

LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN EL CANTO CORAL ESCOLAR: ESTRATEGIAS PARA EL DOCENTE DE MÚSICA DESDE LA METODOLOGÍA DE CALZADILLA NÚÑEZ

Jorge Oswaldo Vélez Lagos¹
Código Orcid: 0009-0005-9147-8329
e-mail: jovelez@educacionbogota.edu.co
Secretaria de Educación de Bogotá
Colegio Florentino González IED

Recibido: 03/11/2025

Aprobado: 14/11/2025

Resumen

El presente artículo examina la posibilidad de aplicar las constantes de interpretación formuladas por Calzadilla Núñez para el canto lírico solista, al contexto del canto coral escolar. A partir del análisis de siete constantes que relacionan de manera directa el sentido del texto con los elementos musicales de la obra, se propone una mirada metodológica que complemente las orientaciones tradicionalmente abordadas desde la dirección coral. Se parte de la premisa de que, en el proceso de formación musical escolar, el sentido musical se fortalece cuando el estudiante comprende la relación entre el texto y el sonido, por lo cual estas constantes pueden orientar al docente de música en la construcción de una imagen sonora más coherente con las intenciones del compositor, alejándose de interpretaciones que nacen únicamente de la intuición o de la lectura gramatical de la partitura. El artículo presenta ejemplos tomados del repertorio coral profesional, vocacional y escolar, con el fin de ilustrar cómo dichas constantes pueden ser identificadas y aplicadas en distintos niveles de complejidad, salvo en el caso de los mordentes, cuya aparición en el repertorio escolar es escasa. Esta propuesta permite ampliar el enfoque pedagógico del montaje coral, reforzando el vínculo entre teoría musical, práctica vocal y comprensión textual. Se concluye que las constantes de Calzadilla Núñez enriquecen la interpretación musical coral al ofrecer al docente o director una guía concreta para trabajar con sus estudiantes, aportando herramientas que fortalecen el aprendizaje expresivo del canto coral desde una perspectiva más integradora y consciente.

PALABRAS CLAVE: Calzadilla Núñez, Canto coral, educación musical escolar, interpretación musical, metodología coral.

¹ Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia), Magister en Investigación Musical de la UNIR (España). Docente de Música en Básica Secundaria de la Secretaria de Educación de Bogotá desde 2010.

MUSICAL INTERPRETATION IN SCHOOL CHORAL SINGING: STRATEGIES FOR THE MUSIC TEACHER BASED ON CALZADILLA NÚÑEZ'S METHODOLOGY

Abstract

This article explores the possibility of applying the interpretative constants proposed by Calzadilla Núñez for operatic solo singing to the context of school choral music. Based on seven constants that establish a direct relationship between the meaning of the text and the musical elements of the work, a pedagogical perspective is proposed that complements the approaches traditionally addressed in choral conducting. The premise is that, during the process of musical learning in school, students develop their musical sense more effectively when they understand how sound and text are interrelated. These constants offer music teachers a way to build a more coherent sound image aligned with the composer's intentions, moving beyond intuitive or merely grammatical interpretations of the score. The article presents examples from professional, vocational, and school choral repertoire to show how each constant can be identified and applied, except for the mordent, which is rarely found in school-level works. This proposal seeks to expand the pedagogical perspective of choral rehearsals by reinforcing the connection between music theory, vocal practice, and textual comprehension. It concludes that Calzadilla Núñez's constants provide a valuable framework for choral interpretation, offering educators and conductors specific tools to enhance expressive learning in school choirs through a more integrated and meaningful approach.

Keywords: Calzadilla Núñez, choral methodology, Choral singing, musical interpretation, school music education.

<https://doi.org/>

Introducción

Durante el proceso formativo del estudiante, especialmente durante los primeros momentos de la educación musical, el canto representa una de las bases más importantes de dicha formación, porque se despierta o desarrolla cualidades y capacidades musicales de forma simultánea, entre ellas la musicalidad. Adicionalmente se trabaja en el estudiante el desarrollo del oído melódico, la afinación, el oído armónico y el rítmico (de Mena, O. A., & de Mena González, A. 1992).

El canto puede desarrollarse dentro del aula de música como un ejercicio individual o colectivo. El primero se denomina canto de solista y el segundo canto coral, siendo éste último el formato más usado durante todo el proceso de aprendizaje, bien sea como actividad secundaria a la formación instrumental o complementaria cuando se trata de un proceso robusto de educación musical donde además se aborda específicamente los elementos teóricos y técnicos del instrumento. En consecuencia, se puede afirmar que una de las bases de la educación musical en la escuela es el canto coral, tal idea plantea desafíos de orden técnico de la voz, pedagógicos y estéticos para alcanzar un buen montaje musical. De éstos desafíos, se puede afirmar que la estética se alcanza mediante la interpretación adecuada de la obra, es decir, cuando la melodía (escrita), el texto y el sonido del coro demuestran su máxima comprensión de la obra y logran emocionar y conmover al espectador.

La estrategia pedagógica para que el coro alcance la mejor interpretación posible no reside únicamente en los elementos dinámicos y agógicos propuestos en la partitura por el compositor. En éste sentido Gallo et al (2007) en su libro sobre dirección de coros para coros vocacionales, indican que la interpretación musical es darle vida a la obra mediante la ejecución correcta de la obra en atención al sentido musical de los elementos que la conforman, pero la idea de Gallo et al (2007) sobre la interpretación separa el análisis de los componentes gramaticales de la obra (ritmo, melodía, armonía, matices y texto) tanto los que corresponden a la macro estructural como aquellos que hacen parte de la micro estructural.

Esta idea de interpretación basada en el análisis musical que separa, en un primer momento, el texto de los demás componentes de la obra, conlleva un riesgo inminente en la interpretación de la música coral ya que se puede elaborar un plan de interpretación inclinado a lo gramatical-musical subordinando el texto a dichos elementos, como también puede recaer más en el texto pasando por alto las indicaciones de la partitura.

Respecto a la interpretación en el canto coral, Gallo et al (2007) no es el único que lo aborda, de hecho, los tratados y manuales de dirección de coros dedican capítulos al proceso de preparación que debe tener el director de coros (profesionales, vocacionales o escolares) frente a la obra, por ejemplo, Leinsdorf (1981), citado por Almudéver y Peset (2024) sostiene que el director debe poseer un conocimiento profundo de la obra. Algo similar menciona Hill (2027), también citado por Almudéver y

Peset (2024) quien se inclinará a que el director de coro una vez estudia a profundidad la obra debe desarrollar una visión propia de la misma para establecer el sonido que desea obtener.

Como se puede observar, los autores antes citados proponen que la interpretación musical en el canto coral parte desde la perspectiva de lo que el director entiende de la obra. Dicho entendimiento empieza desde el análisis musical de los elementos constitutivos de la partitura (el signo) y desde una dimensión subjetiva de lo que el director de coro entiende del texto, la melodía, distribución de las voces y la armonía (la imagen sonora).

Es importante comprender que la visión de interpretación musical que establece el director de coro frente a una obra, no es exclusiva de piezas musicales de alta complejidad, también es aplicable para las obras escolares en cuyo caso, dicha interpretación tiene efectos directos en el sentido musical que el estudiante está desarrollando dentro de su proceso de formación escolar, por lo que no se puede pretender hacer el montaje musical sin darle vida (Gallo et al. 2007) convenientemente.

Para construir una imagen sonora objetiva y un plan de interpretación musical desde la obra y no solo desde lo que entiende el director de coro, se plantea aquí que las constantes interpretativas propuestas por Calzadilla Núñez (1998) para el canto lírico solista pueden ser aplicadas de manera efectiva al canto coral (profesional, vocacional o escolar), siempre que se reinterpreten bajo criterios pedagógicos colectivos y adaptaciones técnicas apropiadas. Proporcionar al director de coro o al

docente de música que pretende hacer un montaje coral, una perspectiva diferente y complementaria sobre la interpretación en el canto coral, enriquecen sin duda la labor de director y en el caso de los coros con niños y jóvenes, nutre los aprendizajes musicales de ellos.

Dado que la perspectiva de Calzadilla Núñez se plantea desde constantes indisolubles entre texto y música, en las que los elementos gramaticales, estilísticos y culturales son planteados por el compositor en consideración al sentido del texto (con la salvedad de los ejercicios y obras sobre vocales o boca cerrada), se amplía la visión subjetiva o limitada del director de coros o profesor de música, proporcionándole una visión de la obra desde lo que el mismo compositor pretendía. El análisis adaptativo crítico de la visión de Calzadilla Núñez aplicado al contexto coral escolar pretende proponer algunas orientaciones pedagógicas complementarias a las ya conocidas para la interpretación musical del canto coral, con algunos ajustes al contexto del montaje vocal colectivo.

Precisamente por la visión tradicional de que es el director desde su comprensión de la obra que arma la imagen sonora o el plan de interpretación, los libros que abordan tal problema siempre redundan en las mismas nociones antes descrita. Es por ello que analizar en detalle la propuesta de Calzadilla Núñez y su aplicabilidad al contexto coral (escolar, profesional o vocacional) puede ampliar el espectro de posibilidades a la hora de abordar una obra para coro.

Las siete constantes de Calzadilla Núñez

El autor de *El canto y sus "secretos"* plantea siete relaciones entre texto y estructura melódica-armónica de la frase o sección musical que contribuyen al desarrollo de un plan de interpretación de la obra que es la suma de elementos técnicos de la voz, la agogía y la dinámica, subordinados a las imágenes resultantes de dichas constantes. El autor no se limita a mencionar estas siete constantes como elementos a tener en cuenta a la hora de la interpretación del canto solista, sino que describe otras interacciones entre los elementos compositivos y el sentido del texto, pero nos ocuparemos de exponer únicamente las constantes ya que son el centro de su trabajo como docente de canto y son resultado de su importante experiencia como cantante lírico por la cual él mereció varios reconocimientos internacionales (Calzadilla, R., & Gómez, T. 1990, 28 de marzo).

La primera de las constantes de Calzadilla Núñez (CCN) es el valor largo como sugerencia de inmovilidad, se trata del uso del signo musical calderón sobre una nota cuyo texto recae en una acción o verbo asociado a la quietud, inmovilidad o muerte.

Allá va un encobijado

a María Luisa

Poesía: Alberto Arvelo

Música: Antonio Lauro

Moderato *poco rit.*

Soprano: cru - cé por ir, por ir a tu/ol - vi - do.

Alto: por ir a tu ol - vi - do.

Tenor: cru - ce por ir a tu ol - vi - do.

Bass: por ir a tu ol - vi - do.

Fragmento de la partitura coral *Allá va un encobijado*, con poesía de Alberto Arvelo y música de Antonio Lauro.

Nota. Adaptado de Arvelo y Lauro (ca. 1980), edición coral SATB publicada por el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta.

En este caso se argumenta que el texto de una obra vocal en la que se presenta una situación o acción que denota inmovilidad, se ve enriquecida para efectos interpretativos cuando la melodía posee en la nota final de la acción, un calderón (signo musical con el que se prolonga a libertad la duración de la nota). En el ejemplo de la obra para coro “Allá va un encobijado”, la voz activa del amante narra que a pesar de las luchas lo único que encontró fue el olvido de parte de la amada, esa noción de

amnesia se presenta mediante el uso del calderón en todas las voces de forma simultánea, justamente en la última sílaba de la palabra “olvido”.

Para usar ésta CCN en el plan de interpretación para coro, es necesario estar atento a los elementos musicales circundantes a la CCN, para darle pleno sentido y validez ya que en el caso del ejemplo podemos ver cómo el compositor conduce la melodía principal de la frase descendentemente, junto a un *decrecendo* desde *mp* (messo piano) a *p* (piano) y finalmente prepara la aparición del calderón con una disminución de velocidad (*poco rit.*). Estos elementos musicales están subordinados al texto ya que pretenden reforzar la idea de haber perdido ante el olvido para luego representarlo mediante el sonido prolongado. Lo anterior quiere decir que, en las obras para coro, ésta CCN es factible de ser encontrada y no es exclusiva del canto solista.

La segunda CCN es la incidencia emocional del alargamiento sonoro y textual que propicia el calderón, esto quiere decir que este signo es usado para que la emoción que es expresada en el texto o el concepto descrito por éste se potencien mediante el alargamiento de una nota o de un silencio. Aunque el autor expresa esta CCN como si el alargamiento sonoro en música fuera posible solo con el calderón, a lo largo de su libro irá integrando esas otras formas de alargamiento sonoro (algunas más prolongadas que otras) como las ligaduras de prolongación y los puntillos. Lo anterior quiere decir que si bien en la presentación de la CCN se usa solo el concepto del

calderón se debe entender esta constante como el uso de notas largas bajo el contexto que a continuación se explica.

Alfonsina y el Mar

Música: Ariel Ramírez
Letra: Félix Luna
Allegro coral: Vivian Tabbush

Zamba ♩ = 60

Soprano
mf te re - quie - bra/el al - ma/y la/es - tá lle - van - do

Mezzo-Soprano
mf te re - quie - bra/el al - ma/y la/es - tá lle - van - do

Contralto
mf te re - quie - bra/el al - ma/y la/es - tá lle - van - do

Fragmento de la partitura coral de *Alfonsina y el mar*, arreglo de Vivian Tabbush.

Nota. Adaptado de Ramírez y Luna (ca. 1990), arreglo coral por V. Tabbush, publicado por Ediciones GCC.

A diferencia de la primera CCN en ésta la acción no se representa quietud sino expresa duración de tiempo de la acción y la nota prolongada recae sobre la palabra o verbo que representa o categoriza esa duración. Para explicar esta CCN se toma de ejemplo un fragmento de la versión para coro de “Alfonsina y el mar” en el que el poeta

retrata cómo Alfonsina es atraída por el mar para llevársela y la palabra “llevando” tiene calderón en su última silaba para reforzar la idea, dentro del contexto completo de la obra, que Alfonsina una vez entra al mar, no volverá porque habrá muerto. Casos similares se pueden encontrar mediante el uso de ligaduras de frase que en ocasiones se extienden por varios compases.

Para identificar los alargamientos de notas en función al texto, mediante el uso de puntillos es preciso identificar la simetría y regularidad de las ideas melódicas que preceden la acción de manera que se puede identificar al puntillo como un elemento extraño dentro de la frase completa, que al identificar la palabra o concepto en que recae, denota toda la intención de agregar el valor de esta CCN.

En las obras para coro se encuentra con frecuencia esta constante, sobre todo en aquellas de carácter religioso en las que el alargamiento de las notas, acompaña conceptos de eternidad, regocijo, adoración, contrición entre otros.

Por otro lado, el autor encuentra que los adornos melódicos conocidos como mordentes, son usados para reforzar sentimientos pasionales. A la tercera constante la titula los mordentes como codificación de inquietudes pasionales. Este recurso en el canto coral es bastante escaso y todavía más en el repertorio para coros escolares, Calzadilla Núñez (1998) explica en detalle varios fragmentos de obras operísticas con los que logra demostrar que es usado en los momentos de la obra en la que algún personaje expresa sentimientos pasionales fuertes. Con dicho recurso, la línea

melódica parece inestable, impredecible o perturbadora similar a la sensación que proporciona el plano aberrante en el cine.

En el caso de la mencionada CCN, se explica como un recurso muy intencional usado por los grandes compositores de la ópera, por lo que dentro de su visión de interpretación como un elemento para que el solista tenga en consideración el ambiente sonoro que con su voz debe propiciar durante la ejecución del mordente. La cuarta constante es el cromatismo como expresión de languidecimiento. Se trata de la conducción de una melodía de forma descendente mediante el uso de semitonos que van acompañando un texto que representa un evento de agonía, desmayo, empalidecimiento o desvanecimiento. Se trata de un recurso compositivo muy estudiado en el análisis musical de las obras, donde el compositor usa este recurso sonoro para representar pérdidas o caídas graduales.

En el contexto de la música coral también es muy frecuente encontrar tanto en la melodía como en las demás voces, pasajes cromáticos descendentes con el fin de representar los fenómenos ya descritos, pero también con la intención de generar tensión al rededor del evento que se muestra en la voz principal. En el mismo fragmento de *Alfonsina y el Mar* utilizado para la segunda CCN podemos observar que en la voz soprano se presenta un cromatismo descendente que representa, junto con el texto, cómo *Alfonsina* languidece a medida que se va adentrando en el mar.

Alfonsina y el Mar

Música: Ariel Ramírez

Letra: Félix Luna

Allegro coral: Vivian Tabbush

Zamba ♩ = 60

Soprano

mf te re - quie - bra/el al - ma/y la/es - tá lle - van - do

Fragmento de la partitura coral *Alfonsina y el mar*, arreglo de Vivian Tabbush para soprano.

Nota. Adaptado de Ramírez y Luna (ca. 1990), arreglo coral por V. Tabbush, publicado por Ediciones GCC.

Otro ejemplo de ésta CCN aplicada al repertorio coral se encuentra en el arreglo para coro de Ferraudi del tango “NADA” de José Dames, en el que hacia el final de la obra se pierde toda esperanza de encontrar a la amada y el cromatismo se presenta para generar tanto tensión desde la perspectiva armónica como languidecimiento por el uso del cromatismo.

NADA

Música: José Dames
Letra: Horacio Sanguinetti
Arreglo: Eduardo Ferraudi

Dolce

Soprano
a bus - car tu/a - mor _____

Alto
a bus - car bus - car tu/a - mor _____

Tenor
a bus - car bus - car tu/a - mor _____

Bass
a bus - car bus - car tu/a - mor _____

Fragmento de la partitura coral *Nada*, con música de José Dames, letra de Horacio Sanguinetti y arreglo de Eduardo Ferraudi.

Nota. Adaptado de Dames y Sanguinetti (ca. 1990), arreglo coral SATB por E. Ferraudi, publicado por Ediciones GCC.

El efecto que genera el cromatismo en una línea melódica no es solo de languidecimiento, para Calzadilla Núñez (1998) existen otros dos usos que se muestran en las constantes cinco y seis. En el caso de la quinta constante la describe bajo el cromatismo como sutil deleite amoroso.

Aquellos ojos verdes

Adolfo Utrera y Nilo Menéndez

Arreglo para coro Vivian Tabbush

Bolero ♩ = 56

Soprano
de be-sos y ca-ri-cias de to-das las dul-zu-ras

Mezzo-Soprano
an-he-los y ca-ri-cias de be-sos y ter-nu-ras de to-das-las dul-zu-ras

Alto
de to-das las dul...

Fragmento de la partitura coral *Aquellos ojos verdes*, arreglo de Vivian Tabbush para voces femeninas.

Nota. Adaptado de Utrera y Menéndez (ca. 1940), arreglo coral SSA por V. Tabbush, publicado por Ediciones GCC.

Tanto en la CCN cuatro como en ésta que es la quinta, el cromatismo se muestra como un recurso para expresar dos formas diferentes de desvanecimiento, en el caso anterior se mostraba que el concepto de Calzadilla Núñez quería expresar estaba en torno a la pérdida como tragedia y de allí el concepto de languidecimiento. Mientras que, en este caso, el desvanecimiento y pérdida de fuerza gira alrededor del deleite y el disfrute.

Desde el punto de vista armónico si hay una gran diferencia entre ambas CCN ya que en el caso de la anterior constante, la armonización tiende a generar tensión que debe ser resuelta luego de ser presentado el cromatismo, mientras que, en éste

caso, la armonía encuentra resolución en la última nota del cromatismo para generar un ambiente sonoro sin tensión, propio de los estados de deleite.

Ahora bien, según la visión del autor, el cromatismo es capaz de enfatizar las pretensiones del guion en este caso como se describe en la sexta constante: el cromatismo y la síncopa como énfasis dramático. En este caso, junto al cromatismo aparece un elemento rítmico que se define como un recurso compositivo con el que se rompe la regularidad del ritmo y el acento mediante el uso de prolongaciones o silencios que desplazan el acento y con la acentuación de figuras rítmicas en las partes débiles de los tiempos. Estos dos elementos sumados al texto de la obra que representa un evento dramático exige una especial atención durante la interpretación.

Fragmento de partitura SATB. Perfidia. Alberto Domínguez. Versión coro José L. Blasco

En el ejemplo que se muestra arriba, el concepto de sufrimiento incompreso, está presentado con el uso de un cromatismo descendiente en medio de una síncopa que plantea, en este caso, inestabilidad y embriaguez a causa del contexto completo

de la obra. Esta CCN es un caso muy concreto en el que la sincopa tiene un uso compositivo que enfatizará el sentido del texto, ya que este recurso no siempre desestabiliza el ritmo natural de la obra y lo que demuestra es la maestría del compositor para aprovechar los efectos del ritmo y la línea melódica sobre todo para el repertorio solista y operístico.

Las tres CCN que explican el cromatismo al servicio del texto, se presentan en el repertorio coral y no exclusivamente en la melodía, sino que aparecen como recurso para generar ambientes sonoros que conducen a la tensión o relajación, por lo que prestar atención a la presencia de dichas CCN favorece las indicaciones al coro para una correcta interpretación.

Finalmente, la séptima constante es definida desde la tonalidad como índice de carácter. Se trata de observar cómo el contexto tonal de la obra provee un ambiente sonoro traducible a sensaciones y conceptos abstractos que enfatizan la temática de la obra. A diferencia de las constantes anteriores, ésta que aborda el concepto de la relación entre tonalidad y emoción ha sido ampliamente estudiada desde diferentes campos de la música.

En los estudios más recientes se ha podido determinar que las emociones que evocan las melodías y las armonías están ligadas al constructo cultural. En el caso de la música de occidente basada en tonalidad y temperamento de tonos y semitonos, las tonalidades mayores se suelen asociar a emociones alegres mientras que las tonalidades menores con emociones tristes, adicionalmente se suele asociar el modo

mayor a la luz o claridad mientras que el modo menor con la oscuridad y la penumbra. Pese a lo anterior, no todas las culturas en el mundo hacen dicha asociación (Netflix, 2020, 17 de abril).

Respecto a ésta CCN, no se puede afirmar que se cumpla de forma infalible, en todos los casos del repertorio coral o vocal en general. Sin embargo, si puede ser muy útil para establecer el ambiente sonoro que el compositor ha creado desde la armonía, que en conjunto con el sentido del texto permite comprender el efecto que se busca con la obra.

De la mano del concepto de tonalidad, la séptima CCN habla del matiz agógico de la obra (expresado por el autor como *aire*), que determina (en ocasiones solo sugiere) la velocidad del pulso de la obra. Respecto a este concepto de velocidad del pulso si hay una especie de convención más generalizada sobre la asociación entre rápido y alegre o entre lento y triste. En suma, una agogía más acelerada junto a una tonalidad mayor va a sugerir un ambiente alegre, pero la misma tonalidad en una agogía lenta puede ofrecer un ambiente sonoro con otro carácter. Por lo anterior no se pueden establecer leyes universales frente a la relación tonalidad-agogía-emoción.

Algunos ejemplos en el repertorio coral darán mejores perspectivas frente a lo que sugiere ésta CCN. Para empezar dos ejemplos donde la CCN se cumple completamente.

Kwangena thina bo

Afrique du Sud

Soprano
Kwan - ge-na thi-na bo kowa tsu - mo-ria Kwan - ge-na thi-na bo kowa tsu - mo-ria

Soprano
Kwan - ge-na thi-na bo kowa tsu - mo-ria Kwan - ge-na thi-na bo é a é kowa tsu - mo-ria

Alto
Kwan - ge-na thi-na bo kowa tsu - mo-ria Kwan - ge-na thi-na bo kowa tsu - mo-ria oual-

Fragmento partitura SSA. Kwangena thina bo. Canción sudafricana.

a María Luisa

ALLÁ VA UN ENCOBIJADO

Canta
(Caracas, XII.1956)

Poesía: Alberto Arvelo Torrealba
Música: Antonio Lauro (1917-1986)

Moderato ♩ = 60 !

Soprano
A - llá va_un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro.

Alto
A - llá va_un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro.

Tenor
A - llá va_un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro. A -

Bajo
A - llá va_un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pam - pe - ro. A -

Fragmento de partitura SATB. Allá va un encobijado. Arévalo y Lauro.

En el caso de la obra *Kwangena thina bo* es una obra que invita al gozo de estar en movimiento, si bien la partitura no indica el matiz agógico, tradicionalmente se hace a una velocidad moderada que sumado a la tonalidad mayor nos prepara para un ambiente alegre. Asimismo, la obra “Allá va un encobijado” cumple con lo presentado en la CCN, en este ejemplo, se presenta una obra cuyo texto es muy triste que en conjunto con un matiz agógico un poco pausado y una tonalidad menor ambientan esa relación antes descrita para este tipo de tonalidades.

Pero también se encuentran otro tipo de realidades entre las obras vocales donde a pesar de la tonalidad menor y la velocidad pausada, el ambiente sonoro no resulta convincentemente triste. Tal es el caso de la obra “Tu no sabe inglés” que aborda una situación jocosa de alguien quien es buscado por haber mentido sobre su capacidad de hablar inglés. En este caso el ambiente que proporcionan las voces en conjunto donde evocan rítmicas cubanas, despoja por completo a la tonalidad y a la agogía de esa constante de tristeza u oscuridad.

Fragmento de partitura SATB. Tu no sabe inglés. Emilio Grenet

Conclusiones

Las Constantes de Calzadilla Núñez si bien se formularon para el canto de solista en el contexto operístico, se pueden aplicar al canto coral de cualquier nivel y en especial para la formación musical más temprana de los coros escolares, salvo el caso de la CCN sobre los mordentes de la que no hay mucha evidencia que tal recurso compositivo sea usado en el canto coral con la finalidad de expresar pasionalidad.

En el resto de las CCN se pudo hallar una representación directa de la constante en alguna obra para coro. Lo anterior confirma que las CCN, en el campo de la interpretación musical coral, son una visión complementaria a la tradicional visión en la

que la imagen sonora que busca el director de coros parte de su comprensión sobre lo que indican los diferentes elementos de la obra, a saber: ritmo, melodía, armonía, agogía, dinámica y texto.

La propuesta de Calzadilla Núñez mantiene la unidad entre el evento sonoro y sentido del texto, partiendo de allí formula sus constantes. Esto permite entender que, en las obras vocales, el compositor construye lo musical subordinado al sentido del texto por lo que no se puede establecer una imagen sonora de la obra (interpretación) separando los elementos musicales del sentido texto.

Aplicado al contexto escolar, las CCN le permiten al director de coro o docente de música profundizar en las pretensiones del compositor respecto a la obra, le permite establecer el plan de acción para la clase de coro a partir de los detalles que proporciona la relación música y sentido del texto. Tal como sucede en algunas actividades de la metodología de Kodaly o Martenot (de Mena, O. A., & de Mena González, A.1992), el aprendizaje musical tiene más sentido cuanto más cercano al contexto y más comprensible sea para el estudiante, de manera que, al presentar la obra desde dichas constantes, se refuerzan elementos de la teoría musical al tiempo que se explica el recurso sonoro en atención al sentido de la letra de la obra coral.

Si bien, solo se presentó aquí lo relacionado a las CCN, el autor en su libro *El canto y sus "secretos"*, presenta toda una metodología alrededor de la interpretación vocal a partir de la relación entre signo musical, sonido y sentido del texto, en la que explica uno a uno y en detalle los elementos de la música escrita que han sido puestos

intencionalmente al servicio del libreto de la Opera que bien merece una revisión extensa que permita identificar todo lo que sirve para la labor del director de coros y docente de música durante la preparación y montaje de la obra coral.

REFERENCIAS

- Almudéver, R., & Peset, F. (2024). Coros amateurs: Metodologías para el aprendizaje de su dirección. *Per Musi*, 25, 1-16. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2024.53467>
- Calzadilla Núñez, R. (1998). *El canto y sus "secretos"*. Bogotá: Magisterio.
- Calzadilla, R., & Gómez, T. (1990, 28 de marzo). Programa de recital de canto y piano. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <https://babel.banrepultural.org/digital/api/collection/p17054coll30/id/3573/download>
- de Mena, O. A., & de Mena González, A. (1992). *Educación musical: manual para el profesorado*. Aljibe.
- Gallo, J. A., Graetzer, G., Nardi, H., & Russo, A. (2007). *El director de coro: Manual para la dirección de coros vocacionales*. Melos.
- Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, & ASODICOR. (2014). *Compilado de partituras del I Diplomado Nacional en Dirección Coral: Nivel intermedio* [Material de estudio no publicado].
- Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, & ASODICOR. (2015). *Compilado de partituras del I Diplomado Nacional en Dirección Coral: Nivel avanzado* [Material de estudio no publicado].
- Netflix. (2020, 17 de abril). *Explained | Music | FULL EPISODE | Netflix* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Xb33zXpEgCc>