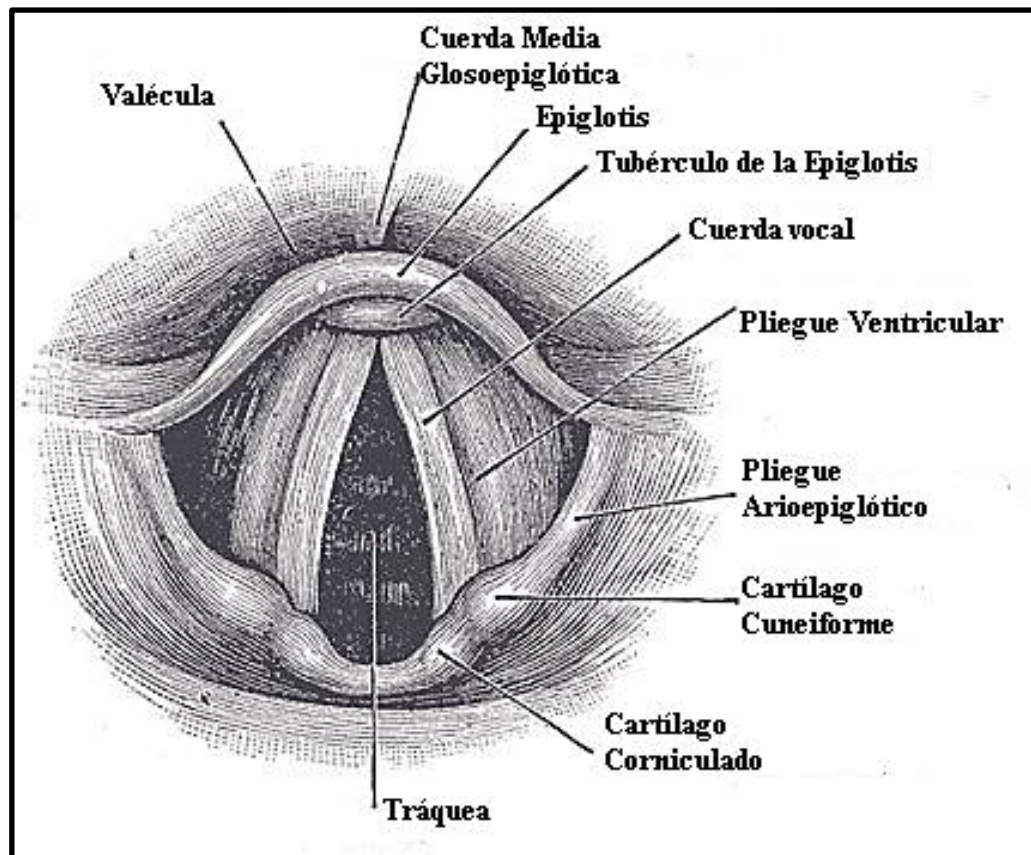
Actualmente se ha visto un incremento en lo que respecta al apoyo y la formación de agrupaciones corales en Panamá, así que este trabajo toma eso en cuenta y busca el recopilar más datos sobre una de las agrupaciones corales veteranas del país, El Coro Música Viva, con una larga trayectoria y con destacables logros a nivel nacional e internacional, buscando encontrar de esta manera materiales que puedan servir para el desarrollo de la música coral.

Hablaremos también sobre las experiencias y aportaciones a la música del director fundador de este coro, Maestro Jorge Ledezma Bradley, músico, director y compositor panameño.

CAPÍTULO I
MARCO TEÓRICO

1.1. LA VOZ HUMANA

La voz humana es producida en la laringe, siendo la glotis el verdadero órgano de fonación humano. El aire que inhalamos llena los pulmones para luego ser expulsar el aire haciendo vibrar los dos pliegues vocales, esto junto con nuestros resonadores permiten la emisión y proyección de la voz



- Aparato Fonador Humano, *Imagen de Google.*

El aparato de fonación puede ser controlado conscientemente por quien canta o habla. La variación de la intensidad depende de la fuerza de la espiración. En el hombre las cuerdas vocales son algo más largas y gruesas que en la mujer y el niño, por lo que produce sonidos más graves.

La impostación de la voz:

Impostar es el aprovechamiento pleno de la espiración para la producción de sonido con el máximo rendimiento y el mínimo esfuerzo posible para la garganta. Para que esto se logre, el aparato fonador y el aparato resonador deben trabajar en forma natural y a su máxima capacidad. Cuando no se realiza de esta manera, se habla con esfuerzo y se producen trastornos en el instrumento vocal que se deben evitar.

Hablar con la voz impostada es hablar sin esfuerzo, con naturalidad, aprovechando al máximo las condiciones fisiológicas del aparato de fonación.

La naturalidad de la voz consiste en apoyarla en la base de la caja torácica, respirando de manera que descienda la tráquea, el aire salga con libertad y produzca los sonidos con amplitud y en su mejor calidad. Esto requiere una educación especial que suele estar a cargo de médicos foniatras, profesores de canto u otros especialistas. Sólo así conseguirá colocar su voz en un tono natural para mantener la actividad vocal, por más tiempo sin fatigarse y matizarla con amplitud, en su grado óptimo.

1.2. EL CANTO

La palabra canto procede del latín “*Cantus*”, que hace alusión a los sonidos melódicos que emitimos por la boca, los seres humanos y algunas aves. (*Al canto de las aves se le denomina trino o gorjeo*)

El arte del canto nació con el hombre mismo, con su primera expresión vocal. En sus orígenes fue una forma más elevada del lenguaje, probablemente inspirada por el culto primitivo. Hay incluso quienes afirman que el canto existió antes del lenguaje hablado, así como existe en otras especies como las aves.

Más adelante el canto respondió a las necesidades de las religiones y las estéticas, condicionadas naturalmente por diferentes lenguas-, las que llevaron a distintas maneras de emitir la voz (*nasalización y elevación artificial de la laringe en las culturas del Oriente Medio*).

En la antigüedad mediterránea el arte del canto tuvo influencia en la retórica; en Grecia los discursos debían ser rendidos en un determinado tono. Para la tragedia y comedia griegas se necesitaban cantantes formados, que junto con el drama ofrecían secciones cantadas.

El aporte más importante de la Iglesia Católica al arte del canto es, posiblemente, el canto litúrgico, y su desarrollo polifónico en siglos posteriores, antes de concluir la Edad Media.

A fines de este mismo período, en Europa, aparece un tipo de canto profano que practican los:

- **Troubadours:** fueron músicos y poetas medievales, que componían sus obras y las interpretaban.
- **Trouvères:** refiere a poetas-compositores que fueron más o menos contemporáneos e influenciados por los trovadores.
- **Minnesänger:** trovadores germanos que en los siglos XII y XIII recorrían la actual Alemania.

La improvisación libre del siglo XVI sentó las bases técnico-vocales para el amplio y diferenciado desarrollo que tuvo el arte del canto a partir de 1600, con el florecimiento de la ópera, el oratorio, la cantata y el aria. En ese período, en el cual el canto tuvo un desarrollo musical tan grande, la principal preocupación era la expresión y la comprensibilidad del texto.

El virtuosismo vocal se desarrolló a la par con el instrumental, y sus grandes cultores fueron los castrati con su enorme habilidad en la ejecución de coloraturas. Recién el nuevo dramatismo del clasicismo restauró la relación original entre música y declamación, reemplazando de esta manera al castrato por el cantante dramático, así como permitió la integración de las mujeres, que fueron excluidas del canto desde el siglo VII por la Iglesia Católica.

Beneficios del canto

Como punto aparte de lo mencionado anteriormente, el canto nos brinda una serie de beneficios físico-emocionales, entre ellos;

Ayuda en la segregación de endorfinas:

Científicos japoneses hicieron un estudio con un ratón sobre si la capacidad de cantar es algo innato o no. Cuando las madres cantan a sus bebés en la cuna antes de dormirse estarán ayudando a que esa música segregue las endorfinas del niño.

La endorfina es una hormona que favorece el bienestar de las personas. Asimismo, el canto podría tener el mismo efecto en los adultos. Por ello, no importa que cantes bien o mal, el proceso sigue siendo el mismo para todo el mundo.

Es bueno para el corazón:

Cantar es un ejercicio aeróbico. Por lo tanto, cuando cantas también estaras haciendo lo siguiente:

- Ejercitas los pulmones.
- Estimulas tu sistema circulatorio.
- Obligas a tus músculos a trabajar más, incluso si cantas sentado.

Se podría decir que cantar es casi como practicar yoga, ya que te permite hacer respiraciones más grandes y lentas. En el proceso, tu ritmo cardíaco comenzara a disminuir.

Ayuda a las personas con asma

Cuando cantas estás respirando de una manera más profunda y lenta, Esto es muy beneficioso si tienes problemas respiratorios. Además, mejora un poco la función pulmonar y reduce los síntomas de personas que sufren de asma.

Reduce el estrés

Otro de los beneficios del canto es que podría ayudarnos a conseguir una frecuencia cardíaca más baja y reducción del estrés. De hecho, se suele usar el canto para ayudar a pacientes que sufren de circunstancias psicológicas y fisiológicas.

Ayuda a mejorar la postura

Se puede cantar estando encorvados, pero resulta incómodo y contraintuitivo. Es por eso que la mayoría de las personas se ponen derechas a la hora de cantar, algo que puede transformarse en un hábito y, poco a poco, pasar a ser nuestra postura estándar en cualquier situación.

Mecanismos de la producción de Voz

Dada la importancia de la identificación de los componentes del canto especificaremos algunas características de la producción de la voz y los directamente responsables de las mismas. Para la emisión de la voz se sigue un proceso en el que intervienen varios sistemas corporales cómo;

- **Aparato Respiratorio**

Es el sistema que se encarga de administrar la entrada y salida del aire al cuerpo en el caso de la fonación debe mantenerse una columna de aire constante que permita la producción del sonido.

1. Tráquea
2. Esternón
3. Costillas
4. Músculos Intercostales
5. Pulmones
6. Diafragma

- **Aparato Fonador**

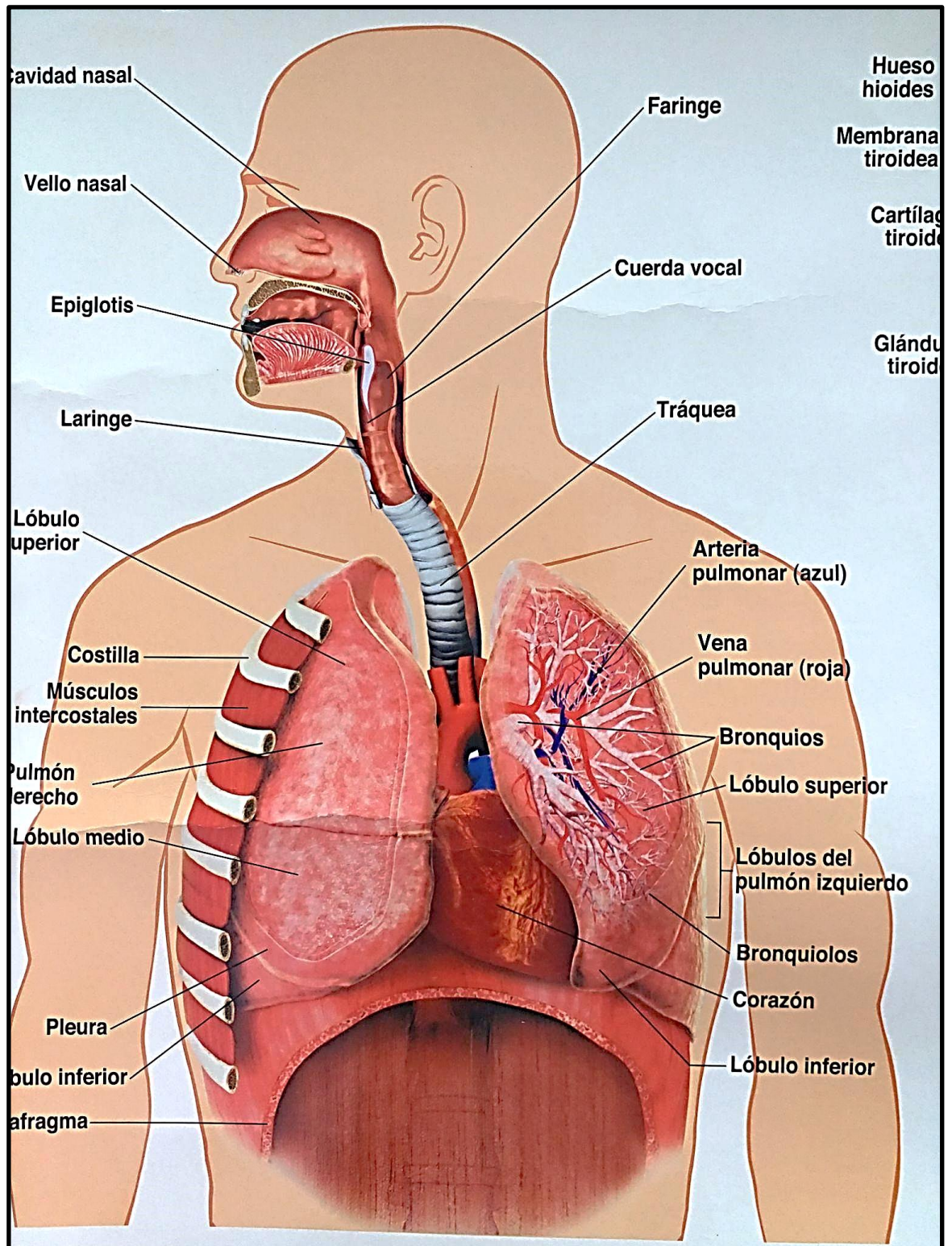
Es el sistema encargado de transformar el aire, materia prima para la producción del canto y el habla, en sonido (**voz**) mediante la producción de vibraciones que varían en su frecuencia de onda para reproducir los distintos tonos o notas de una melodía. Incluye la caja de resonancia de la voz, es decir la laringe.

1. Hueso Hioides
2. Epiglotis
3. Pliegues Vocales
4. Cartílago Tiroides
5. Cartílago Aritenoides
6. Cartílago Cricoides

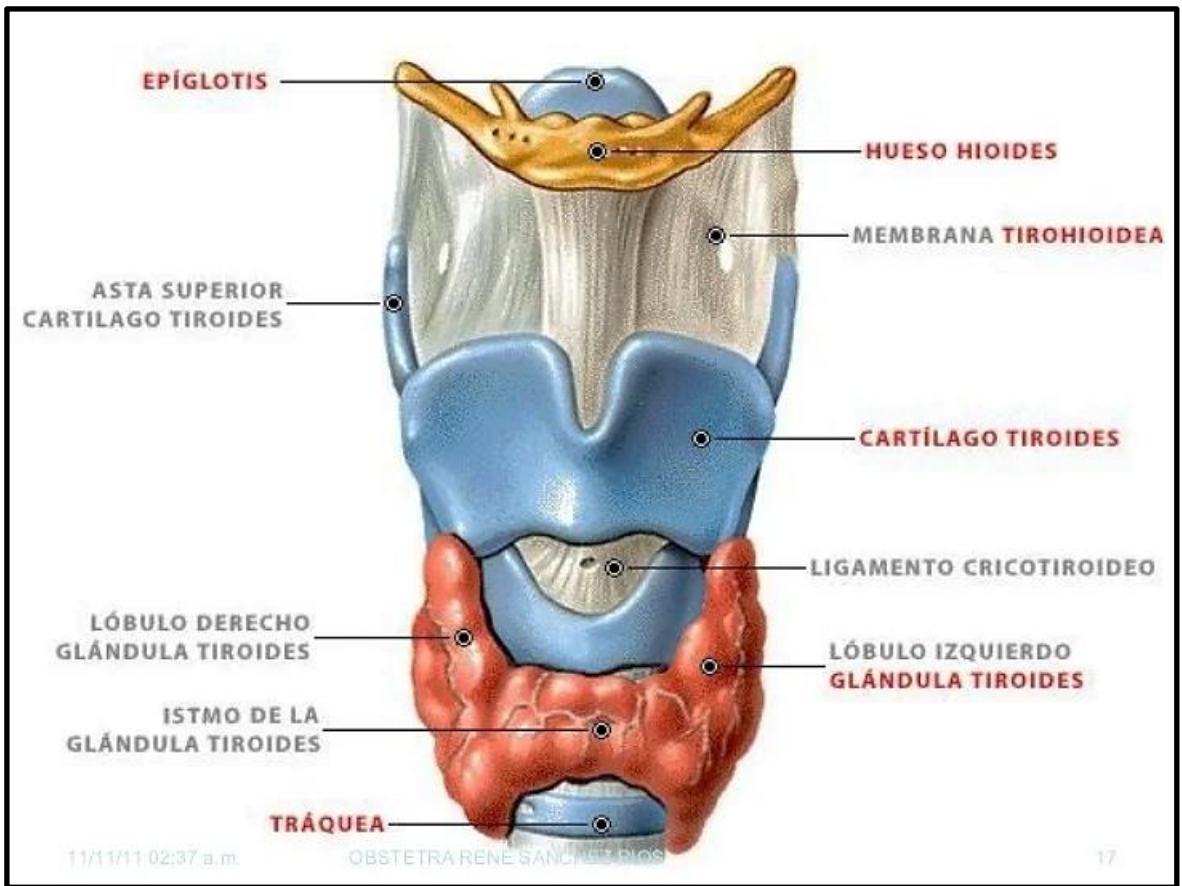
- **Aparato Resonador**

Este sistema se encarga de amplificar el sonido, proporcionarle color y timbre específico a la voz. Son partes óseas de nuestro cuerpo que vibran amplificando naturalmente el sonido de la voz.

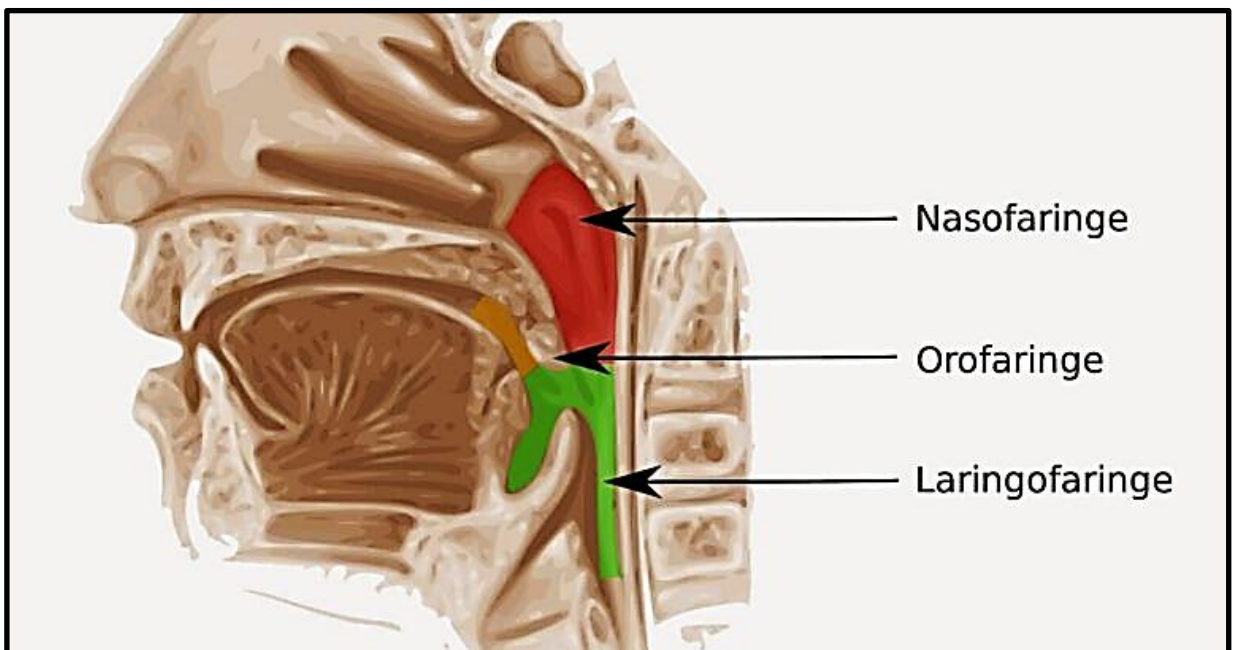
1. **Laringe**
2. **Faringe;**
 - Laringofaringe/Hipofaringe
 - Orofaringe/Bucofaríngea
 - Nasofaringe/Faringe Superior
3. **Paladar Blando**



- Localización de los 3 aparatos mencionados anteriormente, Imagen del libro *Speech and hearing science*, Willard R. Zemlin.



- Partes de la Laringe, Imagen de Google.



- Partes de la Faringe, Imagen de Google.

- **Articuladores**

Añade la capa verbal al sonido; dicho de otro modo, construye los distintos fonemas (*unión de consonantes y vocales*) que dan cuerpo a las palabras en la letra de una canción.

1. Labios
2. Lengua
3. Mandíbula

Cualidades sonoras de la voz

Al igual que los instrumentos musicales poseen determinadas características que permiten diferenciarlos entre sí, la voz, tiene propiedades que conceden cierta particularidad a cada una haciéndola única. Estas son

1. **Timbre;** Espectro de armónicos emitidos por una persona.
2. **Tono;** Distancia que hay entre dos notas musicales, este determina si en la escala el sonido es agudo o grave
3. **Resonancia;** Son los sonidos que acompañan a la nota principal dándole un timbre característico al sonido.
4. **Intensidad;** Es la cualidad que permite diferenciar si un sonido es fuerte o suave

Vertientes del Canto

Las características que posee cada una de las voces, suelen influir la mayoría de las veces, en el enfoque que cada cantante les da respecto a dichas cualidades.

En el canto hay dos grandes ramas que se crean según la tendencia y cualidades del canto en occidente. Estas son: Canto lírico y Canto popular; aunque cabe destacar que hay tipos de música que poseen cantos que no necesariamente se enlistan en estas dos grandes ramas, entre ellos podemos encontrar casos como el canto hindú, el de medio oriente, o la música étnica.

A continuación, observaremos detalladamente las características de cada uno de los tipos de canto ubicados en las ramas en que se dividen. Cabe resaltar que el canto lo estudiamos en este caso, desde sus características como tendencia, y no desde la técnica empleada. Estas son;

- **Canto Lírico**

Este tipo de canto requiere necesariamente una previa preparación técnica estructurada, que ayude a potenciar y ampliar las características de la voz; a diferencia del canto popular que en su mayoría se requiere de amplificación externa (*micrófonos*),

La técnica desarrollada para el canto lírico trabaja en una de sus fases, el fortalecimiento de los resonadores, haciendo que el cantante no necesite de amplificación externa, ya que su voz está en la capacidad de llenar el recinto que se haya escogido para la puesta en escena, en caso de que el lugar sea abierto o de gran dimensión se hace uso de amplificación ambiental.

El tipo de puesta en escena de este canto demanda una postura convencional, ya sea que se trabaje como solista o en coro, que solemos reconocer por la permanencia del eje corporal-vocal en su lugar a la hora de cantar para lograr así un mejor control y proyección sonora.

Las clasificaciones del canto lírico están dadas por una división que se da en éste gracias al contenido de sus obras. Una de las divisiones principales sería: voz dramática y voz lírica respectivamente.

La voz dramática está caracterizada por el uso predominante de la voz de pecho, en cambio, en la voz lírica se destaca la utilización de la voz de cabeza y la voz Tiple o Whistle voice. Paralelamente a esta subdivisión encontramos la clasificación de voces en los cantantes líricos, que debe estar previamente identificada por el director de coro o entrenador vocal, de acuerdo con las cualidades que posea la voz del cantante y que se potencia en cada una con un entrenamiento que parte de una base similar, pero se especifica para potenciar su tendencia, ya sea aguda o grave con un entrenamiento específico.

- **Canto Popular**

Es un tipo de canto que se caracteriza por ser el polo opuesto a la música docta (*académica*), ya que, al ser ejecutada, su forma es más liberal que la anterior mencionada; a su vez es rica, porque la conforman varios géneros musicales, siendo de esta manera más comercial al ser difundida por los diferentes medios de comunicación.

El canto/música popular encierra diversos géneros tales como:

1. El pop
2. Rock
3. Hip-hop
4. Electrónica
5. Música afroamericana
6. Jazz
7. Música latinoamericana
8. Músicas del mundo, entre otros...

Es importante resaltar que este tipo de canto tiene artistas que no poseen una técnica del canto adquirida o de academia, es decir en un porcentaje muy alto son empíricos, esto puede ser contraproducente respecto al rendimiento del aparato fonador, en relación con si este llega a lastimar a la hora de cantar o no, algunos de esos artistas poseen o desarrollan una intuición que les permite utilizar su instrumento de trabajo, es decir la voz, de una manera adecuada que permite cuidarlo en gran medida.

En cambio, otros suelen carecer de esta intuición y cantan únicamente con la belleza que posee su voz, sin embargo, a la hora de ver la extensión que posee su carrera, nos damos cuenta de que esta se ve afectada en algún momento por el desgaste de su instrumento gracias al mal empleo que se le da al mismo.

- **Canto Etnico**

Se denomina canto étnico a cualquier actividad músico-vocal que proviene de una comunidad social y se transmite por tradición oral de generación en generación, perteneciendo a toda la comunidad en su conjunto.

Aunque no se conozca una “técnica” a nivel mundial desarrollada para este tipo de canto, sí existe, puesto que estos cantos no suelen dañar el aparato fonador y se mantienen en las tribus al largo de la historia, es decir que, al enseñarles a cantar dichas canciones, sus ancestros también les enseñaron un cómo a sus aprendices. El proceso de formación de las obras étnicas o folklóricas es muy variado y podemos encontrarlo en rituales, juegos o información de la tribu.

Las composiciones son inicialmente creadas por un solo individuo encargado de esta labor, y a través de su divulgación y repetición llegan a ser parte del

patrimonio de ese círculo social. Se diferencia de los otros cantos por su técnica, pero a su vez comparte ritmos, escalas y estructuras similares con otros tipos de canto, estos no poseen ninguna anotación escrita y son producto de una improvisación, abordan por lo general temas épicos o amorosos, canciones de trabajo, de juegos, celebraciones y las relacionadas con el ciclo agrícola anual.

La música es monofónica y suele agregar a veces una segunda línea melódica sobre la voz principal haciendo así un canto responsorial. Se emplean por lo general escalas relativamente simples, en ocasiones de sólo dos o tres notas

Clasificación de las voces

La voz no es igual para todas las personas, así pues, no puede participar con sus mismas cualidades. La voz es una de las expresiones humanas en donde más se ponen de manifiesto las características del individuo, englobando en ellas tanto las constitucionales, anatómicas como anímicas.

Es en el canto, donde las características de la voz, como son el timbre, tono e intensidad se ponen de manifiesto y determinan las diferentes cualidades que esperamos hallar en la voz cantada.

Debemos entender, que una voz no puede servir para interpretar toda la música existente, toda voz tiene y debe ser conocedora de sus limitaciones.

La clasificación de la voz, sirve para que se obtenga de un modo óptimo sus posibilidades en la interpretación, evitando el esfuerzo muscular impropio, que terminaría dañando la laringe, y a su vez, su instrumento.

Inicio histórico de la clasificación de voces

En el siglo primero ya se clasificó la voz, pero su clasificación se basaba por la calidad (*dulce, áspera, sonora, clara, etc.*) y por la sonoridad (*grande, mediana y pequeña*), según escritos de Marco Fabio Quintiliano (orador romano).

Fue en el Renacimiento, con el inicio del canto coral, cuando se inicia una clasificación, tal como la entendemos actualmente, correspondiendo a “*Tenor y Bajo*” en el hombre y a “*Soprano y Contralto*” en la mujer.

En el siglo XVI el canto eclesiástico fue diferenciado a composiciones polifónicas. El pionero de la composición eclesiástica a cuatro voces fue el francés Josquin Desprez (1457/58-1521).

La nueva técnica de componer hizo necesario diferenciar tipos de voces que cumplieran con diferentes funciones dentro de la música. Con la música de cuatro voces surgía la categorización por cuatro tipos básicos de voz: Soprano, Alto, Tenor y Bajo. Esas categorías se encuentran en partituras de oratorio y ópera hasta hoy.

Además, y posteriormente de la mano de la ópera, con la diferenciación en ópera bufa y ópera seria, se diferenciaban también voces serias y bufas. Esa diferencia se fue convirtiendo en las categorías básicas de la voz lírica y dramática.

Ya para mediados del siglo XVIII se inicia de un modo más serio la diferenciación, así pues, se escribe música para bajos, barítonos y tenores, respecto a las tesituras masculinas; y contraltos, mezzos y sopranos, para las tesituras femeninas.

Importancia de la clasificación

Una voz con un carácter grave tiene una gran sonoridad y si el cantante quiere encuadrarla como aguda o así se la ha clasificado, aumentan las posibilidades de producir lesiones en las cuerdas vocales citando como ejemplos:

1. Nódulos
2. Pequeños edemas
3. Zonas de induración
4. Otras lesiones dentro de este tipo de patología laríngea, que lesionan las cuerdas vocales.

Si contrariamente la voz es aguda y es clasificada o encasillada como grave, los efectos vocales deseados de una voz aguda, como son los sonidos redondeados o afilados, son imposibles de conseguir, y además existe la posibilidad de lesionar también el órgano laríngeo.

Clasificación de las Voces y Sub-Clasificaciones

Voces_masculinas

- **CONTRATENOR**

El contratenor es la voz masculina más aguda en particular con una resonancia artificial, con notas más amplias y altas cantadas por un hombre en falsete con cuerpo sonoro usando la vibración de falsos pliegues vocales: También llamados pliegues vestibulares o ventriculares.

Generalmente suelen cantar en la cuerda de mezzo-soprano.

Tipos de contratenor:

Contratenor soprano:

Son voces claras y ligeras, con frecuencia alcanzan notas muy altas, incluso el Si⁵ o el Do⁶, y perfilan una gran agilidad. Tienen sin duda una especial disposición de naturaleza, para emitir esas sonoridades singularmente agudas, puede ser que, por una suerte de atrofia de la laringe, lo que determina que sean individuos que tienen, incluso hablando, voz de mujer. Pero en caso contrario, si al hablar emiten un timbre varonil, está claro que ese colorido femenino que obtienen al cantar deriva de un tratamiento muy específico de su técnica.

Contratenor mezzosoprano:

Pertenecer a esta tesitura de tener una voz de cabeza medio aguda, para el que porta la voz del contratenor puede pertenecer a la voz de la mezzosoprano, suele ser el más frecuente entre las voces de contratenor, se extiende desde un La³ hasta Fa⁵ también dependiendo del registro medio agudo (de cabeza).

Contratenor contralto:

De timbre equivalente al de la contralto femenina. Como es lógico, explota la parte más grave de su voz de cabeza y, en la zona más abisal, el registro de pecho. Los más graves podrían ser confundidos con los tenores altinos o contraltinos. Pero su técnica es la misma que la de todos.

- **TENOR**

Un tenor es un cantante cuya tesitura está situada entre la del contratenor y la del barítono. La palabra tenor deriva del italiano “tenore” y este a su vez del latín “tenor” (*acento*), debido a que en la música eclesiástica del Renacimiento el tenor sustentaba notas cortas y a cada sílaba del texto le hacía corresponder una sola nota, mientras que otras voces cantaban con un estilo melismático.

Tipos de tenor

Tenor ligero:

También llamado tenorino o tenore di grazia, posee una voz clara, aguda y ágil. Es una voz frecuente entre los tenores.

Tenor lírico ligero:

También denominado tenor cantante, posee una voz con más cuerpo que la del ligero y con ciertos matices líricos.

Tenor lírico:

Es una voz de mayor potencia y firmeza en la proyección de la voz. Se exige un buen dominio del registro medio y belleza en el agudo. Es una voz muy apreciada y no muy frecuente.

Tenor dramático:

De mayor potencia en la octava central y en los graves, y capacidad suficiente en los agudos. Aunque hoy es una voz poco común, fue muy utilizada en el repertorio postromántico y verista, donde se necesitaban voces suficientemente potentes como para ser oídas por encima de la opulencia de la orquesta.

Tenor buffo:

Un tipo de tenor muy específico de la ópera francesa reformista. Requiere un dominio absoluto del registro mixto; esto es, la capacidad de cantar en el límite entre el registro de pecho y de cabeza o falsete.

Tenor rossiniano:

Al tenor rossiniano se le exige virtuosismo en la agilidad, dominio técnico para terribles saltos de octava y agudos altísimos que con frecuencia deben atacarse en falsete.

Tenor mozartiano:

Son de poseer una emisión vocal esbelta e impecable, agilidad y habilidad para ejecutar y contener la expresividad dramática dentro del estrecho margen impuesto por el estricto estilo mozartiano, siendo el estilo mozartiano mismo el principal requerimiento a cumplir.

- **BARITONO**

Barítono (*del griego βαρύς [barýs] = "pesado", y τόνος [tónos] = "tono, modo, ritmo"*) es la voz masculina media cuya tesitura se encuentra ubicada entre el bajo y el de un tenor. Sus agudos se diferencian de la voz del tenor por ser más oscuros y viriles; y sus graves se diferencian de la voz del bajo por ser más ligeros y brillantes. Esta voz masculina es considerada expresiva por excelencia y puede aliar la claridad y flexibilidad a la fuerza y esplendor.

Tipos de barítono

Barítono ligero:

Es una voz grave caracterizada por ser potente en los agudos, y, por comparación, muy débil en los propios graves.

Barítono lírico:

Es una voz caracterizada por ser extensa en la zona aguda y bastante ágil en la zona grave.

Barítono Martin:

Se caracteriza por ser voz de barítono por su extensión y de tenor por su color y su levedad. Es decir, se trata de una voz de barítono que llega hasta la zona del tenor, pero no da el Do.

Barítono verdiano:

Voz potente y expresiva con gran capacidad para mantenerse en la zona aguda (re-mi-fa-sol).

Barítono dramático:

Voz con apreciable fuerza y buen rendimiento en todo registro de barítono, especialmente en la zona grave.

Baritenor:

Es una voz grave caracterizada por ser capaz de llegar a los agudos del tenor, pero sin tener la misma potencia en los agudos que el tenor haciendo que caiga en desuso.

- **BAJO**

Es el cantante con la voz masculina más grave, con un timbre muy oscuro. En ópera un bajo es un cantante masculino capaz de alcanzar el rango más grave de la voz humana.

Tipos de bajo

Bajo profundo, o Bajo noble:

Es un cantante con una voz particularmente profunda (*una gran potencia y riqueza en graves*), al tiempo, que mantiene los agudos firmes.

Bajo ligero, o bajo cantante:

Tiene un timbre más ligero que el bajo profundo. El bajo cantante tiene agilidad en la voz, para realizar poderosas melodías.

Bajo caractère:

Es un tipo de voz cercana al bajo cantante que no se usa fuera del repertorio francés. Como el bajo cantante posee una voz grave, pero alta, con un timbre ligero.

Bajo buffo:

Es un matiz dentro de la extensión vocal del bajo. El buffo tiene comúnmente un papel cómico. No tiene necesariamente el brillo de una voz seria, pero tiene que convencer por su talento cómico.

Bajo Hoher:

Es un tipo de voz profunda y corta (vendría a significar 'bajo alto'), muy similar al bajo caractère, que no se utiliza fuera del repertorio alemán. La denominación de este tipo de voz viene del propio Wagner, que escribió ciertos papeles para este tipo de voz como sus Wotan, Alberico, Donner o Fasolt en El anillo del nibelungo.

Bajo-barítono:

Es un tipo de voz que puede desempeñar papeles tanto para bajos como para barítonos pudiendo cantar en ambas tesituras.

Voces Femeninas

- **SOPRANO**

Con el término soprano (o tiple) se denomina, en español, a la voz más aguda entre las que conforman el registro vocal humano o, por extensión, la voz más aguda de la armonía. En contextos corales y operísticos, la línea de soprano suele llevar la melodía.

El término en español fue tomado del italiano soprano (*que significa 'soberano, superior'*). Este a su vez proviene del latín súper, supra: 'sobre, por encima de'. El término tiple es de larga tradición en España y América y se emplea todavía en el género de la zarzuela.

Tipos de soprano

Soprano de coloratura:

Es aquella voz que tiene la capacidad de ejecutar sucesiones de notas rápidas dentro del registro vocal de soprano, en un estilo ornamentado o con embellecimientos elaborados, incluidos los pasajes rápidos de escalas y los trinos, ya sean escritos o improvisados.

El término coloratura está referido a las elaboradas ornamentaciones de una melodía. La soprano de coloratura es una voz de alta agilidad, que suele tener una tesitura bastante expuesta y comúnmente con capacidad para manejar el registro de silbido. En sentido estricto, el término coloratura no se restringe a describir ninguna gama de la voz, por lo que dentro la clasificación de matices vocales, la soprano de coloratura puede ser una soprano ligera, lírica, lírica ligera o dramática de coloratura.

Soprano ligera:

Es una voz de gran alcance en los agudos, a los que llega con gran claridad, nitidez y agilidad, lo que le permite ejecutar complicados ornamentos sin dificultad, como notas en picadas en el registro más agudo de su voz. Por el contrario, la soprano ligera no suele tener mucha sonoridad en su centro, de ahí la denominación «ligera». En general suelen ser voces de tesitura pequeña que suenan mucho en el agudo, característica principal de este tipo de voz. El rango vocal aproximado de la soprano ligera está entre un re⁴ y un sol⁶.

Soprano lírica:

Es una voz con un poco más de peso y densidad vocal que la soprano ligera y la soprano lírica ligera. Por lo general tienen tesituras pequeñas, con un centro rico y agudo limitado, ya que poseen unas cuerdas vocales de mayor grosor y por ello la dotan de un timbre más oscuro y carnoso que la propia soprano ligera. El rango vocal aproximado de la soprano lírica está entre un do⁴ a un re⁶.

Soprano lírica ligera:

Es una voz de gran alcance en los agudos, con un centro más sonoro y una mayor tesitura que la soprano ligera, lo que les permite acometer gran parte de los papeles tanto de soprano ligera como lírica. Resulta menos ágil en el agudo que la soprano ligera, pero tiene una zona más amplia en los graves. El rango vocal aproximado de la soprano lírica ligera está desde un do₄ hasta un fa₆.

Soprano dramática de coloratura:

También denominada soprano dramática de agilidad es una voz de extraordinarias características, muy rara entre las sopranos por su amplísima tesitura. Posee unos graves muy ricos, con mucha sonoridad en el centro como la soprano dramática, pero a su vez posee gran alcance en los agudos, a los que llega con claridad, nitidez y agilidad, lo que le permite ejecutar complicados ornamentos sin dificultad en el registro más agudo de su voz al igual que la soprano ligera. El rango vocal aproximado de este tipo de sopranos es de un si₃) a un fa₆).

Soprano dramática:

Es un matiz dentro de la voz de soprano. Su voz se diferencia de las demás por poseer un timbre más oscuro y lleno, pero más grave y con más peso en la voz, generalmente acompañado de mayor caudal o volumen, aunque con menor flexibilidad en los agudos, estando su rango vocal aproximadamente entre un do₄ y un re₆.

Soprano falcon:

La soprano falcon es una voz intermedia entre soprano dramática y mezzosoprano lírica. Es una voz dramática con gran poder en los graves y agudo limitado. La voz de soprano falcón corresponde a un rango vocal utilizado inicialmente en Francia que debe su nombre a la mezzosoprano francesa Marie Cornélie Falcon (1814-1897).

Soprano sfogato:

La soprano sfogato es un término en desuso, acuñado en el siglo XIX, para designar a un tipo particular de voz capaz de alternar entre personajes de contralto y de soprano. Estas cantantes poseían órganos vocales excepcionales por volumen, extensión y color. Asimismo, ellas acusaron siempre los defectos de desigualdad de los registros y falta de homogeneidad.

- **MEZZOSOPRANO**

Es la voz media que se encuentra por debajo de la soprano y por encima de la contralto.

El término se usa también para designar a la persona que canta con esta voz. Se trata de un término italiano, que significa medio-soprano o casi-soprano. Se considera que la voz de soprano se encuentra englobada dentro de la voz de mezzosoprano. Esta situación súper alta, en lugar de ser un inconveniente, le permite acometer ornamentos vocales muy complicados. Es una voz de timbre rotundo y ligeramente más grave que la de la soprano.

Tipos de mezzosoprano

Mezzosoprano ligera:

La mezzosoprano ligera es casi equivalente a la soprano dramática, pero con más agilidad. Debe estar capacitada para resolver ornamentos auténticamente virtuosos.

Mezzosoprano lírica:

La mezzosoprano lírica es una voz con los graves reforzados, equiparable a la soprano lírica, con capacidad para vibrato rápido y perfectamente controlado y la agilidad en las escalas y arpeggios.

Mezzosoprano dramática:

La mezzosoprano dramática es una voz mucho más potente, está muy cercana a la soprano Falcon francesa.

- **CONTRALTO**

La contralto es la voz femenina más grave, y destaca por la rica sonoridad y amplitud de su registro grave; esta voz es muy rara y difícil de hallar, ya que solo un 2 % de las mujeres en el mundo la tiene. En ópera los papeles que se le atribuyen a las cantantes con dicho rango vocal suelen ser representados por mezzosopranos por su rareza.

Tipos de Contralto

Contralto dramática:

Es la voz más profunda y oscura, contando frecuentemente con un tono más duro y mayor potencia vocal que el resto. No es habitual encontrar cantantes en esta categoría.

Las auténticas contralto son poco comunes y la literatura operística cuenta con pocos roles escritos específicamente para ellas. Generalmente desempeñan roles de villanas o papeles masculinos originalmente escritos para castratis. Suelen cantar en un rango de do3 hasta un do5.

Contralto cómica o buffa:

Es el nombre que se da a una contralto cuando interpreta un papel cómico. Es una voz de contralto con capacidad para cantar ornamentos, por lo que, si cabe, es aún más difícil de encontrar que la contralto dramática.

Contralto de coloratura:

Aunque este término lo podemos dividir en dos partes: tanto la lírica como la dramática.

- **La contralto dramática de coloratura:**

Es la que se caracteriza por el gran dominio de coloraturas y ornamentos y la que también tiene la voz más profunda y oscura.

- **La contralto lírica de coloratura:**

Es la que es de timbre ligero, pero que puede dominar con gran facilidad las coloraturas y ornamentos y puede sostener tanto notas agudas y graves por un mayor tiempo.

La contralto de coloratura es de timbre ligero, de gran agilidad, con un registro ascendente más alto, capaz de sostener notas agudas durante más tiempo. Su especialidad son los pasajes floridos o florituras, esto significa que pueden cantar más notas por segundo y además dar saltos de notas con gran diferencia entre sí. Es una voz poco común, caracterizada por una gran sonoridad y variación.

Voces Infantiles

- **VOZ BLANCA**

Se denomina voz blanca o voz infantil a la voz musical de los niños antes de su pubertad. Una laringe infantil es más corta que la de una mujer, y mucho más que la de un varón, por lo que las voces blancas son muy agudas.

Por lo general, la tesitura de un niño es mucho menor que la de un adulto, una octava frente a dos. Además de por su tesitura aguda y poco extensa, las voces infantiles se distinguen por no estar desarrolladas musicalmente, y no tener, por tanto, la riqueza tímbrica de la de un adulto, y carecer de vibrato: la ausencia de «color» es lo que hace que se denominen «voces blancas».

Evidentemente, la voz infantil no es constante con la edad: la laringe va creciendo lentamente, por lo que el tono se va haciendo más grave y la tesitura extendiendo:

- Mientras que con 3 años puede abarcar desde un re⁵ hasta un la⁵
- Con 9 años desde un si⁴ hasta un re⁶,
- Con 12 años alcanza el desarrollo infantil completo, usualmente desde un la⁴ hasta un re⁶.

Los valores anteriores son aproximados, y existen muchas variaciones de un niño a otro. De hecho, durante la edad escolar la voz se va fijando, por lo que es posible a partir de un cierto momento clasificar las voces blancas en agudas, medias y graves, que en ocasiones se llaman sopranos, mezzosopranos y contraltos como las voces de mujer.

Sin embargo, los cambios anteriores son graduales y livianos. En la pubertad (*a partir de los 10-12 años en las niñas y los 13-15 en los niños*) se produce una mutación vocal brusca e importante, con la que desaparece la voz infantil: acompañando a la madurez sexual, la laringe crece bruscamente hasta su tamaño adulto, y los repliegues vocales crecen unos milímetros en las niñas y hasta un centímetro en los niños, formando la protuberancia externa que se denomina nuez de Adán.

Esos cambios físicos determinan que la voz hablada descienda en media tres o cuatro tonos en las niñas y hasta una octava completa en los niños. Además, se produce un período de inestabilidad vocal, que acompaña al cambio brusco y que se manifiesta con frecuentes fallos y emisión de notas agudas, conocidas popularmente como «gallos».

1.3. EL CANTO CORAL

En canto, se denomina coro, coral o agrupación vocal a un conjunto de personas que interpretan una pieza de música vocal de manera coordinada. Es el medio interpretativo colectivo de las obras cantadas o que requieren la intervención de la voz.

La tipología coral puede clasificarse atendiendo a diversos criterios:

Por el criterio de instrumentalidad.

- **Coro a cappella:** cuando el coro canta sin acompañamiento instrumental.
- **Coro concertante:** cuando el coro canta con acompañamiento instrumental.

Cuando contienen voces de la misma naturaleza, voces femeninas o voces masculinas a un mismo tiempo.

Formaciones típicas de coros de voces femeninas:

- **A dos voces:** sopranos y contraltos.
- **A tres voces:** sopranos, mezzosopranos y contraltos.
- **A cuatro voces:** sopranos primeras, sopranos segundas, mezzosopranos y contraltos.

Formaciones típicas de voces masculinas:

- **A dos voces:** tenores y bajos.
- **A tres voces:** tenores, barítonos y bajos.
- **A cuatro voces:** tenores primeros, tenores segundos, barítonos y bajos.

Coro al unísono:

No es extraño encontrar coros que cantan al unísono, sobre todo en coros amateurs, de música popular, en parroquias, coro de jóvenes, etc.

También los coros que cantan música en gregoriano por exigencias de la partitura suelen cantar al unísono.

Coro de voces mixtas:

Cuando contienen voces de diferente naturaleza, voces femeninas y masculinas a un mismo tiempo. La composición típica de coros de voces mixtas puede ser:

- **A cuatro voces:** sopranos, contraltos, tenores y bajos. Es la formación más habitual, llamada también por su abreviatura “SATB”.
- **A seis voces:** sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos.

Composición de un coro

El coro está formado por diferentes tipos de voces, agrupadas en cuerdas. Cada cuerda agrupa las voces en función del registro o tesitura (*intervalo de notas que es capaz de interpretar*) de cada una.

1. Soprano
2. Mezzo-soprano
3. Contralto
4. Tenor
5. Barítono
6. Bajo

Los coros se componen habitualmente de cuatro cuerdas: sopranos, contraltos, tenores y bajos. Cada cuerda interpreta simultáneamente una melodía diferente, y es gracias a la formación de diferentes acordes que se consiguen los efectos deseados por el autor.

Clasificación del coro

- Coro “a cappella”, cuando el coro canta sin acompañamiento instrumental.
- Coro concertante, cuando el coro canta con acompañamiento instrumental.

Tipos de coros en función de la composición de sus voces:

Coro de voces blancas: Es un coro formado por voces infantiles.

Son voces agudas de la tesitura de sopranos y contraltos. Suelen cantar a dos y tres voces.

Coro Juvenil: Es el coro de jóvenes en plena adolescencia, por lo general lo vemos en secundaria, estas voces aún se encuentran pasando por su cambio o “*Muda*” por lo que su registro vocal aun es muy corto y se quiebra con facilidad (*les sale el famoso “Gallo”*) Sin embargo con un buen trabajo de técnica vocal y la selección de un repertorio adecuado, se pueden hacerse muchos logros.

Coro de Adultos: Conformado por personas cuyo instrumento vocal ha llegado a un punto elevado de madurez sonora debido a su edad y desarrollo natural del cuerpo, Este es el coro de mayores posibilidades sonoras por su riqueza armónica y de extensión.

Coro mixto: Es aquel formado por voces de hombres y mujeres, es el más habitual, tanto en actuaciones a capella, como acompañados de orquesta.

Coro femenino: Coro conformado por voces claras dividido en sopranos, mezzos y contraltos.

Coro Masculino:

Coro de voces oscuras dividido en tenores altos, tenores bajos, barítonos y bajos.

Clasificación de los coros atendiendo al tamaño:

- **Cuarteto:** Formado por 4 cantantes, uno de cada tesitura siendo el más frecuente Soprano, Contralto, Tenor, Bajo.
- **Octeto:** duplicación del cuarteto mixto.
- **Coro de cámara:** El coro está formado habitualmente por un aproximado de 5-25 cantantes de élite, con frecuencia asociados a una agrupación coral mayor. Según el número de ejecutantes se denominará dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto, septimino o septeto, octeto, etcétera.
- **Coro mixto, coro sinfónico, Orfeón, masa coral:** es la formación más habitual, con diversidad de integrantes, aunque se considera tal a partir de unos 20 o 25 cantantes, a pesar de haber grandes orfeones con más de 100 cantantes.

La palabra "Orfeón" proviene del Dios Griego "Orfeo" Hijo de Apolo, cuya protección se encontraba el teatro y, especialmente, los grupos de actores (*los coros del teatro clásico*).

Clasificación según sus objetivos:

- **Escolares:**

Son aquellos coros instituidos en las escuelas con la finalidad de desarrollar en los niños una educación integral que apunte hacia:

- La estimulación del goce estético.
- El refuerzo de la autoestima.
- El aprecio por los logros de un trabajo en equipo.
- De su inteligencia emocional.

Así se prepara a los jóvenes desde sus primeros años a convivir y a construir en armonía.

- **Coro académico:**

Es el coro que se constituye en las escuelas de música, conservatorios e instituciones dedicadas a la música pura, Su objetivo principal es el logro del virtuosismo en el canto grupal según las tendencias históricas y estilos de composición, Su repertorio es de alto nivel y exige muchísimo de quienes lo integran.

- **Coro de diletantes o amateur:**

Es una agrupación conformada por personas que no se dedican al canto como profesión, sino que más bien lo hacen por pasatiempos, por el simple hecho de disfrutar de esta actividad.

- **Coro profesional:**

Se entenderá según la definición del Diccionario de la Real Academia Española (2022) que la palabra profesión significa:

“Empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que percibe una retribución”

Entonces el coro profesional es aquel que cobra por cantar, No solo el director sino todos y cada uno de sus integrantes.

- **Coros terapéuticos:**

Son aquellos cuya finalidad se centra en la estimulación de individuos que presentan algunas afecciones bien sea de conducta o físicas procurando una mejoría o curación.

Don Campbell (1998) en su obra *“El Efecto Mozart”* presenta un capítulo que se titula *“Historias Milagrosas de Tratamientos y Curaciones”*

En el cual dedicó casi 58 páginas al efecto que la música ejerce sobre afecciones que van desde quemaduras hasta enfermedades crónicas. Por supuesto el canto es uno de los modos señalados, Esta es la función del coro terapéutico y a partir de allí lo definimos como tal.

- **Coros institucionales:**

Son aquellas agrupaciones vocales que representan las:

- Empresas
- Universidades
- Bancos
- Colegios Públicos/Privados
- Entes gubernamentales
- **Gremios de servicio social como;** los bomberos, policías y otras instituciones.

La función de esta agrupación es principalmente la representación pública donde quiera que el coro se presente, esto los convierte en una de las imágenes de la empresa, lo que implica propaganda gratuita en radio, televisión y prensa.

Así como una visión más humana por parte de los clientes y consumidores de dicha institución, Además los integrantes de estas agrupaciones sienten un beneficio extra lo cual les llena de agrado, repercutiendo en trabajadores más felices y productivos.

- **Sinfónico:**

Agrupación de gran masa que se dedica a cultivar el género sinfónico-coral y que se clasifica en:

- **Coro Protocolar;** Se dedica a eventos sociales con temas seculares.
- **Coro Sacro;** Su objetivo es el canto de música exclusivamente religiosa.

1.4. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CANTO CORAL

El canto colectivo se supone tan antiguo como la propia organización grupal del ser humano, Es fácil imaginar que cualquier celebración ritual colectiva de los pueblos primitivos pudiera ser acompañada de un canto generalizado.

Lastimosamente, no se posee mucha información de cómo era la música cantada en épocas tan remotas, aunque en la musicología moderna se considera que la música de algunas culturas orientales son una herencia directa del pasado lejano.

Sin embargo, en lo que vagamente llamamos cultura occidental, los historiadores sitúan, generalmente el comienzo del canto a coro en la primitiva iglesia cristiana, donde los fieles acompañaban con cantos las celebraciones de su liturgia.

Es lo que conocemos con el nombre de “*Canto llano o Plano*”. En sus principios, dichas melodías eran cantadas en griego hasta que el latín se convirtió en la lengua oficial de la iglesia cristiana. Aun en el siglo XVI, algunos polifonistas construían sus obras tomando como punto de partida melodías del canto llano cuyo texto alternaba el griego y el latín.

San Gregorio I Magno, gran amante de la música, hizo elaborar un antifonario de música y textos de canto llano, en cuya organización y revisión participó personalmente, además de ser el creador y principal impulsor de la “*Schola Cantorum*” (*escuela de cantores*) de Roma, punto de partida de las *scholae cantorum*, que muy pronto empezaron a establecerse en las más importantes iglesias y abadías europeas y que podemos considerar como los primeros coros organizados de la historia.

A partir de la difusión que tuvo dicho antifonario, el canto llano comenzó a ser conocido con el apelativo de “*Canto Gregoriano*”.

El adjetivo Canto Llano o Plano, con el que se conoce este tipo de canto, se debe a la igualdad en la duración e intensidad de las notas que componen sus melodías, característica que facilita su aprendizaje y ejecución a la comunidad religiosa que lo cantaba.

Las características que conforman este estilo de canto son:

- Las partituras del canto gregoriano están escritas en tetragrama (a partir del trabajo de Guido D'Arezzo).
- Tiene un ritmo sometido ante todo al texto latino. Se considera, pues, que es de ritmo prosódico.
- Es una plegaria cantada y la expresión de una religiosidad.
- Es un canto monódico (solo existe una línea melódica) y *a cappella* (carece de acompañamiento instrumental), interpretado por voces masculinas. Las voces lo interpretan en forma coral (bien la completa asamblea de fieles, bien la *schola cantorum*) o en forma solista (el celebrante o presidente de la celebración, o bien uno de los cantores de la *schola cantorum*).

- Su texto está escrito en latín, exceptuando el *Kyrie Eleison* («Señor ten piedad»), sección del ordinario la misa en lengua griega.
- Todas las piezas gregorianas son siempre modales, escritas dentro de uno de los ocho modos gregorianos o modos eclesiásticos (protus, deuterus, tritus y tetrardus, cada uno en sus dos posibles versiones auténtica o plagal).
- La forma musical está definida por la del texto, y por el contexto litúrgico de este.
- La línea melódica se mueve preferentemente por grados por conjuntos, y son raros los grandes intervalos en la voz. Por lo regular la línea se mueve por segundas, terceras, cuartas o quintas.

Los sistemas de notación durante la época de Gregorio I eran diversos, siendo los más frecuentes: la alfabética, creada por los griegos.

Judicij signum in nona lectione
matutinarum natalis domini sequenti modo
in sede Argellensi a puero cantatur.

Alion del iudi et parra qui anra fet seruiti. L.

Anrey vin dra perpetu al vestit denoftra

cam mortal: Del cel vindra toe certamēt. Per

fer del setgle surjamēt. p. Alion del iudi et L.

- Folio de "El canto de la Sibila" (Siglo X), *Teoría y Práctica del canto coral*, Page. 24

Consiste en representar mediante letras, en el mismo orden del alfabeto clásico, los sonidos de la gama cromática en sentido descendente.

De todo ello se deduce que, ante la notable impresión de cualquiera de los sistemas de notación existentes en esa época, los cantores deben aprender de memoria el repertorio litúrgico y el maestro de capilla imaginar la altura del sonido inicial por el que se rigieron los siguientes.

En este sentido, la notación cuadrada con que se conoce actualmente el canto gregoriano apareció a principios del siglo XIII, coincidiendo con los primeros intentos de impresión mecánica de la música.

Las obras de canto gregoriano se clasifican según diversos criterios:

- **Según la forma de interpretarse:** estilo responsorial (alternancia de un solista con un coro), estilo antifonal (alternancia de dos coros) y estilo directo (sólo hay un coro o un solista).
- **Según el tipo de texto:** bíblicos (aparecen en la Biblia) y no bíblicos (no aparecen en la Biblia).
- **Según el número de notas cantadas por sílaba:** silábico, con una nota por cada sílaba; neuma o adornado, con dos o tres notas por sílaba, y florido o melismático, muy adornado, con más de tres notas por sílaba.

Es muy difícil establecer una fecha, aunque sea aproximada, para el nacimiento de la polifonía, pero el monje Franco-flamenco Hucbaldo (840-930) ya mencionaba en el tratado "*De harmonica institutione*", de la armonía a consonancia que producen dos notas de distinta altura, sonando simultáneamente.

tratado posiblemente inspirado por el tratado "*De Institutione Musica*" del filósofo Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (480-524)

Ya en pleno siglo IX, era muy corriente adornar algunas partes del canto llano con diversas florituras vocales, entonando notas de diferente altura con un propósito puramente ornamental y sin sobrepasar el intervalo de tercera de la nota principal. La iglesia comenzó a permitir el uso de estas añadiduras, llamadas "*Glosas o Discantos*", solamente en las grandes festividades y ejecutadas por un solo cantor. Este principio de alternancia dio origen a los tropos, que eran unas inserciones poéticas, armonizadas, en el curso del canto llano formal de la liturgia.

Así pues, tras estas y otras importantísimas innovaciones, las diferentes alturas de los sonidos se definieron con mayor exactitud y el uso de las claves de Do y Fa vino a facilitar aún más la escritura e interpretación de la música.

No existía una norma generalizada para utilizar un número exacto de líneas, y en algunos manuscritos se pueden ver pautas de cuatro, cinco, seis y hasta diez líneas. La pauta de cuatro líneas se solía usar para la música religiosa, y el pentagrama o pauta de cinco líneas, para la música profana.

El renacimiento comienza a mediados del siglo XIV, llegando a su apogeo en el siglo XVI y finalmente a su decadencia culminando este mismo siglo, con el espíritu contra reformista de la iglesia católica.

Musicalmente abarca desde la decadencia del Ars Nova, hasta finales del XVI cuando aparece el estilo recitativo y las nuevas formas como el oratorio y la cantata.

Las características generales que componen al renacimiento son:

- El contrapunto imitativo
- La polifonía es la textura más usada para componer música religiosa
- las voces femeninas estaban prohibidas en las iglesias y catedrales
- Los niños pasan a formar parte de los coros, constituyendo las voces agudas de las obras polifónicas.

La polifonía es un tipo de textura musical en la que suenan simultáneamente múltiples voces melódicas que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, En otras palabras, es el arte de combinar sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

Fue el italiano Ottaviano Petrucci el primer impresor de música que registró la historia. La primera obra impresa fue una colección de composiciones polifonistas de la escuela franco-flamenca, aparecida en 1501. 25 años más tarde, la imprenta musical se consolida como una profesión floreciente, no solamente en Italia, si no también Francia, Alemania y otros lugares.

Durante este periodo, la música sacra tuvo una creciente difusión, debido a la exitosa novedad de la impresión musical, que permitió la expansión de un estilo internacional común en toda Europa. Las formas litúrgicas más importantes durante el renacimiento fueron “*La Misa*” y “*El Motete*”.

Misa de cantus firmus: el autor toma una melodía preexistente, bien procedente del canto llano o bien de alguna canción profana, o incluso popular, y la sitúa en una de las voces, habitualmente la llamada Tenor. Las otras voces son creadas ex novo, completando una textura generalmente a cuatro voces, y son llamadas Cantus o Superius, Contratenor Altus (luego Altus) y Contratenor Bassus (luego Bassus). De estas denominaciones proceden los nombres actuales de las voces según sus tesituras. La misa de cantus firmus es típica del siglo XV; ejemplos de ella son las innumerables basadas en la canción l'homme armé, tales como las de;

- **Guillaume Du Fay**
- **Antoine Busnoys**
- **Johannes Ockeghem**
- **Francisco Guerrero de Burgos**
- **Cristóbal de Morales**
- **Giovanni Pierluigi de Palestrina**

Una variante de este tipo de misa es la de paráfrasis, en la que la melodía preexistente es fragmentada y repartida entre las cuatro voces, como ocurre en

“La Misa Pange Lingua” de Josquin Desprez.

Misa parodia o de imitación: el compositor toma un motete o una canción polifónica anterior (propio o de otro autor), este ya de tipo polifónico, y utiliza el material melódico y armónico: motivos de imitación, cadencias típicas o a veces incluso fragmentos completos, pero reelaborando el material, añadiendo motivos y a veces voces nuevas, y siempre, naturalmente, cambiando el texto. Este es el procedimiento habitual en el siglo XVI, como ejemplifican

“*La Misa Malheur me bat*” de Josquin Desprez, basada en una canción de Johannes Ockeghem, o “la Misa Mille regretz” de Cristóbal de Morales, basada a su vez en una canción de Josquin.

El motete renacentista era una pieza polifónica de texto sacro y en latín. Deudor en un principio del motete medieval, del cual procedía, pronto asumió una continua textura imitativa de voces de igual importancia (en número cada vez mayor: cuatro en el siglo XV, cinco o seis a finales del XVI), con frases musicales imbricadas y nuevos motivos para cada frase textual. En el motete el autor generalmente creaba material puramente original, sin tomar préstamos ajenos como en la misa.

En el siglo XVI se desarrollan amplios motetes bipartitos y, en la escuela veneciana, los poliporales, para ocho o incluso doce voces. Ejemplos sobresalientes de motete renacentista son el “Ave María” de Josquin o el “Lamentabatur” de Jacob de Morales.

Características;

- Se utilizaba el latín en las celebraciones, tanto como en la música, ya que para los católicos era un signo de unidad cristiana. Esta norma estuvo vigente hasta el año 1962.
- Se evitaba la polifonía compleja a la que se había llegado, debido a que no era posible entender los textos religiosos, la principal misión de la música religiosa era transmitir el mensaje cristiano.
- Se prohíben los cantos profanos en los templos, ya que son territorios sagrados en los que solo se debe interpretar música religiosa.

El pentagrama se impuso como pauta de uso común para toda la clase de música.

En los siglos XVII y XVIII, en los periodos denominados Barroco y Clasicismo, los coros siguen aumentando el número de integrantes y las voces que designan su tesitura son nombradas con los términos actuales:

- Soprano
- Mezzosoprano
- Contralto
- Tenor
- Barítono
- Bajo

Aumenta el número de partes vocales reales. Es la época de las grandes obras corales de

- Georg Friedrich Händel
- Johann Sebastian Bach
- Antonio Vivaldi
- Joseph Haydn
- Wolfgang Amadeus Mozart

En el siglo XIX, durante el romanticismo, se da una revolución en el mundo coral con la megalomanía de los conjuntos corales que llegan a agrupar a más de ochocientos integrantes y el fenómeno de socialización, siendo los coros considerados como medios de solidaridad y formación de los individuos.

El siglo XX continúa con el fenómeno de socialización.

1.5. EL DIRECTOR CORAL

Este oficio suele generar incertidumbre en aquellas personas ajenas a la actividad coral, creando diversas incógnitas en lo que respecta a la función que cumple un director.

El director coral es quién convoca la agrupación y, como lo propone Juan Lèmann Cazabon (1928-1998):

“Es la persona llamada a unir un grupo de personas que se han dispuesto a cantar en conjunto, en forma organizada.” - Juan Lèmann Cazabon.

Es por lo tanto un organizador a quien le corresponde componer con las diversas voces, distintos timbres y diferentes estilos.

Toda una paleta de sonidos únicos que debe manejar se debe ser capaz de componer en el sentido más amplio de la palabra, pues los problemas con los que se puede llegar a encontrar son a menudo imprevisibles y deben ser resueltos sobre la base de la experiencia y habilidad, propias de un artista compositor.

El oficio del director entonces comprende distintos aspectos: el aspecto musical y el aspecto de liderazgo.

- **Aspecto musical**

Las competencias profesionales que debe poseer un director coral se basan en la adquisición de conocimientos tales como:

- **Una formación auditiva:** condición que se requiere para cualquier músico, pero especialmente para el director. Dado al rol fundamental que cumple para el ensamble vocal en sí y el estudio acertado de las obras.
- **Conocimientos basados en el lenguaje musical y la audio-perceptiva:** Armonía, estilos e historia de la música. El director debe ser capaz de analizar las obras a tratar, minuciosamente, y para eso es necesario que se provea de todos los recursos. Se tomarán muy en cuenta estos conocimientos al momento de interpretar las obras
- **Técnicas de dirección:** Necesario transmitir a través del gesto aquello que intentará conseguir luego con el coro.
- **Técnica y educación vocal:** El sonido del coro será uno de los sellos que lo distinguirá de los demás. El director debe saber y poder transmitir a través del canto cuál es el sonido que busca en sus cantantes.

- **Aspecto de liderazgo**

En el caso de los coros, sus integrantes sienten placer por cantar. Esa es la primera razón por la que se acercan a la actividad, pero su permanencia no depende solo de la posibilidad de expresión artística sino también del grado de contención que el coro le brinde, de la satisfacción por la labor conjunta y de la sensación de estar siendo útil y dando lo mejor de sí. - (Steinsleger y Lagomarsino, 2004).

Como exponen Steinsleger y Lagomarsino en “*El coro como organización y sistema. Hacia un estudio de liderazgo*”, el coro es una organización.

Y en toda organización, es necesaria la autoridad de un líder. La mayoría de los coros en actividad en nuestro país son de naturaleza vocacional. Esto hace que la labor del director en muchos casos sea ad honorem (*cualquier actividad que se lleva a cabo sin percibir ninguna retribución económica*), al igual que la de sus coreutas. Este, por lo tanto, desarrollará sus competencias socioemocionales.

El desafío de mantener a un grupo de personas motivadas, con una energía positiva y con predisposición para el trabajo en equipo es lo que deberá enfrentar el director en cada presentación.

Será necesario para una buena coordinación del grupo, que el líder (director, en este caso) conozca a sus coreutas: identificando puntos fuertes y débiles de cada uno en particular y del grupo como un todo para luego fijarse las metas en lo artístico.

Para esto, sin dudas, colaborará un ambiente de camaradería entre compañeros de cuerda y del coro en sí. Las relaciones interpersonales que se gestan en las agrupaciones corales son de gran valor para estimular al grupo para la continuación del proyecto musical.

1.6. EL CANTO CORAL EN PANAMA

En la época colonial se realiza el sincretismo religioso que no es más que la mezcla de la música litúrgica de la doctrina religiosa católica con la música folclórica de los pueblos indígenas y la cultura negra traída a Panamá.

Junto a esto llega al istmo en tiempos de la colonización la cultura negra traída como esclavos de los españoles quienes también fueron culturizados con la música litúrgica europea colaborando con su música rítmica percutida, Todos estos aspectos forman parte del origen y evolución de la música en Panamá

Cuando hablamos de la historia musical de un país nos referimos en primer lugar al análisis detallado de las ideas estético-musicales basado en el estudio de las obras de los compositores nacionales o extranjeros residentes en el territorio nacional.

Y, en segundo lugar, al relato histórico-cronológico de la vida y acción de todos aquellos profesionales quienes por su intervención directa o indirecta o por su actitud en el medio social han participado positiva o negativamente en el proceso musical.

-Jaime Ingram, Primer director del INAC, (1974).

En el periodo republicano se inicia todo un proceso para la creación de institutos y escuelas de bellas artes alentando a los nacionales a crear sus grupos musicales, Pero esta fiebre musical no duró mucho debido al cierre del Instituto Nacional de Música por motivo de reducción de presupuesto del estado en 1919, dejando de ser un Instituto oficial.

En 1928 se realizó como clausura del año escolar del Instituto Nacional un concierto que contó con una orquesta de 42 profesores y un orfeón de 60 voces, Este Instituto luego se activará en el año de 1941 con el presidente Arnulfo Arias Madrid dirigido por Alfredo de Saint Malo según Anona (2003) en el periódico la Prensa del 24 de agosto del 2003.

El movimiento músico-coral se inicia en la época de la colonia y fue alimentado con la presencia de profesionales extranjeros que realizaron cortas visitas para sus presentaciones algunos incluso decidiendo permanecer en el país y establecerse como docentes, no es hasta después de nuestra separación de Colombia que se alimenta el movimiento de la música vocal y coral.

Hubo exponentes importantes tales como el Profesor Ricardo Zozaya, quien laboró en el Instituto Nacional por 18 años. no solo se desempeñó como solista de piano, maestro de música y director de orquesta. si no, fundamentalmente fue el creador de grupos corales estudiantiles.

En 1944 llega de Chile el Profesor Luis Vergara Quintero quien dirigió el coro de la Escuela Normal el orfeón,

- Ricardo Zozaya del Instituto Nacional el Orfeón La Salle y Coro Polifónico de la Universidad de Panamá en 1957
- En 1966 el Prof. Arnold Walters funda el Coro Polifónico de Panamá con la misión de dedicarse exclusivamente a la ejecución del arte polifónico coral
- El Coro Música Viva fue establecido en 1976 por su director Jorge Ledezma Bradley Desde entonces Música Viva se ha presentado en escenarios del interior del país y también del extranjero cosechando premios en concursos internacionales y representando a Panamá en festivales tanto en América como en Europa

En aquel entonces con el objetivo de reanimar la tradición coral en los colegios, se realizaban concursos organizados por la “*Fundación Rotaria*” que logró unir por varios años a los mejores coros de las escuelas del país y capacitar a sus directores.

Con el paso del tiempo se fueron creando cada vez más agrupaciones corales de las cuales podemos mencionar algunas como:

- Coro Arquidiocesano Santa María La Antigua, *Elías Osorio (2000)*.
- Coro Polifónico Juvenil de Santiago de Veraguas, *Germán E. Pinzón Jiménez (2013)*.
- Coro Cantemus, *Erick Parris (2016)*.
- Coro A Viva Voz, *Wanda Estela Castillo (1997)*.
- Cuarteto G-Harmony, Ricardo, *Anthony, Randall y Eddie. (Hermanos Gayle) (2008)*.
- Ensamble de Solistas de Panamá, *Ricardo Risco*.
- La Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá, *Dino Nugent*.
- Vox Liber, *Elcio de Sá, (1994-2006)*.

1.7. ANTECEDENTES

- TESIS DOCTORAL: LAS AGRUPACIONES CORALES Y SU CONTRIBUCIÓN AL BIENESTAR DE LAS PERSONAS. PERCEPCIÓN DE LAS APORTACIONES DEL CANTO CORAL A TRAVÉS DE UNA MUESTRA DE CANTORES | Nuria Fernández Herranz - Academia.edu
 - ❖ “Son muchas las personas que dedican parte de su tiempo de ocio a desarrollar una actividad coral como cantores de coro. Con más o menos formación, sabiendo música o no, con recursos técnico-vocales o sin ellos, la gente canta. Canta en coros. Miles de personas en nuestro país desarrollan una actividad coral, pero, sin embargo, apenas tenemos información concreta acerca de este fenómeno tanto social como musical.”
 - *pág. 34-35, -Nuria Fernández Herranz.*

 - ❖ “Se impone una mirada hacia aquellas sociedades prósperas que han sabido aprovechar los beneficios del canto coral y han hecho de éste una herramienta educativa, cuyos frutos pueden verse hoy en países como Finlandia, Japón, EE. UU., Australia o Canadá. Se trata de conocer sus investigaciones, hacerlas nuestras y desarrollarlas en nuestro entorno para empezar a realizar una tarea que lleva demasiado tiempo pendiente. Necesitamos cambiar nuestra sociedad. Estamos viendo que esta sociedad no nos sirve. Nos educan para competir y necesitamos que nos eduquen para cooperar. Sólo de esta manera una sociedad será próspera.”
 - *pág. 36, -Nuria Fernández Herranz.*

- [Alexis Bernal.pdf \(up.ac.pa\)](#), *Alexis Eugenio Bernal Ortiz*

Importancia de la actividad coral en la educación integral de alumnos en el IPT Cesar Clavel M. del Distrito de Cañazas y las escuelas de Aledañas, Propuesta de un manual de Organización y Dirección de un Coro Polifónico.

- ❖ “Es un hecho indiscutible que los niños cantan espontáneamente lo hacen desde la cuna cuando comienzan a hacer ensayos con su voz etc. Todos sus movimientos están acompañados de expresiones sonoras Sin embargo está desapareciendo la tradición coral como principal fuente de transmisión de lo popular que se daba en las familias dando paso a la influencia comercial que disponen los medios de comunicación donde el modelo que prevalece es muy diferente Los escolares de hoy reflejan los principales problemas que sufre nuestra sociedad la pérdida de valores y de normas de convivencia de hábitos de escucha de diálogo y participación (González A M 2015)”

- *pág. 10, Alexis Eugenio Bernal Ortiz.*

- ❖ “La actividad coral en el ámbito preventivo es un recurso importante para resolver problemas de violencia y exclusión que puede tener su origen en un desarrollo inadecuado de tareas y habilidades básicas y que podría prevenirse con el aprendizaje cooperativo y la relación solidaria entre los estudiantes o niños que conforman el grupo coral haciéndoles partícipes del desarrollo grupal en cuanto a la superación musical coral en la 'búsqueda y práctica de valores humanos”

- *pág. 11, Alexis Eugenio Bernal Ortiz.*

- La Actividad Coral ‘Amateur’ como herramienta regeneradora de la música clásica (uam.es) , José M. Álvarez Muñoz

- ❖ “Según Mithen, el poder emocional de la música indica una larga historia evolutiva, no es una invención reciente para proporcionar placer. “Nosotros no tenemos emociones de forma gratuita o por diversión”¹⁰. En un trabajo previo, Mithen argumentó que los homínidos pre-sapiens, así como los neandertales carecían de la “fluidez cognitiva” o pensamiento metafórico del lenguaje hablado.”

- Pág. 25, José M. Álvarez Muñoz.

- ❖ “La experiencia emocional de la música fija recuerdos y los integra en la historia personal de cada uno, da una sensación de igualdad y continuidad en la vida. Como describe Ruud, el recuerdo de una canción funciona como un “banco de memoria”, un “depósito del sentido de uno mismo, un sentimiento de identidad o un fuerte sentimiento positivo de vida”

- Pág. 347, José M. Álvarez Muñoz.

- El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical (scielo.cl), Santiago Pérez-Aldeguer.

“El canto coral no sólo ha servido como medio para desarrollar o mejorar aspectos de la educación, la medicina o la psicología, sino que también se ha utilizado como herramienta de expresión política (Deniz Silva, 2001). De hecho, pueden encontrarse titulares de periódicos que ratifican esta afirmación, como, por ejemplo: “Urkullu apuesta por convocar a la sociedad vasca para hacer un canto coral” (Noticia del 24/10/2011 en el Periódico digital La Vanguardia, consultado en <http://goo.gl/KAjFS> el 22/12/2011). Mediante la expresión “un canto coral”, el presidente del PNV se refiere a la expresión de manera conjunta. En este mismo sentido, y desde la psicología, Hurtado Llopis (2011; 2006) presenta diferentes trabajos de reflexión sobre el desarrollo personal y social que el acto de cantar en coro produce para la educación. El autor aborda ampliamente el desarrollo de la asertividad en la Coral Allegro ONCE de Valencia (España), la cual dirige desde su creación en 1982.”

pág. 392, Santiago Pérez-Aldeguer.

“La música ha tenido un cierto estatus social en diferentes épocas históricas, se ha utilizado para diferentes fines entre ellos el terapéutico. Los egipcios, los griegos, o los escritos hebreos así lo manifiestan, así mismo tuvo mucha influencia en el Medioevo y el Renacimiento (Hatem, Lira y Mattos, 2006). Pasaron diferentes etapas de altibajos, hasta que finalmente se consideró que la música era lo sumamente importante como para estar dentro del currículo de educación obligatoria. La formación coral en la educación obligatoria resulta sugerente e imprescindible por diversas razones; quizás una que prácticamente no conlleva demasiada controversia en sí, es la posibilidad de pensar que todos disponemos de una voz para utilizarla. No sólo la voz hablada sino también la voz cantada, pues con ella se puede abarcar cualquier estilo/género musical, lo cual tiene un componente fuertemente inclusivo y democrático.”

pág. 393, Santiago Pérez-Aldeguer.

1.8. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Qué elementos de la trayectoria del coro de Música Viva podrían servir como referencia para la propuesta de un modelo de gestión coral?

Con anterioridad, la actividad del canto o música coral en Panamá era algo que se frecuentaba poco, no se le proporcionaba un apoyo o relevancia destacable a esta práctica.

Lo que se convertía en un muro difícil de superar y/o manejar para aquellos con la intención de darle vuelo alto a esta área musical, A pesar de esto hubo quienes lograron para entonces, llevar a cabo con éxito diversas agrupaciones corales, ya sean coros oficiales, coros de iglesia, coros de comunidad, etc.

Actualmente esto ha cambiado considerablemente, basados en la cantidad de agrupaciones corales que han surgido, el apoyo gubernamental y la frecuencia de presentaciones corales en diversas áreas del país.

Según los datos disponibles y recopilados sobre agrupaciones corales panameñas, se posee actualmente poca información respecto al coro Música Viva, consideramos que podría ser enriquecedor para el registro musical nacional tener una data más detallada y/o profunda respecto a su recorrido e historia, esta, al tratarse de una de las agrupaciones más antiguas formadas en Panamá aún activa.

Con esta investigación se busca encontrar y proporcionar datos relevantes que puedan evidenciar las condiciones para la creación y mantenimiento de un coro independiente, estrategias para contar con apoyo social e institucional, así como perspectivas para el desarrollo y éxito de una agrupación coral en Panamá.

1.9. JUSTIFICACION DE LA INVESTIGACIÓN

El canto coral desde el inicio de los tiempos ha formado parte de la vida de las personas, siendo este una forma de expresar mediante nuestra voz, sentimientos y pensamientos de forma colectiva, permitiéndonos así no solo fortalecer nuestros lazos como seres humanos, sino, también de forma indirecta proporcionar una serie de herramientas y desarrollo cognitivo que son de mucha utilidad en la vida cotidiana.

Tomando esto en consideración, El Coro Música Viva es actualmente uno de los coros independientes más antiguos fundados en Panamá que aún permanecen activos, con presentaciones, premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional.

Por eso, consideramos que podría ser beneficioso para la cultura musical panameña, el poseer una información más detallada sobre el recorrido musical que tuvo este coro bajo la tutela directiva del Maestro Jorge Ledezma, ampliando de esta manera la data musical nacional que poseemos actualmente y forjando un posible modelo que pudiese servir de guía para la creación, mantenimiento, desarrollo y proyección de agrupaciones corales en Panamá,

Así como también una mayor concientización sobre la importancia, impacto social y artístico que puede tener la música coral en la vida cotidiana de un individuo, o de un grupo de personas en una sociedad.

1.10. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

- **Objetivo general:**

Recabar a través de la trayectoria y experiencias del Coro Música Viva, estrategias de organización para la gestión y desarrollo de futuras y/o actuales agrupaciones corales en Panamá.

- **Objetivos específicos:**

- a) Identificar elementos que caracterizan la trayectoria del coro música viva como referentes para el desarrollo de la gestión coral, conceptual y de campo
- b) Ponderar la relación de importancia de un director musical para la creación y continuidad de un coro independiente en la sociedad panameña.
- c) Proporcionar a la base de datos de música coral en Panamá, el registro histórico del Coro Música Viva y de su director fundador, Maestro Jorge Ledezma Bradley.

1.11. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Ha presentado el Coro Música Viva modelos de procesos organizativos para funcionar en la sociedad como grupo artístico?
- ¿Qué representa para esta agrupación coral, la Asociación Música Viva?, ¿Es posible trasladar esta experiencia para otras formaciones corales?
- ¿Cuál es la importancia de un director para el desarrollo y mantenimiento de un coro?

1.12. ALCANCE Y DELIMITACIONES

Alcance de la investigación

Esta investigación enfoca su alcance en el coro Música Viva, agrupación formada en el año 1977, por Jorge L. Bradley.

Corte de tiempo

El alcance temporal de esta investigación se rige un periodo desde su fundación en el año 1976 por el Maestro Jorge Ledezma Bradley hasta el año 2020.

Delimitaciones

El enfoque principal de este trabajo yace bajo la mira de un coro adulto de voces mixtas independiente, sin fines de lucro.

Manejando una masa coral de unos 28 coristas aproximadamente, con repertorio tanto:

- A capella.
- Acompañado instrumentalmente.
- Con solistas.

Con un género musical mixto teniendo repertorio panameño, clásico, popular, etc.

CAPÍTULO II
MARCO METODOLÓGICO

2.1. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación está enfocada en la recolección de datos sobre el recorrido/trayectoria del coro Música Viva fundado y dirigido por el Maestro Jorge Ledezma Bradley.

Siendo este uno de los coros más antiguos aún activos en Panamá con un gran reconocimiento tanto a nivel nacional como a nivel internacional y sin fines de lucro, se espera también que esta investigación pueda ser de utilidad para aquellas agrupaciones corales que tengan poca experiencia o estén presentando algún tipo de dificultad en su crecimiento o desarrollo.

2.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El estudio utilizará características de los métodos: cualitativo, inductivo, documental y descriptivo.

Método cualitativo:

“El método cualitativo ha sido asociado a una perspectiva teórica principal: “Fenomenología”.

La investigación cualitativa aparece referida a una familia de métodos, tradiciones de investigación, enfoques o formas de producción de conocimiento que comparten una ontología, o formas de concebir los fenómenos de investigación similar: Análisis Narrativo, Constructivismo, Estudios Culturales, Estudios de Caso, Etnografía, Etnometodología, Fenomenología, Investigación de Acción, Investigación Heurística, Interaccionismo Simbólico, Método Biográfico, Teoría Fundamentada, Teoría Crítica y Posmodernismo...”

- Izacara Palacios (2014). P. 13

Método inductivo:

Es aquel procedimiento de investigación que pone en práctica el pensamiento o razonamiento inductivo. Se caracteriza por ser ampliativo, o sea, generalizador, ya que parte de premisas cuya verdad apoya la conclusión, pero no la garantiza. El razonamiento inductivo consiste, así, en una forma de hipótesis que, a partir de una evidencia singular, sugiere la posibilidad de una conclusión universal. Esto suele expresarse en términos de probabilidades, tendencias o posibilidades, ya que no es posible afirmar nada de manera rotunda, ya que existe más información vital que la contenida en las premisas.

Fuente: <https://concepto.de/metodo-inductivo/#ixzz7Orvy3688>

Método documental:

Es una técnica de investigación cualitativa que se encarga de recopilar y seleccionar información a través de la lectura de documentos, libros, revistas, grabaciones, filmaciones, periódicos, bibliografías, etc.

Este tipo de investigación suele asociarse con la investigación histórica.

Fuente: [¿Qué es la investigación documental? \(questionpro.com\)](https://www.questionpro.com/question/que-es-la-investigacion-documental/)

Método descriptivo:

El método descriptivo tiene como objetivo la evaluación de algunas características de una población o situación en particular.

El objetivo es describir el comportamiento o estado de un número de variables.

La descripción implica la observación sistemática del objeto de estudio y catalogar la información que es observada para que pueda usarse y replicarse por otros. El objetivo de esta clase de métodos es ir obteniendo los datos precisos que se puedan aplicar en promedios y cálculos estadísticos que reflejen, por ejemplo, tendencias.

Fuente:<https://lasverdades.net/revista/que-es-el-metodo-descriptivo/?msclkid=7bd66cacaee211ec9575fcab28ddf340>

Teniendo esto en cuenta, partimos con la observación y registro de los hechos, su clasificación y estudio.

Llegamos de esta manera a la generalización y contrastación a través de sus derivaciones inductivas. Se incluyen procedimientos de recopilación de conceptos, escritos, publicaciones y evidencias de manera sistematizada para su análisis y disponibilidad.

Por último, se procederá a la ponderación sobre lo recabado para verificar la pertinencia de la información y su posibilidad de réplica. Las herramientas que utilizan

son variadas, tales como la consulta bibliográfica, las hojas de vida tanto grupales como de individuos representativos, las entrevistas personales y grabaciones audiovisuales.

2.3. FUENTES DE INFORMACIÓN

Fuentes primarias

Las fuentes primarias de investigación en este trabajo serán las entrevistas preparadas y aplicadas a los miembros más antiguos del coro música viva y a su director fundador Jorge Ledezma Bradley

Fuentes secundarias

Las fuentes de información secundarias en este trabajo serán la recopilación de:

- Datos escritos
- Virtuales
- Partituras
- Videos referentes a la agrupación.
-

2.4. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

● 2.4.1. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Las técnicas utilizadas para realizar esta investigación fueron;

- a) Recolección de datos administrativos y de diversas actividades realizadas por el coro registradas por la Asociación del coro música viva.
- b) Entrevistas dirigidas al director/Fundador del coro, Maestro Jorge Ledezma Bradley y a los miembros del coro más antiguos que aún pertenecen en la actualidad a esta agrupación coral.
- c) Búsqueda y revisión de publicaciones en páginas web, trabajos de investigación, tesis de diversos niveles de titulación referentes al coro, entre otros.

- **2.4.2. INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN**

Formatos de entrevista utilizados;

Formato de Entrevista para el Director/Fundador de Música Viva.

1) formación musical.

a) ¿Cuándo empezó en la música?

R:

b) ¿Dónde realizó su formación musical?

R:

c) ¿Quiénes fueron sus principales maestros?

R:

d) ¿Cuáles fueron sus experiencias prácticas formativas en dirección musical?

R:

2) Fundación del coro Música Viva.

a) En qué fecha fundó el coro

R:

b) Con qué Objetivos creó el coro Música Viva

R:

c) Qué método utilizó para la selección de miembros

R:

3) ¿Quiénes fueron los miembros fundadores?

R:

4) ¿Cuáles son los requisitos para ingresar y permanecer en Música Viva?

R:

5) **Antes o después de haber creado Música Viva, ¿usted ha ofrecido cursos/talleres de dirección o de canto coral en Panamá? (de ser así, ¿podrías citar alguno?)**

R:

6) **¿El coro ha recibido algún tipo de entrenamiento musical, seminarios o clases maestras con maestros invitados?, de ser así, en qué fecha se realizaron y cuál era el nombre de los maestros**

R:

7) **¿Cómo o por qué surgió la idea de fundar la Asociación Música Viva?, ¿esa idea ha generado cambios positivos para el coro?**

R:

8) **¿Dónde se realizaban los ensayos?**

R:

9) **¿Utiliza alguna estrategia específica para la selección de obras del repertorio para el coro? ¿Hay preferencias, o limitaciones?**

R:

10) **¿Quiénes se encargaban del área administrativa, indumentarias, producción, etc.?**

R:

11) **¿Usted emplea técnicas específicas de ensayo y dirección?, ¿podrías citar algún ejemplo?)**

R:

12) **¿Ha compuesto obras y/o arreglos corales para Música Viva y los ha presentado?, ¿podría listarse, fecharse o adjuntar copias de programas?**

R=

13) **¿Música Viva ha realizado colaboraciones con otros grupos a nivel nacional?** Tales como eventos conjuntos con grupos corales, orquestas, grupos de cámara, etc. ¿de ser así, con qué grupos?

R=

14) **En caso afirmativo de la pregunta anterior:** ¿Ha habido algún tipo de intercomunicación ya sea productiva, o no entre los grupos con los que se ha realizado alguna colaboración?

R:

15) **¿Podría citar algunos ejemplos de presentaciones de Música Viva a nivel internacional que considere relevantes?** ¿Están documentados?

R:

16) **¿Música Viva ha participado en concursos corales?** ¿Cuáles?

R:

17) **Basado en su experiencia,** ¿cuáles serían los principales beneficios derivados de integrar y mantenerse en un coro como coralista?

R:

18) **Según sus observaciones, desde que está activo el Coro Música Viva,** ¿se ha incrementado, disminuido o permanecido estancado el surgimiento de nuevas agrupaciones corales en el país?

R:

19) **¿Cuáles serían las principales dificultades que Ud. consideraría para la creación y mantenimiento de un coro en Panamá?**

R:

20) **¿Cuáles han sido los factores que considera que han influido para que el coro mantenga ese amor y pasión hacia el canto y música coral?**

R=

Formato de entrevista para miembros del Coro.

- **Correo electrónico:**
- **Nombre y Apellido:**
- **Dirección de Correo Electrónico:**
- **Edad:**
- **Nacionalidad:**
- **Tipo de voz:**
- **Nivel de estudios:**
- **Profesión:**
- **Tiempo que lleva cantando en el Coro Música Viva:**

Cuestionario

1. ¿Ha cantado previamente en el otro coro?

SI

NO

1.1. ¿Durante cuánto tiempo?

R;

2. ¿Ha tenido formación musical previa a su entrada en este coro?

SI

NO

2.1. En caso afirmativo, ¿Podría especificar su nivel de estudios musicales?

- **Universitaria**
- **Cursos**
- **Clases privada**
- **Empírica**

3. ¿Fomentaron sus padres/familia sus experiencias musicales?

SI

NO

3.1. En caso afirmativo, ¿cómo? Marque tantas opciones como quiera.

- **Alguno de sus padres es músico profesional**
- **Alguno de sus padres practica música de manera amateur**
- **Solían llevarle a conciertos, recitales u otras actividades musicales**
- **La música es un hobby muy apreciado en su familia**

4. ¿Cuáles fueron sus motivaciones o razones para entrar en este coro? Marque 3 opciones.

- **El hecho de pertenecer a un gran coro que goza de un alto prestigio**
- **Actuar en grandes escenarios**
- **Colaborar con músicos de prestigio (orquestas, solistas, directores)**
- **Creía que tenía aptitudes musicales y quería desarrollar mi talento**
- **Me gusta la actividad musical y cantar en público**
- **Por el placer de aprender**
- **El canto coral fomenta valores con los que me siento identificado**
- **Conozco gente/socializo**
- **Recibo formación musical**
- **Fomenta mi gusto por la música**
- **Me divierto**
- **Estando en este coro realizó otras actividades adicionales, como viajar, aprender de diversas culturas...**
- **Cultiva mi espíritu**

5. ¿Recibía talleres, clases corales y/o musicales de parte del director o músicos externos?

- **Semanalmente**
- **Mensualmente**
- **Anualmente**
- **Cada cierto tiempo**
- **Nunca**

5.1. ¿De haber recibido talleres/clases de trabajo en ellas?

- **Técnica vocal**
- **técnica respiratoria**
- **Manejo escénico**
- **Técnica coral**
- **Lenguaje musical**
- **Otra(s)**
- **Todas las anteriores**

6. ¿Con qué frecuencia asiste como público a conciertos de música clásica?

Marque solo una opción

- **Nunca**
- **Dos o tres veces al año**
- **Entre 4 y 7 veces al año**
- **Entre 8 y 10 veces al año**
- **Una vez al mes**
- **Una vez cada quince días**
- **Una vez a la semana**
- **Más de una vez a la semana**
- **NS/NC (No sabe/no contesta)**

7. ¿Qué causas hacen que no vaya tanto como desearía a conciertos de música clásica? Marque hasta 3 opciones.

- **No tengo tiempo**
- **No me satisface la oferta**
- **El precio de las entradas me parece elevado**
- **Es lejos de casa**
- **Voy todo lo que deseo**
- **Me entero tarde de las presentaciones**
- **NS/NC (No sabe/ No contesta)**

8. ¿A qué tipo de conciertos suele acudir? marque las opciones que desee

- Música clásica
- Pop
- Rock
- Étnica
- Electrónica
- Jazz
- Otros

8.1. Responda sólo en caso de que haya marcado la opción A en la pregunta anterior: ¿A qué tipo de conciertos de música clásica suele acudir con más frecuencia? -Marque hasta 3 de las opciones

- Música sinfónica
- Música coral
- Música de cámara
- Ópera
- Ballet
- Bandas

9. ¿Qué tipo de música suele escuchar en su tiempo libre? Marque tantas opciones como desee.

- Pop
- Jazz
- Reggae
- Clásica
- Étnica
- Rock
- Electrónica
- Bolero
- otros

10. ¿Cree que cantar en un coro ha hecho que se incremente su gusto por la música clásica?

SI

NO

11. ¿Cree que cantar en un coro ha hecho que asista con más frecuencia a conciertos de música clásica?

SI

NO

12. ¿Cree que cantar en un coro ha hecho que entienda de una manera más profunda los conciertos de música clásica a los que asiste?

SI

NO

13. Desde su experiencia, ¿Qué actitudes cree que son las más comunes entre los coralistas? -Marque 3 opciones.

- **Puntualidad**
- **Disciplina**
- **Constancia**
- **Generosidad**
- **Respeto**
- **Tranquilidad**
- **Sociabilidad**
- **Solidaridad**
- **Compañerismo**

14. ¿Cuáles considera usted que son los problemas para que un coro permanezca activo en Panamá?

- **Poca disponibilidad para ensayos y presentaciones**
- **Pérdida de gusto o interés en el transcurso del tiempo**
- **Diferencias personales entre los compañeros**
- **Otro. especifique:**

15. ¿Qué beneficios personales cree que se desarrollan al cantar en un coro? -

Marque 3 de las opciones.

- **Impulsa el gusto por la música**
- **Promueve la asistencia a conciertos**
- **Fomenta la paciencia y la generosidad**
- **Aumenta la conciencia de grupo y comunidad**
- **Desarrolla el consumo de otros productos culturales: teatro, cine, ballet, lectura...**
- **Mejora las relaciones sociales**
- **Alivia el estrés**
- **Fomenta el voluntariado**
- **Aumenta la memoria, atención y concentración**
- **Desarrolla habilidades de pensamiento crítico y liderazgo**
- **Fomenta la autoestima**
- **Potencia la capacidad de trabajo en equipo**
- **Mejora los resultados académicos**
- **Estimula la creatividad y la imaginación**

16. ¿Qué sugerencia podría dar usted para la mejora del movimiento coral en Panamá?

R;

CAPÍTULO III
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. DESARROLLO DEL TRABAJO

En este trabajo de investigación iniciamos con la búsqueda de una gran cantidad de información disponible ya sea a través de páginas web, documentos digitales, videoconferencias, tesis de diferentes niveles académicos (*licenciatura, maestría, doctorado*) y trabajos e investigaciones con relación al tema de agrupaciones corales, tales como:

- Vertientes del Canto.
- Clasificación de las voces
- Beneficios físico-emocionales al cantar
- Mecanismos corporales utilizados al cantar
- Historia del canto coral
- Estructuración de un coro
- Tipos de coro
- Beneficios al participar en una agrupación coral
- Dirección coral

La línea de tiempo se desarrolla desde lo más antiguo en canto coral hasta la actualidad, incluyendo los puntos de vista o estudios académicos científicos relacionados con el mismo.

Una vez recolectada una considerable cantidad de información, se realizaron los formularios de entrevista tanto para miembros del coro Música Viva como para el director fundador del mismo, Maestro Jorge Ledezma Bradley.

Posterior a esto se llevó a cabo una primera reunión o encuentro con Gina Menéndez de Cuestas, secretaria administrativa y una de las coristas más antiguas en el coro Música Viva, para organizar de una manera más precisa los detalles respecto a las entrevistas (*días, horas, contactos, revisión de preguntas*)

Uno de los primeros inconvenientes que surgieron en el trabajo, estuvo ligado a la avanzada edad de los miembros a entrevistar, debido a la pandemia y el poco manejo electrónico de algunos, se optó por convertir la entrevista a un formato de encuesta virtual con un enfoque de respuestas breves que pudiesen proporcionar información puntual y funcional para el trabajo, manteniendo de esta manera una mejor bioseguridad y comodidad para los miembros.

El método implementado ante esta primera barrera funcionó exitosamente, consiguiendo un grupo de muestra constituido por 8 de los miembros más antiguos del coro y 1 de los miembros más recientes.

Posteriormente la siguiente barrera que se presentó fue en la entrevista más exigente, la del director Jorge Ledezma Bradley que, afortunadamente, fue posible realizar contactos de larga duración por medio de videoconferencias en la plataforma “ZOOM”, Notas de voz a través de la aplicación de mensajería “WhatsApp” y por medio de llamada telefónica, consiguiendo de esta manera acaparar todo el material que se esperaba con la entrevista.

Cabe resaltar que, en esta entrevista llevamos a cabo la estrategia de contar con Gina Menéndez de Cuesta y Manuel Camaño, miembros del coro desde sus inicios, recomendados por el maestro Ledezma para responder con más seguridad preguntas administrativas y de carácter meticuloso y detallado en el que flaqueaba un poco la memoria del director, Gina y Manuel se encargaron de complementar y afianzar estos datos y de esta manera se pudo recabar información más fiable y detallada.

Se obtuvieron las partituras de algunas de las obras más reconocidas del Maestro Ledezma, junto con ciertos manuscritos de partitura que fueron montados en los inicios de esta agrupación coral.

3.2. ANÁLISIS DE ENTREVISTAS REALIZADAS

- **Entrevista/encuesta de miembros del coro música viva**

Se aplicó una encuesta/entrevista a 9 de los miembros de la agrupación coral, Música Viva.

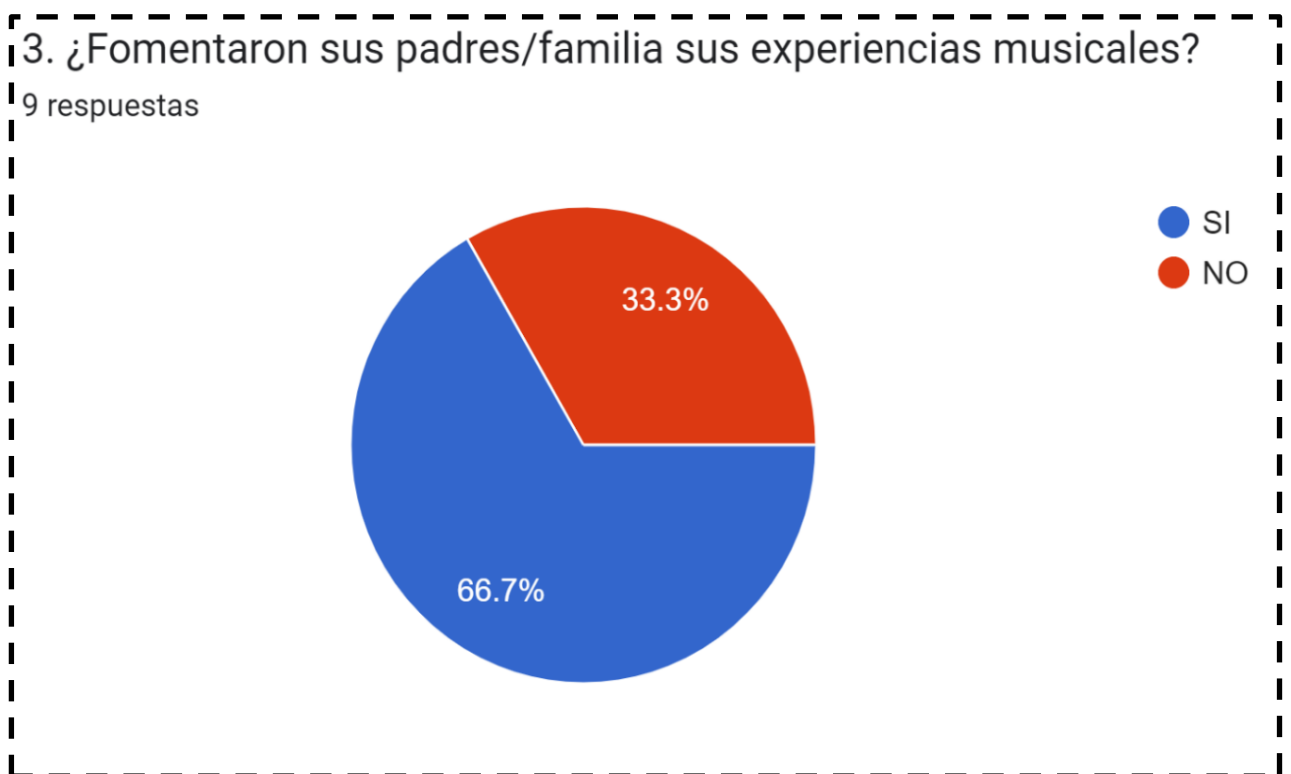
Estos coralistas presentan las siguientes características;

- Género; 5 Damas y 4 Caballeros
- Tipo de voz; 2 Sopranos, 3 Contraltos, 3 Tenores y 1 Bajo
- Nacionalidad: 6 panameños (5 ciudadanos y 1 de aguadulce), 2 chilenos con nacionalidad panameña adquirida y 1 venezolano.
- Edad: Oscila entre los 55 a 78 años.
- Tiempo que llevan formando parte del coro; Va desde los 30 hasta los 45 años
- Nivel de estudio: Universitario, (licenciatura y superior)
- Profesiones;
 - 3 Abogados
 - 1 Contador
 - 1 Ingeniero Agrónomo/Docente
 - 1 Ingeniero Industrial
 - 1 Ingeniero
 - 1 Administradora de empresas.
 - 1 Arquitecta
- 6 de los 9 participantes habían tenido experiencia previa cantando en una agrupación coral, por un promedio entre 1 a 5 años.
- 7 de los 9 integrantes entrevistados habían recibido formación musical previa, antes de incorporarse al coro Música Viva, ya sea mediante cursos, clases privadas y de manera empírica en su mayoría.

Profundizando un poco más en el ámbito artístico de los entrevistados, realizamos algunas interrogantes respecto a sus inicios o primeros acercamientos a la música.

Empezando por el aspecto familiar, veremos a continuación la fomentación o influencia que tuvieron los familiares de algunos integrantes en lo musical/artístico;

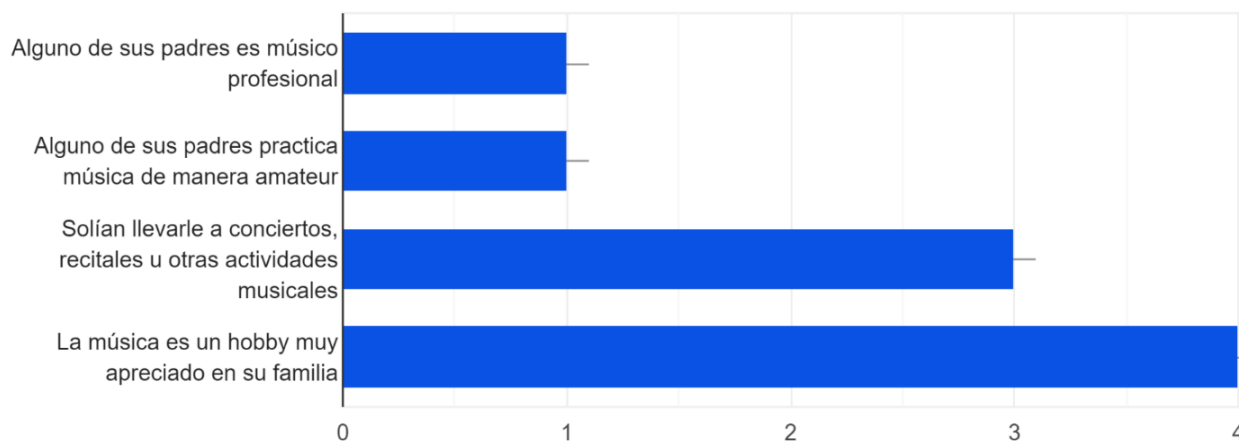
Gráfica 1



Gráfica 2

3.1. En caso afirmativo, ¿cómo? Marque tantas opciones como quiera.

6 respuestas



Fuente; Encuesta aplicada.

Podemos observar en las gráficas anteriores, que la mayoría de los entrevistados ha tenido influencia familiar en el desarrollo de sus cualidades musicales.

Esto nos demuestra que involucrar a jóvenes y niños en actividades de recreación artística, podría proporcionarles un ambiente más nutritivo para el desarrollo de cualidades musicales, que a su vez le permite trabajar aspectos sociales y personales.

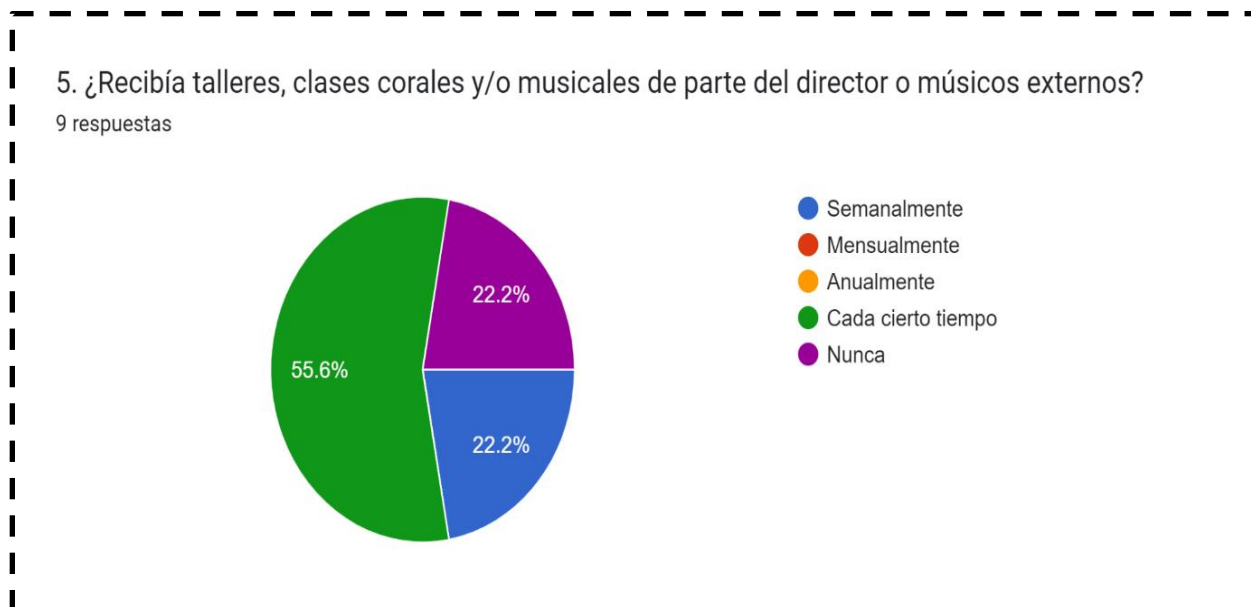
Gráfica 3



Podemos observar claramente que en su mayoría, los impulsos que les llevaron a pertenecer a esta agrupación coral estuvieron entre:

- Fomentar el gusto por la música
- Cultivar el espíritu mediante el arte de cantar.
- El canto coral fomenta valores con los que me siento identificado.
- Creía tener aptitudes musicales y quería desarrollar mi talento.
- Me gusta la actividad musical y cantar en público.
- El hecho de pertenecer a un coro que goza de alto prestigio.
- Realizar otras actividades como viajar, conocer de diversas culturas etc.
- El poder realizar una actividad en la que se divierten.
- Conocer gente, hacer más amistades, desarrollar más la habilidad social.

Gráfica 4



Se determinó que el 22.2% (2) de los entrevistados nunca recibió capacitación de ningún tipo respecto a lo que es técnica vocal o lenguaje musical, otro 55.6% (5) recibió capacitación cada cierto tiempo y el último 22.2% (2) las recibía semanalmente, esto viéndose influenciado mayormente por la disponibilidad de tiempo con la que contaba cada uno.

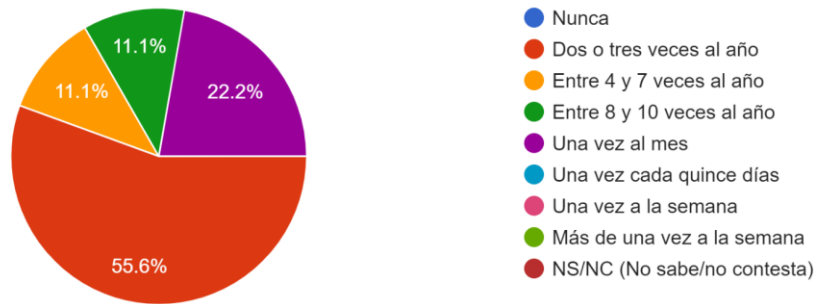
En los talleres, El Maestro Ledezma impartía temas de:

- Técnica vocal.
- Técnica de respiración.
- Manejo escénico.
- Técnica coral.
- Lenguaje musical.

Gráfica 5 y 6

6. ¿Con que frecuencia asiste como publico a conciertos de musica clásica? Marque solo una opción

9 respuestas



7. ¿Qué causas hacen que no vaya tanto como desearía a conciertos de música clásica? Marque hasta 3 opciones.

9 respuestas



Del grupo selecto, En lo que respecta a la frecuencia con la que asistían a conciertos de música clásica como oyentes, obtenemos que;

- El 22.2% (2) mantenían una frecuencia de 1 vez al mes.
- El 11.1% (1) entre 8 y 10 veces al año.
- El 11.1% (1) asistía de 4 a 7 veces al año.
- El 55.6% (5) de 2 a 3 veces al año.

Los factores determinantes que influenciaron en la frecuencia a la que asistían a presentaciones musicales, fueron:

- 33.3% (3), Se enteraron tarde de las presentaciones
- 22.2% (2), No disponían del tiempo suficiente.
- 11.1% (1), Las presentaciones quedaban muy alejadas de su hogar.
- 22.2% (2), Iban todo lo que deseaban ir
- 11.1% (1), No sabía o prefería no responder.

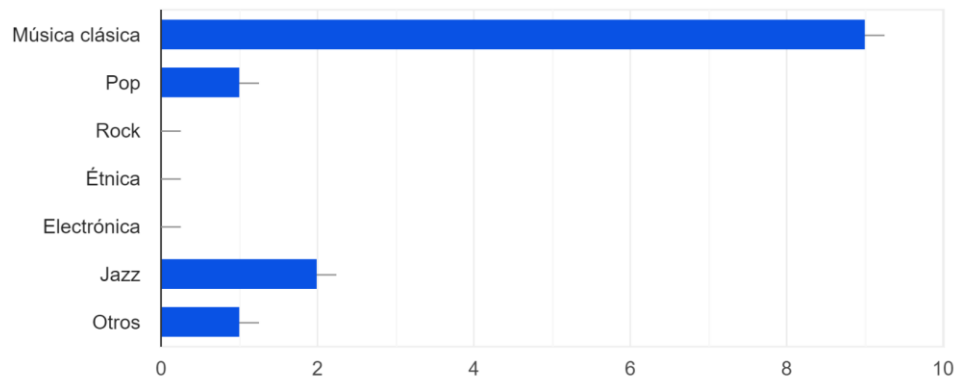
Podemos tomar de estos resultados algunos puntos importantes para la asistencia y apoyo de presentaciones artísticas, algunos problemas comunes como:

- La publicidad que se le realiza a diversas presentaciones, ya sea a través de las redes sociales, Banners, Posters, Verbalmente en diversas Instituciones, etc.
- El periodo de tiempo en que se empiezan a realizar las promociones para la actividad o presentación.
- Lugares con fácil accesibilidad o más espacios artísticos que permitan una fácil y mayor facilidad de asistencia.

Gráfica 7 y 8

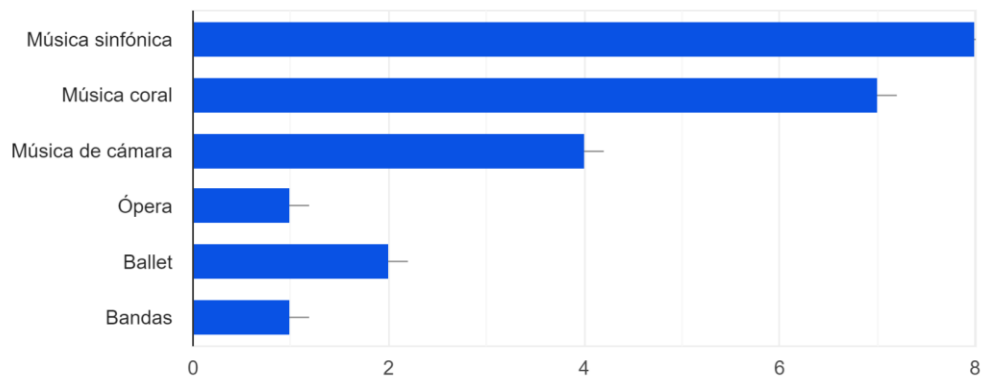
8. ¿A qué tipo de conciertos suele acudir? marque tantas opciones como desee

9 respuestas



8.1.. Responda sólo en caso de que haya marcado la opción A en la pregunta anterior: ¿A qué tipo de conciertos de música clásica suele acudir con más frecuencia? -Marque hasta 3 de las opciones

9 respuestas



El 100% (9) del grupo selecto suele asistir a conciertos de música clásica, mayormente a conciertos de música sinfónica, seguido de música coral, y música de cámara. Con algunas asistencias a Óperas, Ballet y Bandas en general.

El 22.2% (2) a conciertos de Jazz, un 11.1% (1) a conciertos de pop y un 11.1% (1) a otro tipo de conciertos.

Gráfica 9



En este punto el 55.6% (5) en su tiempo libre suele escuchar música clásica, otro 55.6% (5) escucha música variada, de todo un poco.

Un 22.2% (2) escucha pop, otro 22.2% (2) se inclina más hacia el bolero, el resto se reparten entre los géneros del jazz, electrónica, rock y otros.

Gráfica 10



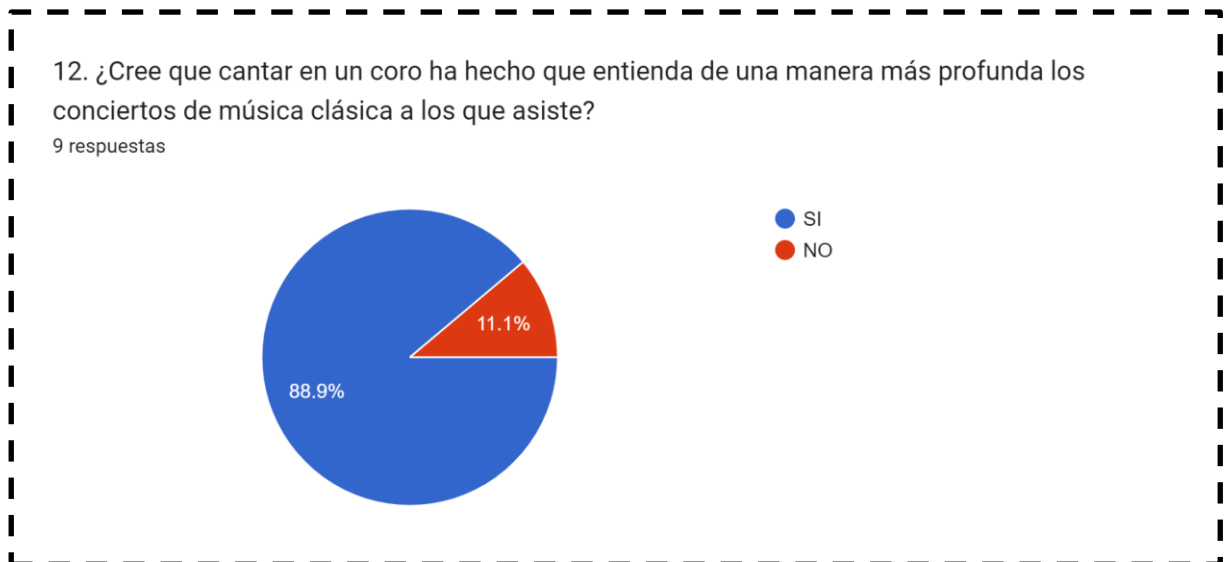
Un 88.9% (8) del grupo selecto afirma haber tenido un incremento respecto a su inclinación sobre la música que escucha, aumentando su gusto por la música clásica después de haberse involucrado en el canto coral.

Gráfica 11



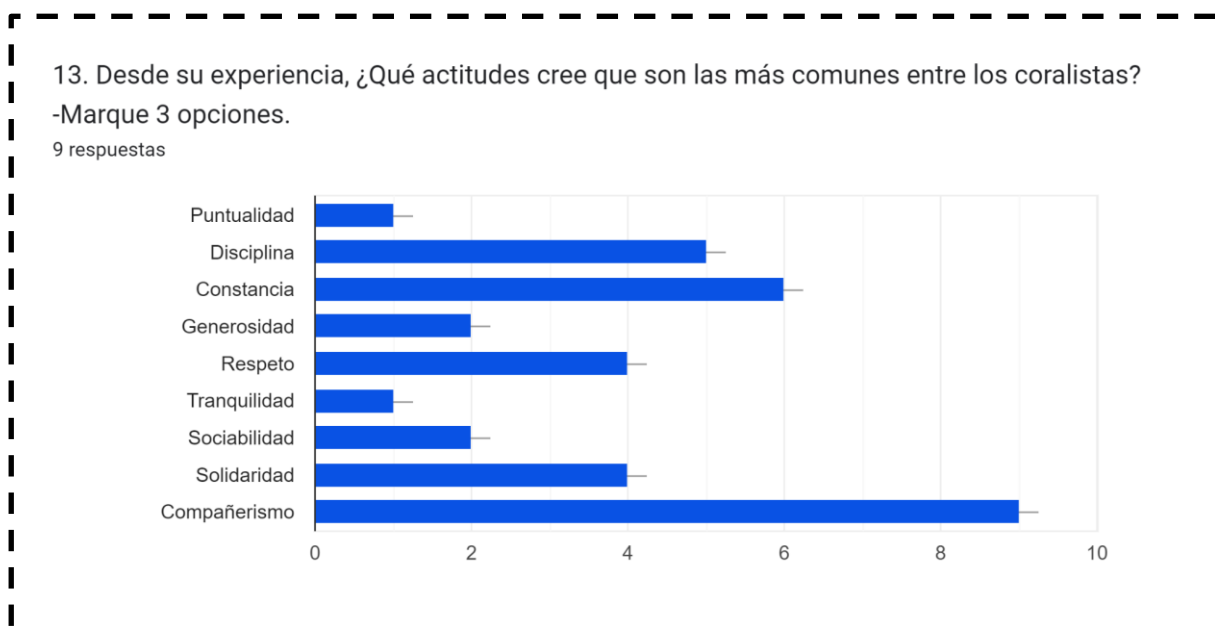
Un 77.8% (7) de este grupo asiste más a conciertos de música clásica a comparación de lo que frecuentaban antes de ingresar a una agrupación de música coral.

Gráfica 12



El 88.9% (8) puede entender o comprender de manera más interna los conciertos de música clásica, lo que nos da a comprender que el participar en este tipo de actividades además de los beneficios ya conocidos como los físicos, mentales, emocionales, etc. les permite a las personas desarrollar la capacidad de apreciar y disfrutar de una manera más rigurosa la música.

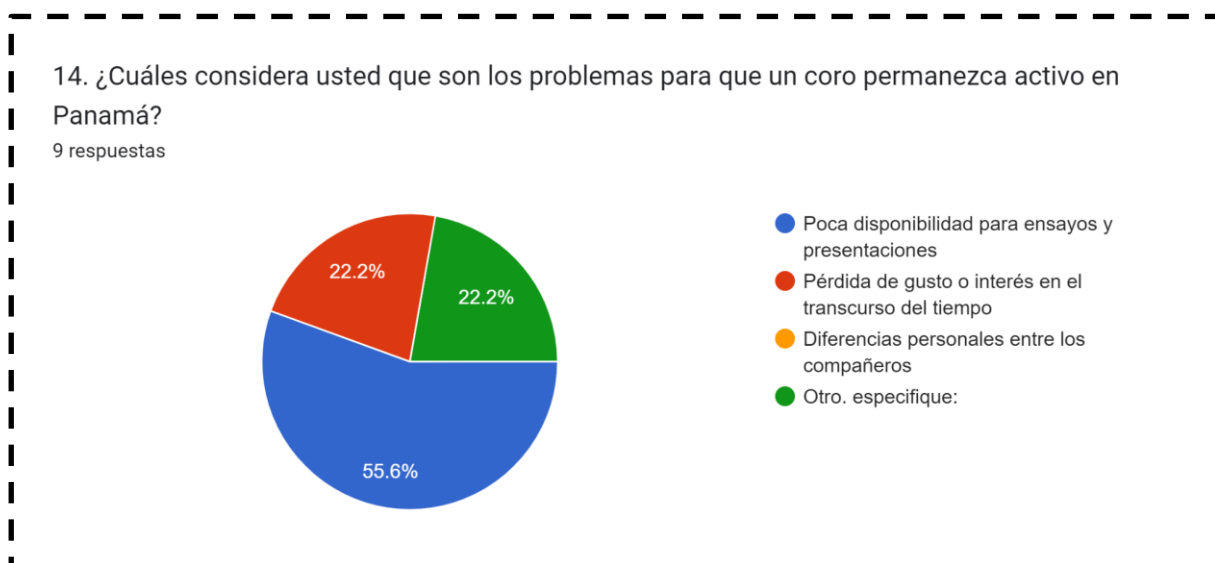
Gráfica 13



El 100% (9) señaló que el compañerismo es una de las actitudes más comunes entre los coralistas, seguido de:

- Constancia, 66.7% (6)
- Disciplina, 55.6% (5)
- Respeto y solidaridad 44.4% (4)
- sociabilidad y generosidad 22.2% (2)
- tranquilidad y puntualidad 11.1% (1)

Gráfica 14



Las principales problemáticas para la permanencia de un coro en Panamá que señalaron los coristas selectos fueron:

55.6% (5), Poca disponibilidad para ensayos y presentaciones.

22.2% (2), Pérdida del gusto o interés al transcurrir el tiempo.

22.2% (2), Otras razones.

Estas son algunas de las razones más frecuentes en la deserción de miembros de una agrupación coral o musical en general.

Gráfica 15



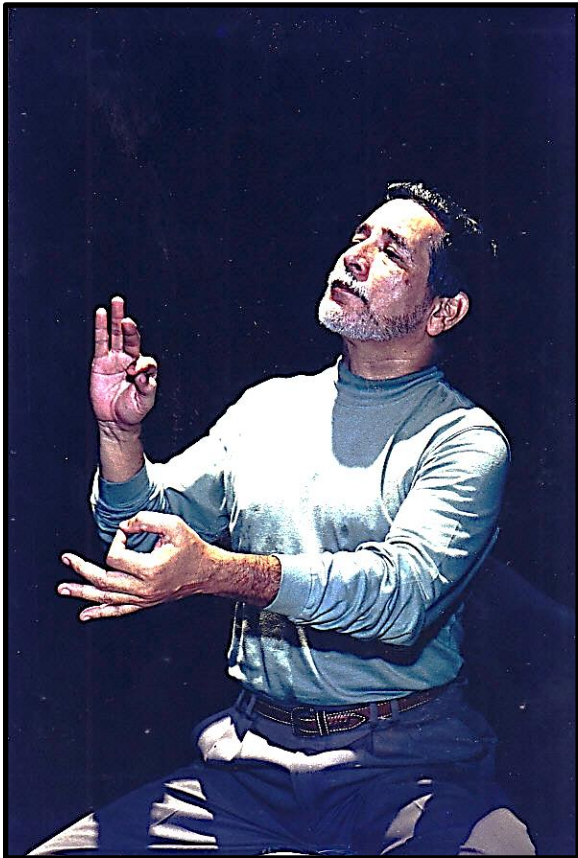
Entre la opinión del grupo selecto sobre los beneficios que se desarrollan al cantar en un coro tenemos:

- 77.7% (7), En impulsar el gusto por la música y aumenta la memoria, atención y concentración.
- 44.4% (4), Potencia la capacidad de trabajo en equipo.
- 33.3% (3), Alivia el estrés y proporciona una mejor conexión con los aspectos culturales artísticos.
- 22.2% (2), Mejora la autoestima y estimula la creatividad e imaginación.
- 11.1% (1), Promueve la asistencia a conciertos, y aumenta la conciencia de grupo y comunidad.

La última pregunta se planteó de manera que se pudiera obtener una respuesta de opinión personal sobre lo que, desde su punto de vista, consideraban factible o recomendable para el desarrollo del movimiento coral en Panamá, del cual estas fueron las respuestas obtenidas por parte de los miembros seleccionados del coro:

- Se necesita acceso a espacios (salones etc.) con precios accesibles para llevar a cabo los ensayos.
- Que se comprometan las autoridades del país/ que haya más apoyo.
- Fomentar la educación musical formal en el pensum académico sobre todo en el nivel básico general y en el nivel medio. Porque no en el universitario. La creación de coros en los diversos niveles.
- Ayuda gubernamental.
- Que asomen buenos directores ad honorem
- La existencia de una organización que agrupe el movimiento coral en todas sus expresiones, al margen de políticas y credos religiosos, con un sentido de hermandad y socialización de las expresiones corales y musicales.
- Que tanto las Universidades como las distintas entidades laborales mantengan en su seno grupos artísticos, especialmente corales, para el disfrute de sus miembros.
- Que cada escuela tenga un coro y que se unan en conciertos comunes.

3.3. JORGE LEDEZMA BRADLEY



- *Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.*

Nacido el 13 de octubre de 1943 en la Ciudad de Panamá, en la casa paterna en el distrito Alcalde Díaz.

Sus inicios en la música fueron cantando en el coro de la “Facultad de Medicina en la Universidad Federal de Bahía”, en Brasil. (*se montaban obras de renacimiento, populares brasileñas, folklore de América Latina, entre otros tipos*)

La primera obra que montaron en la que participó fue el

“Ave María” de Jacob Arcadelt

entre otras como; Berimbau (*Baden Powell*) y Rosa Amárela.

Ahí descubrió que su camino estaba más hacia la música que hacia la medicina.

En el año 1968, estuvo en el curso preparatorio donde dirigió un coro independiente de jóvenes en ciudad del Salvador de Bahía. Coro que luego se transformó en el coro “*Studio Cantorum*”, que realizó diversos conciertos y presentaciones a lo largo de la ciudad del Salvador, Bahía, Brasil.

Ingresó en el año 1969 a la facultad de música y arte escénico de la Universidad Federal de Bahía, por la que tuvo que pasar un difícil examen de admisión, En el mismo año fue director-asistente de la facultad.

A partir del 1970 hasta el 1974, tomó el puesto de director del coro universitario de la Universidad Federal de Bahía.

Realizó su examen final de orquesta en un concierto público el 16 de diciembre de 1974.

Los principales maestros que impulsaron su formación musical fueron;

- Profesora Hildebranda Kateb, *Brasileña (Profesora de percepción musical) (Quien le ayudó a aprender a leer música).*
- Profesor Jamary Oliveira, *Brasileño,(Profesor de composición y estructuración musical).*
- Ernst Widmer, *Suizo-Alemán, (Profesor de Composición).*
- Piero Bastianelli, *Italiano, (Profesor de Violonchelo y Director Musical).*
- Carlos Veiga, *Brasileño (Director de Música).*
- Sergio Magnani, *Brasileño (Director de Música).*
- George Byrd, *Estadounidense (Director de Música).*

En el año 1975, recién llegado a Panamá, realizó un seminario de dirección coral en el Instituto Nacional de Cultura y en el Conservatorio Nacional dirigido hacia profesores de música en las escuelas primarias y secundarias.

El año 1976 se incorpora como profesor en la escuela nacional de música (*actual conservatorio de música*), imparte clases de conjunto coral y a raíz de esto crea la agrupación coral “Música Viva”.

En el año 1990 aproximadamente, patrocinado por la Fundación Rotaria, participa durante 3 años seguidos dirigiendo cursos de verano con duración de una semana para profesores de música tanto del interior como de la capital del país.

En estos cursos se impartieron temas de:

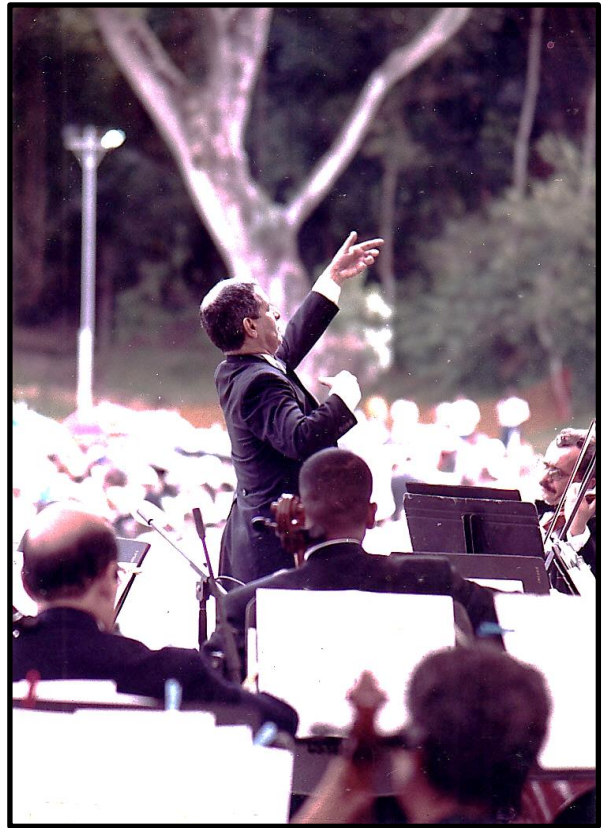
1. Técnica de dirección coral.
2. Repertorio de coro.
3. Organización de coro.
4. Sonoridad de un coro, (como se obtiene y cómo debería ser)

Los cursos de verano contaban con hospedaje en el hotel Roma (Ave. Justo Arosemena) y transporte incluidos.

En lo que respecta a las experiencias del maestro Ledezma como coralista, nos afirma que participar en una agrupación coral ayuda mucho a enriquecer la vida cultural y la vida emocional de las personas que cantan en coro, nos desarrolla un sentido de pertenencia y beneficia mucho lo que es el aspecto social.

El coro de la facultad de medicina en Bahía (Brasil) fue la primera agrupación coral en donde realizó canto polifónico, canto que lo dejó enganchado/cautivado, Esa experiencia coral en la facultad fue la que considera que más influyó en su carrera artística.

En 1994, se le nombra director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá con una masa orquestal de 37 músicos, manteniendo la dirección del coro Música Viva.



- *Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.*

3.4. CORO MÚSICA VIVA



- *Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.*

En el año 1976 después de la creación del INAC, el maestro Ledezma siendo profesor en la escuela nacional de música imparte clases de conjunto coral, organiza un coro que se llamó "El Coro Madrigal de la Escuela Nacional de Música", como el nombre lo indica, el coro se limitaba a cantar madrigales.

Un año después, en el año 1977 formalmente cambia el nombre del coro a "Música Viva", este cambio se vio impulsado por un concurso en Ibagué, Colombia, donde el maestro Ledezma buscaba emplear un repertorio folklórico.

Otro de los motivos por el cual se cambió el nombre, fue para darle más autonomía al coro, independizarse del INAC para tener mayores libertades, ya que, siendo este parte de la escuela nacional de música, se debía regir ante las normas y límites de la institución.

El nombre "Música Viva", se elige teniendo en mente un significado de "Música que vive" interpretando repertorio que siempre se cantará, siendo estos de diversas épocas y variados géneros.

Realizó un reclutamiento por medio de audición donde:

- Se le clasificaba la voz
- Se le daba un periodo de 3 meses para que estuviera de prueba en el coro

De esa manera, al transcurrir el periodo de prueba se tomaba la decisión de si entraba oficialmente o no, a la misma vez que la persona podía tener la experiencia y así determinar cómo se sentía en el coro.

Los principales puntos por tomar en cuenta en esta audición fueron:

- Tener una voz agradable
- Una buena afinación,
- Poseer la facilidad de comprender musicalmente lo que el director busca hacer, ya sean matices, intención, etc.

Hasta el año 1989, manejado por una junta directiva, el coro recibe donaciones de parte de diversas empresas privadas que llegaron a patrocinar giras internacionales (pasaje de aviones, estadías, transportes, etc.) Este patrocinio surge por el apoyo que se le da luego de diversas presentaciones.

En este periodo de tiempo se realizan presentaciones didácticas en Darién por lugares como La Palma, Puerto Piña, Garachine, El Real y Comarcas indígenas. Siendo esta una de las primeras agrupaciones corales en llevar este tipo de repertorio a estas comunidades. (Teniendo como patrocinador de este viaje al INAC).

Permitiendo también un intercambio cultural en estas partes del país, dando como origen la creación de alguna de las obras del maestro Ledezma como por ejemplo "Bullerengue del Darién".

Tuvieron también un gran recorrido fuera del país, se presentaron cantando la misa en el Vaticano, Basílica de San Pedro, Italia. viajando también por Alemania, Rusia, Polonia, Suiza-Neuchâtel, Checoslovaquia, Estonia, entre otros. Esto, siendo subsidiado en gran parte por las donaciones de parte de empresas privadas.

A partir del año 1990, Por idea del Maestro Ledezma se crea la Asociación Música Viva, quien se encarga desde entonces de la administración y organización del coro,

Esta asociación se conforma por una junta directiva conformada por miembros del coro, socios colaboradores y socios honorarios, que comparten el objetivo de ampliar la difusión de la cultura musical en Panamá.

La junta directiva se divide en los siguientes puestos;

- El Director Musical
- Un Presidente
- Un Tesorero
- Una Secretaria
- 2 “Vocales” de la asociación. (Miembros del coro con derecho a voto)

Cada cierto tiempo se hacía una asamblea general del coro música viva para escoger quienes formarían parte de la junta directiva y en qué rol.

Aquí veremos algunos de los miembros del coro que han formado parte de esta junta directiva:

- Jorge Ledezma (Director del coro música viva y director/asesor musical de la asociación.)
- Marta Cecilia (Administradora-Tesorerera)
- Hady Delpino (Abogada- vocal y asesora legal)
- Gina Menéndez (Contadora- tesorera y secretaria)
- Gisela Cerezo (Tesorera)
- Alex Canton (Vocal)
- Ester Arjona (Vocal)
- Petros Phillides (Ingeniero informático-presidente)
- Elvia Vergara (Presidenta)
- Pedro Baeza (Ingeniero Industrial- Presidente)

Esta asociación se vuelve un gran pilar que sostiene al Coro Música Viva en lo que respecta a proporcionar soporte económico para realizar múltiples actividades y proveer una estructura organizativa que permite el apoyo por parte de embajadas, empresas y organismos nacionales e internacionales residentes en Panamá y la presentación de artistas y agrupaciones nacionales e internacionales.

Al irse reduciendo considerablemente las donaciones de parte de las empresas privadas, los organizadores de evento que solicitan la participación del coro proporcionan cobertura en cuestión de gastos mínimo de transporte y a veces comida.

El resto de gastos corren por parte de cada uno de los miembros del coro junto con lo que se pueda auspiciar por las donaciones y dinero recaudado a raíz de actividades de parte de la asociación y presentaciones del coro en general, siendo las invitaciones para presentarse en bodas a lo largo del país una de las entradas financieras más importantes para ese entonces, Llevando incluso a tener que dividir el coro en dos para poder atender peticiones de dos bodas en diferentes puntos del país el mismo día.

Esta división fue organizada por parte Ledezma, los elegidos para dirigir los coros fragmentados solían ser: Carlos Noya, Leonardo Durham y Jorge Ledezma.

En ese entonces se mantuvo una equidad en la cantidad de miembros que asistían a los viajes o giras, si alguno no disponía de lo suficiente para pagar el viaje, recaudan conjuntamente el recurso monetario suficiente para correr con esos gastos.

Esta asociación además de presentar y administrar al coro Música Viva, también busca la promoción de músicos internacionales y nacionales, (cantantes de ópera, grupo de instrumentistas, etc.) realizando presentaciones en conjunto al coro.

Se realizaron presentaciones de obras como el "Oratorio del Mesías", "Carmina Burana", "Réquiem de Mozart" Con solistas traídos del extranjero, "Gloria de Vivaldi" con la Orquesta Sinfónica, Participaciones con el ballet nacional, Entre muchas otras presentaciones.

3.4.1. ENSAYOS

El coro nunca dispuso de un lugar fijo para ensayar,

El primer lugar de ensayo que tuvo en sus inicios cuando aún se llamaba Coro Madrigal (1976), fue en "Plaza Tomás Herrera", lugar donde se encuentra instalada la Fundación Danilo Pérez (2022).

Para 1977 ya siendo Música Viva se llevan a cabo los ensayos en diversos lugares tales como:

- Iglesia Metodista, La Resurrección. (1980)
- La actual Alianza Francesa. (1980-1990)
- Balboa Union Church, La Iglesia Union De Balboa. (1980-1990)
- El Auditorio del Colegio Episcopal San Marcos. (1990)
- Museo del Hombre Panameño, Auditorio. (1990)
- Iglesia San Francisco de la Caleta. (1990)
- El museo de arte contemporáneo. (1990)
- Las oficinas del Casco Antiguo, Casco Viejo. (2000)
- Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Bella Vista. (2000)
- Catedral San Lucas, Ancón. (2000)
- Centro de Artes Escénicas, Vía argentina. (2000)
- Iglesia San Felipe Neri, Casco Viejo. (2022)

En lo que respecta al ensayo en sí, el maestro lleva a cabo la siguiente metodología; Empieza el ensayo siempre saludando agradablemente, buscando crear esa conexión social y amistosa con el coro.

Nos menciona que utiliza un patrón reconocido universalmente para la marcación de los compases, ya sea simple o complejo.

Se preocupa mucho por llevar a cabo una buena y clara marcación, ya que toma mucho en consideración la información importante que esta le trasmite al cantante:

1. La velocidad de la pieza (tempo).
2. El matiz, si es forte o piano.
3. El carácter (si es legato, dulce, staccato).

Se toma el tiempo de aclarar las entradas para que todos puedan entender, entrar bien y de forma precisa. Busca siempre tener un buen lenguaje corporal para que puedan seguirlo claramente y sin muchos problemas, menciona que las manos de un director, desde su perspectiva, son vistas como Herramientas.

El maestro siempre suele trabajar primero al coro, seguido de la técnica.

Menciona que una vez que se estudia la partitura, es importante saber qué es lo que se busca con el coro, además de que se deben poseer los suficientes conocimientos para interpretar la intención del compositor.

Si nota algún problema durante el montaje de repertorio, lo primero que hace es aislarlo para así trabajar directamente ese problema, considera importante reconocer cual es la causa y saber cómo corregirlo de la manera correcta, ya sea la afinación, matiz, intención, técnica o dinámica.

Nos comenta que a través de los ensayos la obra se va madurando, hasta que llega a su totalidad de afinación, fraseo, pronunciación y dinámica.

Para el maestro “Un ensayo es como un concierto interrumpido”

Los ensayos solían ser acompañados por un teclado, ya sea para cumplir el rol de instrumento acompañante de algunas piezas, o para establecer una base armónica que sirviera de apoyo tonal para el coro.

Además de las presentaciones acompañadas por orquesta y grupos de cámara, también se llegaron a utilizar en algunas piezas instrumentos como; Churuca, maracas, Egg Shakers, Cuatro venezolano, Guitarra, Palo de lluvia, caja peruana, entre otros...

3.4.2. REPERTORIO

El maestro nos menciona que se suele montar una alta variación de géneros musicales, no maneja en sí una estrategia específica.

Considera que, para el crecimiento artístico del coro es preciso e importante hacer música de todas las épocas, una de las limitaciones serían las piezas contemporáneas que están un poco fuera para los coros de aficionados.

Para la selección de piezas el maestro Ledezma maneja los siguientes criterios;

- Grado de dificultad de la pieza, que pueda estar a un nivel para que los miembros del coro se sientan cómodos y motivados, una vez se adapten se añade un repertorio más complejo.
- Obras que han recibido la consagración del público a través de los años.
- Que las obras sean accesibles.
- Que el nivel de repertorio evolucione o crezca junto con el coro.

En lo que respecta al repertorio de piezas compuestas por el Maestro Ledezma tenemos:

- Angüe
- Rompe los cielos
- Cañabera
- Bullerengue del Darién

Y respecto a piezas que fueron arregladas por el maestro tenemos:

- German Calypso (de Lord Cobra)
- Don't stop the carnival.



- *Fotos de la base de datos del Coro Música Viva, proporcionadas por Gina Menéndez de Cuesta.*

El maestro nos comenta un poco del significado y origen de algunas de estas obras:

Angüe:

En una reunión festiva con amigos en el año 1977, un tumbador percusionista le enseñaba el retoque del Congo, en ese momento empezó a improvisar una melodía con el ritmo de fondo, lo que dio nacimiento a la idea de crear una obra con esa base.

Un tiempo después surgió la necesidad de colocarle texto a esa melodía que había surgido en aquel entonces y meses después se creó la obra por necesidad de un repertorio coral panameño, meses antes fue la fiesta donde surgió la melodía.

La letra de esta obra fue escrita por Manuel F. Zárate, la cual dice:

“Èa!, Èa!, Pajarito azul y rojo, tú que vuelas más que el viento, dile al tambor que repique con el canto del lucero. Angüe, Angüe Angüe...Dile que traiga en sus alas la libertà.

Pajarillo sangre y cobre, tú que vuelas con el pueblo lleva la luz de tu fuego sobre su brazo de acero. Angüe, Angüe Angüe...Dile que canto en la tierra la libertà, Pajarillo sangre y cobre.”

los “Èa” Son una Saloma con el objetivo de llamar la atención para el mensaje que se está por transmitir,

“La saloma, una de las expresiones más originales y característica del campesino panameño”- según lo expresa el Doctor Manuel F. Zárate.

El pajarito azul y rojo que vuela más que el viento representa a la Bandera Panameña y el canto del lucero representa el amanecer de un nuevo día.

El pajarillo sangre y cobre representa un ave de batalla debido a que en esas fechas aún se encontraban en plena aprobación y firma de los tratados de Torrijos Carter.

En el aspecto vocal:

- Las Sopranos y Contraltos llevan la melodía y texto principal
- Los tenores hacen Papel de Repicador
- los barítonos hacen papel de Tambor grave

Rompe los cielos:

Rompe los cielos surgió para una presentación en Ibagué-Colombia de piezas nacionales.

Viene de un bunde del Darién (Género del Darién) que habla del nacimiento del niño Jesús.

“Rompe los cielos rompe, Decime niño decime, Decime cuando amanece.

Rompe los cielos rompe, Ay chivito reventó la bomba, los americanos se llevan la rola; sin brinco, sin salto. Reventó la bomba, los americanos se llevan la rola; Serpientes doradas detrás de la loma, los americanos se llevan la rola; con alas de hierro azotan mi compla, los americanos se llevan la rola; los vi de comerse una blanca paloma, los americanos se llevan la rola...

Ay rompiendo la tierra, rompiendo las olas, los americanos se llevan la rola...

Ay lucero del alba, cantà tu saloma, los americanos se llevan la rola, que los pajarillos de noche no ven...

¡Oh!, Romperá, romperá lucero del alba...

Rompe los cielos rompe, decime niño, decime, Decime cuando amanece.”

Bullerengue del Darién:

En un viaje que realizó al Darién en el año 1978 para un festival del bullerengue, llevo una grabadora, registro los tambores y algunos otros instrumentos. Allí encontró 3 melodías que le parecieron las más bonitas y los versos de un libro de Dora Pérez de Zárate (Madre de Manuel F. Zárate).

Con esas melodías escogió versos que están en el libro e inventó a 3 mujeres que están conversando sobre el amor. una de ellas siendo una santurróna, otra es una víctima y la última es un poco picarona o “fiel a sus instintos”.

“Solista 1 (Mujer 1)

Deja que me mate Diò, Ay Herrera tu no me mate, No me mate con cuchillo, mátame con tu besito.

Ay Elvita llevó por nombre, Vergara por apellido,

Cuando la Elvita se muera ombe, pega la tierra un quejido.

Solista 2 (Mujer 2)

Que me pica, que me pica, porque no me ha de picar, quien tiene la culpa, Ay Ernesto Valderamar , Ay no puedo Pello, Ay arrema el bote que nos hundimos.

Solista 1 (Mujer 1)

Ay deja que me mate Diò, ombe.

Que anoche soñé contigo, Ay hiciste lo del zancudo, Que pica y sale volando

Solista 2 (Mujer 2)

Cecilia lleva por nombre, Herrera por apellido, como me quieren quitar la gracia con que he nacido, Ay no puedo pello, Ay que nos hundimos, Ay arrema el bote, Ay no puedo pello.

Solista 3 (Mujer 3)

Yo tengo una mala mañana, que a mí misma me dà pena,
que yo me acuesto en la cama y amanezco en cama ajena.

Ay, Lisi llevo por nombre, Rodríguez por apellido, la gracia con que he nacido jamás me la quita un hombre.

Solista 1 (Mujer 1)

Ay paloma que va volando y en el pico lleva flores, Ay llévame este papelito donde tengo mis amores.

Solista 3 (Mujer 3)

El hambre me está matando y tú por mí no te apuras, si busco mi propia cura dicen que estoy quemando

Solista 2 (Mujer 2)

Ay no puedo Pello, Ay que nos hundimos, Ay arrema el bote,
Ay Pellito mío, los encantos de mi casa, la alegría de mis tormentas,
solo por ti he quebrantado de Dios los diez mandamientos.

No puedo Pello, Ay no puedo Pello,
Te quiero porque te quise, Porque te quise te quiero, Ay te quiero con gran empeño y si me dejas me muero.

Re-Pica que pica, Repícame los tambores.

Repícame los tambores alívienme los dolores “

3.4.3. PRESENTACIONES/ACTIVIDADES DESTACADAS DEL CORO

Coro Música Viva (1977 al 2000):

- Participación en el I Concurso Polifónica Nacional Para Coros Mixtos, resultando ganador y ser el representante de Panamá en el I Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”, en Ibagué, Colombia, (25, septiembre, 1977).
- Participación del Coro en el I Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué (Colombia), en donde obtiene 2 segundos premios (clásico y folklore), además del premio especial al Mejor Traje Típico, (diciembre, 1977).
- Participación del Coro en el XIV Día Internacional del Canto Coral, en Barcelona, España, (1978).
- Gira por la Provincia del Darién como parte de Temporada Artística de Verano 79, Panamá, (16 a 23, febrero, 1979).
- Participación en el VIII Festival Internacional de Guayaquil, en Guayaquil, Ecuador, (agosto, 1982).
- Participación del Coro en el IV Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué “, en donde obtiene 1 primer premio (clásico), un segundo premio (folklore), además del premio especial al Mejor Traje Típico, (diciembre, 1983).
- El Coro Música Viva graba el disco “Todos los Sonidos de Esta Tierra”, como Premio Especial de la OEA, por ser el coro latinoamericano más destacado en el "IV Concurso Polifónico Internacional Ciudad Ibagué", (marzo, 1984)
- Invitado a dar Concierto en el Salón de Las Américas de la OEA, Washington DC (EEUU), por ser el coro latinoamericano más destacado en el IV Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué” en Colombia, (mayo, 1984).
- Concierto del Coro en Antón, Panamá, (22, julio, 1984).
- Participación en el III Festival De Música Coral Polifónica Costa Atlántica, en Barranquilla, Colombia, (10 a 14, diciembre de 1984).
- Presentación, en conmemoración del Tricentenario del nacimiento de J.S. Bach, de “El Magníficat” de J.S.Bach, (primera audición), acompañado de la Orquesta Sinfónica de Panamá, y solistas panameños (Alberto Smith, tenor; Marta Cecilia Varela, contralto; soprano), Panamá, (2, abril, 1985).
- Concierto del Coro para la APEDE, Panamá, (20, junio, 1985).
- Participación en el Concurso Polifónico Internacional “Guido D’Arezzo, Italia, obteniendo el premio único del Canto Popular, otorgado por el público; cuarto lugar en la categoría Romántica-Contemporánea y sexto en la categoría Renacimiento barroco, entre 16 coros del mundo, Italia, (agosto, 1985).
- Gira por Europa, presentándose en: Italia (Roma, Arezzo, San Sabino); Vaticano (Basílica); Francia (Voreppe, Rouen, París, Marsella, Lyon); Rusia (Moscú, San Petersburgo); Letonia (Riga); Estonia (Tallin), (agosto y septiembre, 1985).

- Concierto Popular de Navidad, Iglesia Episcopal San Marcos, Panamá, (19, diciembre, 1985).
- Ballet Oratorio El Mesías de G. F. Haendel, con música de Händel y Ledezma Bradley., con integración de cuerpo de ballet, coros, coro de niños y solistas (Marta Cecilia Varela, contralto; Cecilia Herrera, soprano, Leslie R. George, tenor, todos panameños), Panamá, (21, mayo, 1986).
- Concierto del Coro para la Alianza Francesa en David, Panamá, (12, julio, 1986).
- Participación (coorganizador) en la organización del I Festival Coral Ciudad de Panamá, Panamá. Contó con la participación de dos Coros colombianos (Amici, Grupo Vocal Canto), el Coro del Conservatorio de Lituania y tres Coros panameños; en el marco de los 10 años de fundación del Coro, Centenario del natalicio de Heitor Villalobos y los 467 años de la Fundación de la Ciudad de Panamá, Panamá, (25 a 28, agosto, 1986).
- Ballet Oratorio El Mesías de G. F. Haendel, con música de Händel y Ledezma Bradley., con integración de cuerpo de ballet, coros, coro de niños y solistas (Marta Cecilia Varela, contralto; Cecilia Herrera, soprano, Leslie R. George, tenor, todos panameños), Panamá, (21, mayo, 1986).
- Participación en el “1er Festival Musical de El Valle”, (1987).
- Recital en Boquete, se rinde homenaje al Maestro Gonzalo Brenes, compositor panameño, Boquete, (octubre, 1987).
- Participación del Coro, como parte de la delegación panameña al Festival del Caribe (CARIFESTA), realizado en La Habana, Cuba (abril, 1989).
- Participación en el Festival Internacional Coral de Neuchâtel, Suiza, (agosto, 1989).
- Gira por Europa por: Suiza (Neuchâtel, Lausanne, St. Aubin, Montreux, Vevey, Ginebra, L'Isle, Villars-Ollon, Lully sur Morges, Signal de Bougy); República Checa (Praga, Karlovy Vary) y Polonia (Varsovia), (agosto, 1989).
- Participación con el Coro Polifónico de Panamá, en el montaje y presentación de la 9ª. Sinfonía de L.V. Beethoven, Panamá, (1990).
- Organización y presentación de la Cantata Escénica en 3 Actos de “Carmina Burana” de Carl Orff; con la Orquesta Sinfónica de Panamá, primera audición en el país. Con solistas: Marianne Blok (Soprano, Panamá; Kenneth Bruce Weekenstod (Holanda), Ricardo Sasso (Panamá); cabe destacar que se contó con músicos invitados de Venezuela. (29 y 30 de mayo de 1991).
- Celebración de los 50 años de la OSNP. Coro de Niños. Organización y presentación de “El Requiem” de W.A Mozart, (Venezuela), Coro y Orquesta, con Solistas: Marianne Blok (soprano, Panamá), y de Venezuela; Inés Feo La cruz, Contralto, Claudio Muskus, bajo, y Víctor López, Tenor. (5, diciembre, 1991)
- Primera audición. Organización y montaje, además de participación coral en la celebración de los 500 Años del Descubrimiento de América, recital coral llamado “500 Años, Encuentro de Dos Mundos, Convergencia Musical de Tres

Culturas”, que recorrió la música indígena y española a través del tiempo, Panamá, (21, octubre, 1992).

- Participación del Coro en Graduación del Instituto Cultural, Panamá, (diciembre de 1992).
- Recital en IX Conferencia Rotaria del Distrito 4240, Panamá, (24, marzo, 1993).
- Concierto de Beneficencia para Casa Esperanza, Panamá. (30, noviembre, 1993).
- Concierto del Coro para el Patronato del Parque Metropolitano, Panamá, (2, febrero, 1994).
- Presentación de “Noche de Vivaldi”: Con la OSNP, del Gloria de Vivaldi RV 589, con Coro y Solistas, Marianne Blok (Soprano), Marta C. Varela (Contralto) y Lizzi Rodríguez (Soprano). Además, interpretación de Conciertos Grosso en La mayor y Re mayor, para guitarra (Solista, Teresa Toro), entre otras piezas, (30, agosto, 1994).
- Concierto del Coro, para Asociación de Padres de Familia del Colegio José Daniel Crespo, Panamá, (12, septiembre,).
- Concierto de Navidad para BAN VIVIENDA, Panamá, (diciembre, 1995).
- Gran Concierto de Navidad de los Coros Música Viva y MV Infantil, Panamá, (28, diciembre, 1995).
- Participación en el Encuentro Coral Internacional, en la Ciudad de Guatemala, Guatemala, (diciembre, 1998).
- Participación del Coro en “Por la Vida”, organizado por la Cruz Blanca, Panamá, (9, febrero, 1999).
- Conciertos del Coro, “De Europa a América, a través de Los Siglos” (27, julio, 1999).
- “Noche de Novias”, (28, julio, 1999).
- Participación en el Festival Internacional de Canto Coral en Nancy. Además, gira por Belfort y ciudades aledañas a Nancy, Francia, (mayo, junio, 2000).
- Participación en el 29 Festival Internacional “Le Florilege Vocal” de Tours, Francia, (8 al 12, junio, 2000).
- Presentación del "Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento" de Mozart, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá., Panamá, (noviembre, 2003).
- Presentación del Mesías de Haendel, Panamá, (14, diciembre, 2004).
- Participación con el Coro Polifónico, en interpretación del Mesías: La Natividad, Panamá. Solistas Carlos Tovar, tenor; Ricardo Risco, Bajo; Luz Acosta, Contralto; Damallanty Castillo, soprano. (22, diciembre, 2004).
- Presentación del “Stabat Mater”, de Rossini, con el Coro de Cámara de Panamá, acompañados de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, Panamá (2008).
- Concierto de Gala del Coro, organizado por la OEA, INAC y Embajada de El Salvador, Museo Antropológico, Panamá, (8, julio, 2010).
- Presentación de la obra “Misa del Manglar” (primera audición), de George Colbourne, compositor panameño, Panamá, (2010).

- Puesta en escena del Réquiem Alemán, “Ein Deutsches Requiem”, de Johannes Brahms, junto al Coro alemán Berliner Capella y el Coro Polifónico de Panamá, acompañados por la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, bajo la dirección de Kerstin Behnke, Panamá, (2012).
- Participación en Concurso Coral 10 Internacionales, Chorwettbewerb -2014, en Elsenfeld, Alemania y gira por las ciudades de Miltenberg, Trenfurt, Alemania, (julio, 2014)
- Concierto con músicos del Conservatorio de Santa Cecilia en la Iglesia María Madre de la Familia del Palacio de la Gobernación de Ciudad del Vaticano, Vaticano, (julio, 2014).
- Participación en el Festival de Coros y Orquestas de Toscana, Italia, (julio, 2014).
- Organización de Clínicas corales que culmina con la Presentación del Mesías de G.F. Haendel, Panamá, (2014).
- Montaje y presentación de “El Réquiem en Re Menor, Óp. 48” de Gabriel Faure, (primera audición), y el “Gloria” de Antonio Vivaldi; éste último en compañía del Coro Sacred Music Chorale, Panamá, (2015).
- Participación en Semana Santa con un concierto en la Iglesia San Francisco de Asís, Panamá, (23, marzo, 2016).
- Organización de Clínicas corales que culmina el montaje y la presentación del Oratorio “Elijah”, Op.70 de Felix Mendelssohn, primera audición. También, aquí ha participado Coro Sacred Music Chorale, Panamá, (junio, 2016).

Asociación Música Viva (1983 en adelante)

Organización de eventos diversos en coordinación con embajadas, organizaciones y empresas privadas.

- Organización de Recital de piano de Ricardo Noriega, panameño, Panamá, (1985).
- Organización de Recital de Osiris Stanziola, soprano panameña, Panamá, (1988).
- Concierto para piano con la OSNP: Nelly y Jaime Ingram y Luis Troetsch, Panamá, “200 años de la muerte de WA Mozart, (11, abril, 1991).
- Presentación de “Noche de Virtuoso”, en la temporada Mozartiana: Rafael García (clarinete, panameño); Pedro Saglimbeni (viola, Venezuela) y Ana B. Manzanilla (Violín, Venezuela); Mauricio Smith (flauta, panameño) y Annette León (arpa, Venezuela), acompañados de la OSNP, Panamá, Obras de W.A. Mozart, (19, noviembre, 1991).
- Concierto de jazz, con “Jugendjazzorchester” (Nordrhein Westfalen): Orquesta juvenil de jazz, en el contexto de la celebración de los 500 años del Descubrimiento de América, Alemania, (30, abril, 1992).

- Recital de Guitarra de: Ernesto Bitetti, España; en el contexto de la celebración de los 500 años del Descubrimiento de América. Obras de Granados, Albéniz, Leo Brouwer, Villa Lobos, Cardos, Dyens, Montaña y Piazzola, (11, mayo, 1992).
- Presentación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Los Llanos Occidentales, Venezuela, en el marco del 1er. Concurso Nacional de Piano, Panamá, (26, agosto, 1992).
- Recitales (2) de piano de Jean François Heisser, Francia, (Ravel, Fauré, Debussy, Martínez, Sobral, De Falla, Granados, Albéniz), (9, octubre, 1992)
- Recital de Piano: Miguel Angel Estrella (Bach, Beethoven, Chopin, Debussy) Francia, (5, mayo, 1993).
- Recital de piano de Jean François Heisser, Francia; obras de Ravel Debussy, Chopin, Granados, Albéniz, (13, mayo, 1993). Recital de Guitarra: Hucky Eichelmann, Alemania, Obras de: Eicheelmann, Villa Lobos, Lawall, Brescuabekni, Bernstein, Llobet, Behrend, (2, junio, 1993).
- Recital de piano de Nelly y Jaime Ingram, pianistas panameños, obras de Bach, Liszt, Poulenc, Schubert y Rachmaninoff, Panamá, (27, octubre, 1993).
- Organización y presentación del Concierto No. 1 para piano y Orquesta de F. Chopin: Sequeira Costa (pianista) acompañado de la OSNP; además, participación del Coro MV con el Gloria de Vivaldi con solista del Coro, (Cecilia Herrera, Lizzy Rodríguez, Marta Cecilia Varela), Panamá, (13, septiembre, 1994).
- Concierto, con la OSNP, del No. 5 para piano de Beethoven, “Emperador”: Leonid Kuzmin, Bielorrusia, (20, octubre, 1994).
- Concierto de Piano: Sinfonía No. 2 de L. V Beethoven, Miguel Angel Estrella, UNESCO, (18, agosto, 1995).
- Recital Violín y piano de Kurt Nikkanen (violín) y Robert Köening (piano) con obras de Beethoven, Saint-Sáenz, De Falla, De Sarasate, EE. UU.-Finlandia, Panamá, (31, agosto, 1995).
- Recitales de piano (Franz Liszt): Leonid Kuzmin, (Bielorrusia), (25 y 26, octubre, 1995).
- Creación del Coro de Infantil Juvenil Música Viva: Experiencias tenidas en 1983, 1987 y 1991, se da origen al Coro inicialmente dirigido por Gloria Lemos, música y cantante brasileña, radicada en Panamá. (1995).
- Organización y presentación del Ciclo de Conciertos para Piano y Orquesta de L. V. Beethoven, con el solista Sequeira Costa y la OSNP, (Alemania), (3, 5 y 7, junio, 1996).
- Presentación de “Viaje de Invierno”, de Franz Schubert: Mitsuko Shirai (Mezzo soprano), Harmut Höll (Piano), Alemania, (7, abril, 1997).
- Recital de Piano y Cello: Ilan Rechtman (piano) y Iris Regev (Cello). Israel, Obras de Brahms, Schubert, Beethoven. (13, mayo, 1997).
- Recital Arias de ópera por el Bajo lituano Genadijus Bergorulko, Panamá, Obras Cantata BWV 82 de J.S. Bach y Arias de Sansón, Don Juan, Macbeth, Don Carlos, Barbero de Sevilla, entre otras. (25, junio, 1997).

- Recital del “Trío de Jazz”: Chistof Lauer (Saxos), Daniel Humair (Batería), Anthony Cox (Bajo), Alemania, (30, junio, 1997).
- Presentación del Recital “Canciones de Ambos Mundos y Canciones de Amor y Vino”, con grupo coral de música antigua, “Grupo Vocal Ficta”, Argentina, (30, julio, 1997).
- Recital de: Massimo De Bonfils (Violín y Viola) y Domenico Bruno (Piano), Italia, Obras de Batista, Paganini, Donizetti, Rossini, Martucci. (20, agosto, 1997).
- Concierto de jazz con “Jazz Orchester Rheinland-Pfalz”: Orquesta de jazz, Alemania, (6, septiembre, 1997)
- Recital de Trio Doppler: Franz Albanese y Deborath Kruzansky, (Flautas) y María Grazia Zagame (Piano), Italia, Obras de Donizetti, Bellini, Doppler, Jiang, Albanese, Verdi. (22, octubre, 1997).
- Consecución de la Donación de un Piano de SemiCola, por PANASONIC para uso del Teatro Nacional en forma exclusiva. (1998).
- Concierto para violín y orquesta de Antonin Dvorak (primera audición), con Kurt Nikkanen (Finlandia), acompañado de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá. Organización de Disco de OSNP, “Así suena mis raíces” (Estreno mundial), patrocinado por Sony Music, Panamá, Celebración de los 30 años de Sony en Panamá. (19, septiembre, 2000).
- Participación en el VIII Festival Nacional de Coros Polifónicos Juveniles, Panamá, (2000).

Resultados

Este trabajo de investigación nos ha llevado a observar distintos resultados que enseguida pasamos a comentar.

La creación de una entidad administrativa para una agrupación coral proporciona diversos beneficios en lo que respecta al mantenimiento y trayecto de la agrupación, permitiendo:

- Una organización centralizada y administradora de las actividades musicales.
- Un medio que permite establecer conexiones fiables con patrocinadores.
- La regulación de un soporte económico para la realización de giras, presentaciones y montajes, en cuanto a gastos de transporte, alimentación, hospedaje, indumentarias etc., combinando los fondos de la asociación con las entradas generadas por patrocinadores.

Según hemos podido observar, concluimos que establecer una asociación dentro de un grupo coral, basándonos en la experiencia y resultados de la Asociación Musica Viva, resulta viable y beneficioso para aquellos coros independientes en general, esto debido a las herramientas operacionales que proporciona para la sostenibilidad de un cuerpo de música sin fines de lucro.

En base a las entrevistas realizadas se observó un considerable incremento en la comprensión musical, desarrollo de habilidades cognitivas, reforzamiento de la disciplina y habilidades artísticas.

Esto, como consecuencia de la estrategia del maestro Ledezma de instruir a los coristas por medio de sesiones cortas de teoría musical y técnica de canto coral partiendo de lo más básico, de manera periódica y analizando lo que los integrantes necesitaban para ejecutar el repertorio.

A pesar de que entre los integrantes del coro una gran mayoría no poseía ningún tipo de entrenamiento o experiencia musical, el maestro consiguió gracias a esta recurrente formación básica un desarrollo teórico y vocal, suficiente para llevar a cabo los retos que ejercen las diversas obras que se montaban.

La puesta en práctica de los nuevos conocimientos asimilados por los coristas posibilitó la renovación de piezas con dificultades técnicas y artísticas más avanzadas, de acuerdo con el nivel del coro.

La superación de niveles de manera gradual permitió mantener el ánimo y la afición hacia el canto coral por parte de los integrantes, evitando de esta manera la posible frustración de algunos miembros al no poder interpretar piezas que estuvieran a un nivel por encima de sus capacidades.

Recomendaciones

Ofrecemos las siguientes recomendaciones en base a la bibliografía de referencia consultada y a los resultados verificados durante la realización del presente trabajo.

Resulta eficiente para el progreso artístico de un coro que se diseñe y sostenga un entrenamiento musical, dinámico y progresivo a lo largo de su recorrido. Eso le permite al director incrementar de manera gradual y segura, la complejidad de las obras, a su vez, genera seguridad de un avance entre los integrantes, esto suele fortalecer la motivación y el entusiasmo colectivo.

En cuanto a la elección de un repertorio coral, se sugiere la elaboración de un plan estructurado en base a un análisis de las fortalezas y debilidades de los integrantes del coro. Con relación a eso se pueden considerar algunos de los siguientes aspectos:

- Evaluar el nivel teórico musical (solfeo, afinación) y la experiencia práctica que poseen.
- Sondar los estilos musicales más afines al gusto y a las necesidades del coro para incluir algunas de ellas y así encontrar más empatía, productividad y disfrute.
- Consultar el nivel de compromiso que cada uno de los integrantes está dispuesto a ofrecer al colectivo, para poder dosificar las exigencias, generar expectativas y optimizar los resultados.

En síntesis, a través del conocimiento de las capacidades, las tendencias de gustos y a las disponibilidades de los recursos humanos, se pueden elegir herramientas adecuadas para trazar una vía de desarrollo, para elegir un repertorio viable y para alcanzar una identidad colectiva.

Por otra parte, podemos confirmar la importancia que tiene el papel de director en una agrupación, en este caso, coral. pues este se encarga de:

- Explotar las cualidades artísticas y musicales de los integrantes, buscando exponer de esta manera el potencial que puede ofrecer el coro.
- Impartir conocimiento teórico musical, para que la comprensión lectora e interpretativa pueda ser clara, manejable y desarrollable conforme progresa la agrupación.
- Orientar al coro en lo que respecta a la técnica del canto coral, resulta muy viable que el director además del conocimiento que posea sobre este tema, también maneje un considerable dominio práctico o a algún profesor de canto capacitado que pueda prepararlos en técnica y sea una referencia sonora adecuada.
- Resolver dudas y problemas musicales, así como en algunos casos, en aspectos generales y emocionales.

Esto tomando en cuenta, que al trabajar con personas es muy común que integrantes de un coro se vean agobiados por dudas, inseguridades y otros aspectos emocionales con una alta complejidad que pueden influir al momento de cantar, prestar atención durante el ensayo y/o presentación, e incluso, puede llevarlos a desertar completa o parcialmente.

El director se ve en la necesidad de poseer las herramientas necesarias para sobrellevar los diversos retos que surgen en la trayectoria de un coro, además de esto, el esfuerzo físico y mental que requiere llevar adelante una agrupación coral exige al director poseer un alto cuidado de su propia salud y una gran estabilidad emocional que le permita resistir todas las dificultades que puedan manifestarse al paso del tiempo.

Por supuesto, recomendamos la práctica del canto coral tanto a jóvenes como a adultos, pues son innegables los diversos beneficios que se generan gracias al canto coral, tanto de forma individual como de manera colectiva.

Estas habilidades y disciplinas que se adquieren y/o desarrollan al cantar en un coro, permiten un crecimiento en la comprensión del conocimiento técnico musical otorgando de esta manera, una alternativa para aquellos que no tengan la disponibilidad de asistir a una academia, universidad u otro centro educativo musical, así mismo, estas herramientas que se adquieren aportan positivamente al desarrollo personal de cada uno, pues son habilidades que resultan importantes o de gran impacto en la vida cotidiana.

Referencias Bibliográficas

- El Canto Coral: Una mirada interdisciplinar desde la educación musical.
 - https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-07052014000100023&script=sci_arttext
- Guía metodológica musical, Para organizar eficientemente un grupo coral con y sin acompañamiento para escuelas de formación policial en un periodo no mayor de 3 meses.
 - <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1424>
- LAS AGRUPACIONES CORALES Y SU CONTRIBUCIÓN AL BIENESTAR DE LAS PERSONAS. PERCEPCIÓN DE LAS APORTACIONES DEL CANTO CORAL A TRAVÉS DE UNA MUESTRA DE CANTORES (*Nuria F.*).
 - https://www.academia.edu/44498196/TESIS_DOCTORAL_LAS_AGRUPACIONES_CORALES_Y_SU_CONTRIBUCI%C3%93N_AL_BIENESTAR_DE_LAS_PERSONAS_PERCEPCI%C3%93N_DE_LAS_APORTACIONES_DEL_CANTO_CORAL_A_TRAV%C3%89S_DE_UNA_MUESTRA_DE_CANTORES
- La práctica del canto colectivo: beneficios desde las perspectivas socioafectiva y emocional.
 - <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/19035>
- Beneficios del canto coral para las personas mayores.
 - <https://residenciaolimpia.eus/beneficios-del-canto-coral-para-las-personas-mayores/>
- Criterios pedagógico-musicales que aplican directoras de coros para elegir repertorio en los coros infantiles.
 - <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/20979/19439>
- La actividad coral '*Amateur*' como herramienta regeneradora de la música clásica.
 - <https://repositorio.uam.es/handle/10486/680770?show=full>
- Propuesta para mejorar los grupos musicales de la tercera edad en la ciudad de Santiago, provincia de Veraguas.
 - <http://up-rid.up.ac.pa/129/>

- Proyecto de Canto Coral de la Universidad de Cádiz: su ejemplo y aplicación en la Universidad de Panamá.
 - <http://remca.umet.edu.ec/index.php/REMCA/article/view/263/296>

- Importancia de la actividad coral en la educación integral de los alumnos en el IPT César Clavel M. del Distrito de Cañazas y las escuelas aledañas: propuesta de un manual de organización y dirección de coro polifónico.
 - <http://up-rid.up.ac.pa/1620/>

- Guía práctica para cantar en un coro: Qué es un coro y cómo funciona, la técnica vocal, salud e higiene, los ensayos y las audiciones.
 - https://books.google.com.pa/books?hl=es&lr=&id=VIzKDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=que+ocurre+internamente+cuando+se+canta+&ots=9iGz6pOvep&sig=Qu6RKmphUIhz25KydOt9aP52brI&redir_esc=y#v=onepage&q=que%20ocurre%20internamente%20cuando%20se%20canta&f=false

- El canto coral como estrategia pedagógica para el desarrollo de competencias ciudadanas que contribuyan al mejoramiento del clima de aula en los grados décimo y segundo de dos instituciones educativas distritales de Bogotá.
 - <https://repositorios.educacionbogota.edu.co/handle/001/2986>

- ELEMENTOS INMERSOS EN LOS CANTOS AFRICANOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ENTRENAMIENTO VOCAL PARA EL ACTOR.
 - <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/13242/DuranGalindoLuisEduardo2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- VOCES BLANCAS POR LA INCLUSIÓN: UNA VISIÓN DEL SENTIDO DE CONVIVENCIA Y PAZ DESDE EL EJERCICIO DE LA PRÁCTICA CORAL INFANTIL.
 - <http://arje.bc.uc.edu.ve/arj25/art13.pdf>

- Agrupación Coral
 - [U9 pp 184 coro.pdf \(mineduc.gob.gt\)](#)

- Tipos de Coro
 - [tipos de coros \(corosygeneros.blogspot.com\)](http://tiposdecoros.blogspot.com)

- Teoría y práctica del canto coral
 - <https://books.google.com.pa/books?id=DcAK-m0adUEC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

- Canto Gregoriano
 - [Canto gregoriano - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica.
 - [El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica \(scielo.cl\)](#)

- Coro
 - [Coro - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- La actividad coral “Amateur “como herramienta regeneradora de la música clásica
 - <http://hdl.handle.net/10486/680770>

- Música coral e importancia de la música coral
 - <https://chorsymphonica.org/musica-coral-e-importancia-de-la-musica-coral/>

- Música Coral
 - [Música coral - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- Soprano
 - [Soprano - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- Mezzosoprano
 - [Mezzosoprano - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- Contralto
 - [Contralto - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- Tenor
 - [Contratenor - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

- Barítono
 - [Barítono - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)
- Bajo
 - [Bajo \(voz\) - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)
- Voces blancas
 - [Voz Blanca. Técnica de voz blanca. Ejemplos y definición de voces blancas Entrenamiento de Voz » Vozalia](#)
- El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica
 - <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400005>
- Documentos de información e imágenes proporcionadas por la administración del Coro Música Viva.

ANEXOS

ANGÜÉ

Jorge Iedezma Bradley
 Letra: Manuel F. Zárate
 copi@s J. C. Rodó

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-4. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Dynamics include *f* and *fp*. Lyrics: E A E A Pa zul Ja a ri y to ro.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 5-8. Includes tempo marking $\text{♩} = 76 - 80$ and dynamics *p*, *poco a poco cresc. sempre*. Lyrics: jo E A E A E A E A jo E A E A E A E A jo E A E A E A E A jo E A E A E A E A.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 9-12. Dynamics include *f*. Lyrics: E A E A E A E A.

2
19 ANGÜE

Soprano: E A E A
 Alto: E A E A
 Tenor: E A E E A
 Bass: dum dum dum dum dum dum dum dum

23

Soprano: E A E A A
 Alto: E A E A
 Tenor: E A E A E
 Bass: dum dum dum dum dum dum dum dum

26

Soprano: E A E A E
 Alto: E A E A
 Tenor: A E A E A
 Bass: dum dum dum dum dum dum dum dum

ANGÛE

3

29

S A E A E E

A E A E E

T E A A E

B dum dum dum dum dum dum dum dum dum

32 $\text{♩} = 90 - 94$

S A Pa ja ri llo/a zul y ro jo tú

A A Pa ja ri llo/a zul y ro jo tú

T tu tu tup tu tu tup tup tu tup tu tup

B dum dum dum dum dum dum dum dum dum

35

S que vue las más qél vien to, di le/al tam bor que re

A que vue las más qél vien to, di le/al tam bor que re

T tu tu tup tu tu tup tup tu tup tu tup tu tu tup tu tu tup tup tu tup tu tup

B dum dum dum dum dum dum dum dum dum

ANGÜE

47

S
li ber tá. *P* Pa ja ri llo san gre/y

A
li ber tá. *P* Pa ja ri llo san gre/y

T
8 li ber tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup

B
li ber tá. *P* dum dum dum dum

50

S
co bre tú que vue las con el pue blo

A
co bre tú que vue las con el pue blo

T
8 *P* tu tu tup tu tu tup tup tu tu tu tu tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup

B
50 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

53

S
lle vá la luz de tu fue go so bre su bra zo de/a

A
lle vá la luz de tu fue go so bre su bra zo de/a

T
8 tu tu tup tu tu tup tup tu tu tu tu tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup tu tu tup

B
53 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

6 *ff* ANGÛE

S
ce ro — An gũe an gũe an gũe an gũe an gũe — An

A
ce ro — An gũe an gũe an gũe an gũe an gũe — An

T
tu tu tup tu tu tup tup tu tup tu An gũe an gũe an gũe an gũe an gũe an gũe an gũe an gũe an

B
dum dum — dum — An gũe an gũe an gũe an gũe an dum dum — dum — An

59

S
gũe an gũe an gũe an gũe an gũe e — e — di le — que can to/en la

A
gũe an gũe an gũe an gũe an gũe e — e — di le — que can to/en la

T
gũe an gũe an gũe an gũe an tu tu tup tu tu tup tup tu tup tu tup di le — que can to/en la

B
gũe an gũe an gũe an gũe an dum dum — dum — Ah di le — que can to/en la

62 *fp* *fp*

S
tie rra — la li ber tá. Pa — san — bre

A
tie rra — la li ber tá. ja — gre/y bre

T
tu tu tup tu tu tup tup tu tup tu lá li ber tá. ri — co bre

B
tie rra — dum — la li ber tá. llo — bre

ROMPE

Jorge Ledezma Bradley

Letra: Manuel F. Zárate

copi@s J. C. Rodó

Lento

* Solo

Soprano: Rom pe, rom pe rom pe los cie los, rom pe; rom pe

Alto: rom pe

Tenor: -

Bass: -

♩ = 56 - 60

S: rom pe rom pe los cie los, rom pe; Rom pe, rom pe, rom pe, rom pe, Rom pe, rom pe, Rom pe, rom pe, Div.

A: rom pe rom pe los cie los, rom pe; Rom pe, rom pe, Rom pe, rom pe, Rom pe, rom pe, Rom pe, rom pe, Div.

T: -

B: -

piú mosso

S: rom pe los cie los, rom pe, de ci me ni ño, de ci me de jé, jei, jé, jé, jei, jé, jé, jei, jé

A: rom pe los cie los, rom pe, jé, jei, jé, jé, jei, jé, jé, jei, jé

T: rom pe, rom pe jé, jei, jé, jé, jei, jé, jé, jei, jé

B: Unis. rom pe, rom pe jé, jei, jé, jé, jei, jé, jé, jei, jé

* Villancico de navidad

14

S *f* ci me cuan do/a ma ne ce — *f* rom pe, rom pe, rom pe los cie los rom pe — *p*

A *f* jè jei já *f* rom pe, rom pe, rom pe los cie los rom pe — *p*

T *f* jè jei já *f* rom pe, rom pe, rom pe rom pe *p*

B *f* jè jei já *f* rom pe, rom pe, rom pe, rom pe *p*

18

S Ay chi vi to chi

A Ay chi vi to chi

T *tu tu tu tu* *tu tu tu tu* Ay —

B *tum tac tum tum tac tum tac* *tum tac tum tac* *tum tac tum tac* *tum tac tum tac* *tum tac tum tac* simile sempre ostinato

23

S vi to re ven tó la bom ba los a me ri ca nos se lle van la ro la; sin brin co sin

A vi to re ven tó la bom ba los a me ri ca nos se lle van la ro la; sin brin co sin

T Ay Ay —

B *tum tac tum tac* *tum tac tum tac* *tum tac tum tac* *tum tac tum tac* *tum tac tum tac*

27

S sal to re ven tó la bom ba los a me ri ca nos se lle van la ro la; ser pien tes do

A sal to re ven tó la bom ba los a me ri ca nos se lle van la ro la; ser pien tes do

T

B

tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

Ay Ay

31

S ra das de trás de la lo ma los a me ri ca nos se lle van la ro la; con a las de

A ra das de trás de la lo ma los a me ri ca nos se lle van la ro la; con a las de

T

B

tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

Ay Ay

35

S hie rro a zo tan mi co pla, los a me ri ca nos se lle van la ro la; los vi de co

A hie rro a zo tan mi com pla, los a me ri ca nos se lle van la ro la; los vi de co

T

B

tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

Ay Ay

39

S
mer se una blan ca pa lo ma, los a me ri ca nos se lle van la ro la; los a me ri

A
mer se una blan ca pa lo ma, los a me ri ca nos se lle van la ro la; los a me ri

T
Ay si ti gre se

B
tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

43

S
ca nos se lle van la ro la; los a me ri ca nos se lle van la ro la; los a me ri

A
ca nos se lle van la ro la; los a me ri ca nos se lle van la ro la; los a me ri

T
rá, pa pe ga le. Yo si ti gre se rá, pa pe ga le Yo

B
tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

47

S
ca nos se lle van la ro la/ay rom pien do la tie rra, rom pien do las o las, los a me ri

A
ca nos se lle van la ro la/ay rom pien do la tie rra, rom pien do las o las, los a me ri

T
Ay Ay

B
tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

51

S ca nos se lle van la ro la, los a me ri ca nos se lle van la ro la; los a me ri

A ca nos se lle van la ro la, los a me ri ca nos se lle van la ro la; los a me ri

T Ay Ay, si ti gre se rá, pa pe gá le. Yo si ti gre se

B tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac tum tac

55

S ca nos se lle van la ro la/ay lu ce ro del al ba can tá tu sa lo ma los a me ri

A ca nos se lle van la ro la/ay lu ce ro del al ba can tá tu sa lo ma los a me ri

T rá, pa pe ga le yo al ba can tá tu sa lo ma los a me ri

B tum tac tum tac yo al ba can tá tu sa lo ma los a me ri

59

S ca nos se lle van la ro la, que los pa ja ri llos de no che no ven, de no che no ven, de no che no

A ca nos se lle van la ro la, que los pa ja ri llos de no che no ven, de no che no ven, de no che no

T ca nos se lle van la ro la, que los pa ja ri llos de no che no ven, de no che no ven, de no che no

B ca nos se lle van la ro la, que los pa ja ri llos de no che no ven, de no che no ven, de no che no

dim. *e* *rall.*

64 *p* *f* $\text{♩} = 90$

S
ven Oh! Rom pe rá rom pe rá lu ce ro del al ba rom pe rá, rom pe rá rom pe

A
ven Oh! Jei jei já

T
ven Oh! Jei jei ja

B
ven Oh! Jei jei jei

71

S
rá lu ce ro del al ba rom pe rá, rom pe rá rom pe rá lu ce ro del al ba rom pe

A
— jei > al ba rom > pe rá lu ce ro del al ba rom pe

T
— ja jei jei jei ja jei Rom pe, rom pe rá rom pe

B
jei ja jei jei já jei Rom pe, rom pe rá rom pe

77 *rall.* *f* $\text{♩} = 52$

S
rá, rom pe rá rom pe rá lu ce ro del al ba rom pe rá, rom pe rom pe

A
rá lu ce ro del al ba rom pe rá rom pe rom pe

T
ra ah! Rom pe, rom pe rá rom pe pe ra ah! rom pe rom pe

B
rá ah! Rom pe, rom pe rá rom pe rá ah! Rom pe rom pe

ROMPE

84 *Solo meno mosso* *rall.*

S rom pe los cie los rom pe — De ci me ni ño, de ci me, — de ci me cuan do/a ma ne ce —

A rom pe los cie los rom pe — Oh! — Oh! — *rall.*

T rom pe rom pe Oh! — Oh! — *rall.*

B rom pe rom pe Oh! — Oh! — *rall.*

90 $\text{♩} = 46$

S Rom pe, rom pe rom pe los cie los rom — pe

A Rom pe, rom pe rom pe los cie los rom — pe

T Rom pe, rom pe Oh! — Oh! — *pp*

B Rom pe, rom pe Oh! — Oh! — *pp*

Bullerengues del Darién

para Coro Mixto y percusión folclórica.

Jorge Ledezma Bradley

copi@s J. C. Rodó

Voice *Solo I* De ja — que me ma te Dios — Ay, He re — ra tu — no me ma — te —

Soprano De ja —

Alto De ja —

Tenor

Bass

5

S No me — ma te con cu chi — llo — *p* *mf*

A — que me ma te Dios — *p* *mf* De ja — que me ma te Dios —

T — que me ma te Dios — De ja — que me ma te Dios —

B

10

S Ma ta — me con un be si — to — *p* *mf* *p* Ay El vi —

A De ja — que me ma te Dios — *p* *mf* *p*

T De ja — que me ma te Dios — *p* *p*

B Ah! — *p* Ah! —

A

2
15

— ta lle vo por nom bre Ver ga ra por a pe lli do

S De ja que me ma te Dios

A De ja que me ma te Dios

T

B Ah!

20

— do Cuan do la/El vi ta se mue ra/om be be

S De ja que me ma te Dios De ja

A De ja que me ma te Dios De ja

T

B Ah!

25

Pe ga la tie rra/un que ji do

S — que me ma te Dios De ja que me ma te Dios

A — que me ma te Dios De ja que me ma te Dios

T

B Ah!

B *poco meno*

3

Solo II *p* Que me pi ca que me pi ca por que no me/ha de pi car quien tie ne la cul pa

S Oh...

A Ah

T Ah!

B Ah!

36

S — zo, Ay Er nes to Val de ra mar, Ay no pue do Pe llo Ay no pue do

S Na ve ga

A Na ve ga

T —

B prun Ah

41

S Pe llo Ay a rre ma/el bo te Ay que nos hun di mos

S Na ve ga Na ve ga Na ve ga

A Na ve ga Na ve ga Na ve ga

T —

B —

4
46

S
A
T
B

Ay no pue do Pe llo
Na ve ga De ja que me ma te Dió

51

[C] Solo I

S
A
T
B

Ay de ja que me ma te Dió om be
De ja que me ma te Dió De ja

56

S
A
T
B

Que'a no che so ñe con ti go
que me ma te Dió De ja que me ma te Dió

61

Ay hi cis te lo del zan cu do Que pi

S De ja que me ma te Dió

A De ja que me ma te Dió

T

B

66

ca'y sa le vo lan do

S De ja que me ma te Dió De ja que me ma te Dió

A De ja que me ma te Dió De ja que me ma te Dió

T Ah

B Ah

[D] *poco meno*

Solo II

Ce ci lia lle va por non bre, He rre ra por a pe lli do, co mo me quie ren qui tar

S

A

T

B

6
77

_____ la gra_____cia con que he naci_____do/Ay no pue do Pe llo Ay que nos hun

S
Oh_____ Na ve gá_____ Oh_____

A
Ah_____ Na ve gá_____ Ah_____

T

B

82

di mos_____ Ay a rre ma/el bo te_____ Ay no pue do

S
Na ve gá_____ Oh_____ Na ve gá_____ Oh_____

A
Na ve gá_____ Ah_____ Na ve gá_____ Ah_____

T

B

86

E

Pe llo_____

S
Na ve gá_____ *f* Y/a jé je re pi_____ que men los tam

A
Na ve gá_____ *f* Y/a jé je re pi_____ que men los tam

T

B
Ah_____ Ah_____ Y/a

91 *f* 7

Solo III Yo ten

S bo res re pi— quen me los tam bo res a li— vien me lo do lo— res—

A bo res re pi— quen me los tam bo res

T

B

96

S go una ma la ma— ña— que/a mi— mis ma me dá pe na que yo— me/a cues to en

Ah

A

T

B

101

S ca ña y/a ma— nez coen/ca ma/a je— na—

f Y/a jè je re pi— quen me los tam

f Y/a jè je re pi— quen me los tam

A

T

B

8
107

Solo III *f*

Ay Li...

S
bo res re pi— quen me los tam bo res A li— vien me los do lo— res—

A
bo res re pi— quen me los tam bo res—

T

B

112

S
— si lle vo por nom— bre— Ro dri— guez por a pe lli do la gra— cia con que/he na

Ah

A

T

B

117

S
ci— ño ja más— me la qui ta/un hom— bre—

f Y/a jé jé re pi— quen me los tam

A
f Y/a jé jé re pi— quen me los tam

T

B

123

S
bo res re pi— quen me los tam bo res a li— vien me los do lo— res

A
bo res re pi— quen me los tam bo res a li— vien me los do lo— res

T
bo res a li— vien me los do lo— res

B
bo res a li— vien me los do lo— res

129

Solo I

F

S
Ay pa lo— ma que— va vo lair— De ja— que me ma te Dió— Jei—

A
De ja— que me ma te Dió— Jei—

T
Ah

B
— Eh Ah Eh Eh Eh Ah

133

S
Y/en el— pi co lle va flo— res— je jé De ja— que me ma te Dió— Jei— je jé De ja—

A
je jé De ja— que me ma te Dió— Jei— je jé De ja—

T
Ah

B
Ah

10
138

Ay lle va me/es te pa pe li to.

que me ma te Dió. Jei je jé De ja.

Ah

142

Don de ten go mis a mo.

que me ma te Dió. Jei je jé De ja que me ma te Dió.

Ah Eh

147

G

Y/a jé jé re pi quen me los tam bo res re pi que men los tam bo res A li.

Y/a jé jé re pi quen me los tam bo res re pi que men los tam bo res

154 Solo III

El ham bre me/es tá ma tan do y tú
 vien me los do lo res Jei je y/a je y/a ja mo re no/a jé
 Jei je y/a je y/a ja mo re no/a jé
 res Jei je y/a je y/a jé no/a je
 Jei je y/a je y/a jé re no/a je

158 *f*

por mi no te/a pu ras Si bus co mi pro pia cu ra di cen que es toy que man
 y/a jé y/a jé mo re no/a jé y/a jé y/a jé di cen que es toy que man
 y/a jé y/a jé mo re no/a jé y/a jé y/a jé di cen que es toy que man
 ja jé Ah Y di cen que es toy que man
 Oh ja jei jé Y di cen que es toy que man

163

do
 do Y/a jé jé re pi quen me los tam bo res re pi que men los tam bo res A li
 do Y/a jé jé re pi quen me los tam bo res re pi que men los tam bo res A li
 do Y/a jé jé re pi quen me los tam bo res re pi que men los tam bo res A li
 do Y/a jé jé re pi quen me los tam bo res re pi que men los tam bo res A li

12
179

H Solo II

S
_ vien me los do lo res_ Ah_ Na ve ga_ Na ve ga_

A
_ vien me los do lo res_ Ah_ Na ve ga_ Na ve ga_

T
_ vien me los do lo res_ res_

B
_ vien me los do lo res_ Ah_

Ay no pue do Pe llo Ay que nos hun di mos

176

S
Na ve ga_ Na ve ga_

A
Na ve ga_ Na ve ga_

T

B
tum tum tum tum

Ay arre ma el bo te Ay Pe lli to mi o Los en can tes de mi ca_

182

S

A

T

B
tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

sa la'a le_ gria de mis tor men_ tas_ So lo_ por ti he/que bran ta_ do de Dios_

Ah!

187 *rall.*

— los diez man da mien — tos No pue do Pe llo *rall.* Ay no pue do Pe llo

S Na ve ga Na ve ga

A Na ve ga Na ve ga

T

B tum tum tum tum tum tum tum tum

192

Ay no pue do Pe llo Ay te quie...

S Na ve ga De ja que me ma te Dio

A Na ve ga De ja que me ma te Dio

T

B Ah!

197

ro por que te qui se Por que te qui se te quie...

S De ja que me ma te Dio

A Ah! De ja que me ma te Dio Ah!

T

B

14
202

ro Ay te quie ro con gran em pe no
De ja que me ma te Dio De ja
De ja que me ma te Dio Ah! Ah!

207

Y si me de jas me mue ro
que me ma te Dio De ja que me ma te Dio
Ah! Ah! De ja que me ma te Dio Ah

212

Ah! Y/a je mo re no re pi ca me los tam bo res y/a
Ah! Y/a je mo re no re pi ca me los tam bo res y/a
Ah! Y/a je mo re no re pi ca me los tam bo res

217

Coro

Re pi ca que pi ca pi —

S jé mo re — no — re pi — ca me los tam bo res

A jé mo re — no — re pi — ca me los tam bo res

T

B

222

— ca re pi — ca me los tam bo — res — *f* Coro

S *f* jé mo re — no — re pi —

A *f* jé mo re — no — re pi —

T

B

227

Solo

Re pi ca me los tam bo — res a li — vien me los do lo — res — *f*

S — ca me los tam bo res *f* Y/a

A — ca me los tam bo res *f* Y/a

T

B

16

233

Coro

S
jé mo re no re pi ca me los tam bo res

A
jé mo re no re pi ca me los tam bo res

T

B

237

S

A

T

B

Registro de las actividades presentadas por Musica Viva









