



GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN SUPERIOR



INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCACIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL DOMINGO ZIPOLI
ESCUELA DE NIÑOS CANTORES DE CÓRDOBA
MAESTRO MARCELO LÓPEZ S/N - CIUDAD UNIVERSITARIA
Te: (0351) 4334539 - Email: domingo_zipoli@yahoo.com.ar

TECNICATURA SUPERIOR EN DIRECCIÓN CORAL

Plan de estudio: 687197677 - Resolución 495/07

PLANIFICACIÓN 2017

Asignatura	MORFOLOGÍA E HISTORIA DE LA MÚSICA CORAL II
Docente	LUCAS RECCITELLI
Año en que se cursa	SEGUNDO
Cantidad de horas cátedra semanales	2 hs.

FUNDAMENTACIÓN

La música del pasado —porque la historia ha seguido su curso, por su alejamiento del presente, por la separación de su época— se ha convertido en su totalidad en una lengua extranjera. [...] [P]ara que la música de épocas pasadas sea actual en un sentido profundo y amplio, y pueda ofrecernos todo su mensaje —o al menos más de lo que suele ofrecernos hoy día—, tendremos que comprender esa música a partir de sus propias leyes. Tenemos que saber qué es lo que la música quiere decir, para saber qué es lo que nosotros queremos decir con ella. Por tanto, a lo puramente emocional, a la intuición, hay que añadir ahora también el saber.

NIKOLAUS HARNONCOURT¹

La cita que antecede plantea una idea del horizonte al cual queremos dirigirnos con las cátedras de Morfología e Historia de la Música Coral [MeHiMC] I y II. El autor enuncia esta idea desde un punto de vista privilegiado en relación con lo que nos ocupa: el punto de vista del intérprete, que recurre al “saber” con la fuerte convicción de que, fundamentalmente a partir de ese saber, llegará a una comprensión profunda de la obra a interpretar. Aquí, Harnoncourt lo plantea como una responsabilidad, como un deber. Personalmente, pensamos que, así lo planteemos como una responsabilidad o no, el acercamiento a otras maneras de pensar las músicas, aunque sea en pequeña medida, es una *oportunidad* para una vivencia más plena de lo que esas músicas nos ofrecen –y de lo que nosotros, como intérpretes, podemos ofrecer a nuestros oyentes cuando revivimos estas músicas–.

¹ HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Luis Milán (Trad). Barcelona: Acantilado. 28-29.

Quienes trabajamos en el área de la Historia de la Música lo hacemos porque creemos que las músicas del pasado aún tienen cosas por decirnos. Esta renovación posible se debe, en parte, a que podemos repensar las músicas del pasado en función de las perspectivas del pensamiento contemporáneo. Así, tenemos un trabajo de ida y vuelta: “viajar en el tiempo” y explorar lo que aquellos sujetos históricos pensaban (qué pensaban, cómo y por qué) y, a la vez, rever aquellos modos de pensamiento a la luz de la actualidad de la disciplina. Para ello, tendremos la voluntad de trabajar con bibliografía lo más actualizada posible, incluidos algunos textos en lengua inglesa que transmitiremos traducidos a los estudiantes, al menos sea en una exposición en clase. La voluntad, dadas las características horarias de la asignatura, no es formar especialistas; sin embargo, sí lo es plantear interrogantes que circulan en nuestro tiempo asociados a aquellas “antiguallas”.

Caso aparte de lo que refiere a este eje de trabajo en torno a las situaciones de origen de las músicas trabajadas y los modos de pensamiento que se les asocian (filosóficos, estéticos, estilísticos), aparecen algunas exigencias técnicas para la labor del intérprete que compete trabajar en estas asignaturas: en particular, las de la lectura del código escrito y las de la práctica de la interpretación. Para las músicas con las que trabajamos en MeHiMC I y II, la notación musical, en sus múltiples formatos, funcionaba como un guion para el intérprete y no como un documento cerrado que daba testimonio fiel de *una* concepción que tuviera el compositor de la obra. En este sentido, urge conocer los códigos por medio de los cuales los editores de nuestro tiempo señalan las características del código original, sus propias intervenciones, y las adaptaciones que se pueden realizar sobre la base de esa escritura. Por el contrario, también resulta útil detectar cuándo hay errores de interpretación en el acto mismo de la edición. Capítulo aparte merecen los criterios de interpretación de aquellas músicas, que distan bastante de los de una tradición romántica hoy naturalizada, y que hoy es posible reconstruir por medio de la lectura de fuentes de época.

Resta dedicarnos a la cuestión de la “Morfología”. Aparece enunciada al comienzo del título de ambas asignaturas, pero la hemos postergado a lo largo de esta Fundamentación porque requiere hacer algunas salvedades. La Morfología tradicionalmente entendida, desde que en el s. XIX comenzó a formularse el campo del análisis musical, se erigía sobre categorías muy caras a la música clásico-romántica, como en el caso de los conceptos “centrales” de período y frase, de estructuras simétricas, etc.. Además, se planteaba una orientación general a la identificación de ciertos “moldes” que permitieran establecer una taxonomía de las formas, –con cierta ganancia en la inserción de las obras particulares en sus contextos de producción–, pero sin entrar en la tarea –también enriquecedora– de ver cómo interactuaban los materiales y los procesos al interior de las formas, algo fundamental si se considera que “dos de sus significados más comunes [los de la forma musical] son, de hecho, diametralmente opuestos. ‘Forma’ es usado comúnmente para denotar aquellos rasgos que una obra dada comparte con un amplio número de otras obras, así como también, a menudo se la entiende como la estructura única de una obra particular”², tensión sobre la que es necesario trabajar.

²“Two of its most common meanings are in fact diametrically opposed. “Form” is commonly used to denote those features a given work shares with a large number of others, yet it is also often understood as the unique structure of a particular work.” BONDS, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1. La traducción es nuestra.

¿A qué vienen estas salvedades? A que aquellas categorías caras a la música clásico-romántica, y estas taxonomías –también formuladas sobre géneros fundamentalmente clásicos–, dejan afuera a varias de las músicas de nuestro programa. ¿Cómo encarar, entonces, una Morfología para las músicas de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco Temprano y Medio? Una idea fértil es la que plantea Clemens Kühn en su *Tratado de la Forma Musical* (aunque sea un tanto taxativo y contenga ciertos errores interpretativos, a nuestro entender): identificar ciertas ideas gestoras de la forma que trascienden géneros y momentos históricos, que emergen y se sumergen en distintas épocas, vinculadas a distintas funcionalidades, objetivos expresivos, matrices de pensamiento. Acompañaremos, sin embargo, estas ideas formales con algunas de las categorías de la morfología tradicional que sean funcionales a la comprensión del repertorio abordado.

Finalmente, las Asignaturas se propondrán plantear un panorama general de ciertas Situaciones de Interés del repertorio (recorte inevitable) que puedan recurrir a lo largo de la vida profesional de los estudiantes en tanto directores de coro.

OBJETIVOS GENERALES

- ◆ Conocer estilos y géneros musicales principales de la música coral de la Edad Media y el Renacimiento.
- ◆ Participar en instancias de interpretación, audición y análisis de dichos géneros y estilos.
- ◆ Conocer generalidades sobre los contextos de producción y recepción de las músicas estudiadas: cuestiones políticas, sociales, económicas, y culturales que contribuyan a dar sentido a aquellas prácticas.
- ◆ Reflexionar sobre los aportes de los campos del Análisis Musical y la Historia de la Música a la práctica profesional de la Dirección Coral.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ◆ Desarrollar estrategias de análisis musical pertinentes al repertorio estudiado, tanto desde la *grafía* como –fundamentalmente– desde la *audición* y la *interpretación*.
- ◆ Dar cuenta de los procesos compositivos planteados al interior de una pieza del repertorio y de su(s) relación(es) (similitudes-diferencias) con ciertos caracteres genéricos y estilísticos.
- ◆ Dar cuenta de la concepción formal y los procedimientos compositivos de una pieza del repertorio en los términos acordados por la cátedra, sobre la base de la bibliografía señalada.
- ◆ Establecer comparaciones entre obras diversas de un mismo compositor, entre géneros diversos y entre estilos diversos.
- ◆ Transferir los conceptos trabajados en el análisis a propuestas interpretativas para el repertorio estudiado.

UNIDADES TEMÁTICAS

(A partir de la página siguiente).

UNIDADES TEMÁTICAS

UNIDAD	CONTENIDOS HISTORIA DE LA MÚSICA	CONTENIDOS MORFOLOGÍA	REPERTORIO
Unidad nº 1: Albores del Barroco en Italia: resonancias de la <i>Seconda Prattica</i> y la policoralidad	Devenir del madrigal hacia el <i>Madrigal Concertato</i> , el <i>Madrigal Solista</i> y la <i>Monodia</i> . Concepto de <i>Concertato</i> . Rasgos de la música de danza en la música vocal.	Idea gestora de forma (según CK): El <i>equilibrio</i> en la música de danza. El <i>movimiento</i> en esquemas transcompuestos.	Claudio Monteverdi: Madrigales <i>Cruda Amarilli</i> y <i>Chiome d'Oro, bel tesoro</i> . Luzzascho Luzzaschi: <i>Aura Soave</i> . Giulio Caccini: <i>Sfogava con le stelle</i>
	Orígenes de la ópera. Coros de ópera en el <i>Orfeo</i> . Recitativo.	Otras ideas: <i>El constante retorno: Ritornelli</i> en la música vocal. * *	C. Monteverdi: <i>L'Orfeo</i> . Selección*
Unidad nº 2: Coros de ópera en el Barroco post "Orfeo"	Prácticas policorales y concertato en la música sacra: Giovanni Gabrieli, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz. El <i>Concertato</i> dramático y el <i>Coral concertato</i> (o <i>concerto</i> dramático y <i>concerto</i> coral).	El procedimiento de variación: <i>variaciones estróficas</i> y elaboraciones de Coral.	H. Schütz: <i>Magnificat</i> ; J. H. Schein: Corales <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> y <i>Vom Miel hoch da komm ich her</i> .
	A) La ópera veneciana o el ahorro de los coros. Variedad en estilos vocales: recitativo, arioso y aria. (generalidades, sólo a través de exposición)	* * * (Se continúa trabajando con contenidos de unidades anteriores o de MeHiMC I)	Antonio Cesti: <i>L'Oroneta</i> . Selección. Sólo audición.
	B) Una nueva "ópera" gira en torno al Sol: Luis XIV, Jean Baptiste Lully y la "ópera" en el barroco francesa. Ópera y Ballet: <i>comédie-ballet</i> , <i>tragédie lyrique</i> . Elementos del estilo francés: <i>agréments</i> y <i>notes inégales</i> .	* * *	J. B. Lully: <i>Atys</i> . Selección: Prólogo completo; acto II, escena III desde "Que le plus doux Zéphyr" hasta final de escena IV.

UNIDAD	CONTENIDOS HISTORIA DE LA MÚSICA	CONTENIDOS MORFOLOGÍA	REPERTORIO
	<p>C) Coros de “ópera” tras el Canal de La Mancha: dos casos ingleses. Henry Purcell y las “semi-óperas”: coros como reelaboración de secciones solistas o instrumentales precedentes. Georg Friedrich Handel y la <i>masque</i>. Primera aproximación al contrapunto exuberante del barroco tardío.</p>	<p>***</p> <p><i>Ideas gestoras de forma:</i> Movimiento en el <i>Fortspinnung</i> del barroco tardío. <i>Unidad y afecto</i> en los movimientos contrapuntísticos.</p>	<p>H. Purcell: <i>Fairy Queen</i>. Selección: “If love is a sweet passion”, “Hail! Great parent of us all”.</p> <p>G. F. Handel: <i>Acis & Galatea</i>. Selección: “Oh, the pleasure of the plains”, “Wretched lovers”.</p>
<p>Unidad nº 3: El oratorio: desde sus orígenes a Händel</p>	<p>A) El oratorio latino. Giacomo Carissimi. Herramientas estilísticas del barroco temprano y medio al servicio de la <i>Iglesia Militante</i>.</p>	<p>***</p>	<p>G. Carissimi: <i>Jephte</i>. Selección: Da capo hasta “et percussit Jepthe” (Historicus); y desde “Vade filia mea” (Jephte) hasta el final.</p>
<p>“Fuera de programa”: Una aproximación a dos tipos formales centrales en el barroco tardío: aria da capo en la ópera y forma ritornello en el estilo de concierto italiano. Idea gestora de forma: “el acontecimiento de la reexposición”. Selecciones de ópera y <i>concerti grossi</i> a discreción del docente.</p>			
<p>Unidad nº 3: El oratorio (cont.): desde sus orígenes a Händel</p>	<p>B) G. F. Händel y el Oratorio Inglés. Contrapunto exuberante e integración de estilos nacionales. Coros en funcionalidades diversas. Drama coral.</p>	<p><i>Ideas gestoras de forma:</i> Movimiento en el <i>Fortspinnung</i> del barroco tardío. <i>Unidad y afecto</i> en los movimientos contrapuntísticos.</p>	<p>G. F. Händel: <i>Solomon</i>. Selección*</p>
<p>Unidad Nº 4: La tradición Luterana: cantatas y pasiones vernáculos</p>	<p>Johann Sebastian Bach. La cantata luterana: antecedentes y devenir. Cantata “reformista” del período de Weimar y Cantata coral del período de Leipzig. Las Pasiones. Contrapunto exuberante y fusión de estilos nacionales.</p>	<p><i>Ideas gestoras de forma:</i> Movimiento en el <i>Fortspinnung</i> del barroco tardío. <i>Unidad y afecto</i> en los movimientos contrapuntísticos.</p>	<p>J. S. Bach. <i>Misa en Si menor</i>. Selección: “Sanctus” y “Agnus Dei”</p>

UNIDAD	CONTENIDOS HISTORIA DE LA MÚSICA	CONTENIDOS MORFOLOGÍA	REPERTORIO
<p>Unidad N° 5: <i>Un continente desconocido.</i> Música en América Latina.</p>	<p>Música en las colonias hispanas. La tradición del Villancico: Jácaras y Rorros.</p>	<p>Retorno en formas con Estribillo y coplas</p>	<p>Juan de Araujo: <i>Al arma, valientes, Los coflades de la estleya</i> Tomás de Torrejón y Velazo: <i>Desvelado dueño mío.</i></p>
	<p>A) J. S. Bach: la Misa en Si menor. Procedimientos de parodia en una misa barroca.</p>	<p>***</p>	<p>J. S. Bach. <i>Misa en Si menor</i>, BWV 232. Selección y corales usados como modelo.*</p>
<p>Unidad N° 6: La Misa en el siglo XVIII.</p>	<p>Tres tipologías de Misa a mediados del s. XVIII: <i>solemnis, brevis y stile antico.</i> El Estilo Clásico y la Misa sinfónica. Franz Joseph Haydn y W. A. Mozart operando sobre dichas categorías. Tensión en la tarea de la musicalización: observancia del sentido litúrgico vs. observancia de las estructuras formales convencionales.</p>	<p><i>Ideas gestoras de forma:</i> <i>*Equilibrio:</i> Discurso en períodos y frases más o menos regulares. <i>*Lógica:</i> <i>elaboración motivico-temática.</i> <i>*Drama como oposición.</i></p> <p>La forma sonata: conflicto dramático en términos “instrumentales”. Trabajo “Fuera de Programa” con la Sinfonía N° 5 de L. V. Beethoven.</p>	<p>F. J. Haydn: Misa en Do Mayor, Hob.XXII:9. W. A. Mozart: <i>Missa Brevis</i> en Do Mayor, KV 220.</p>
<p>Unidad N° 7: Dos casos especiales en la segunda mitad del XVIII.</p>	<p>Haydn y el Oratorio. Mozart y el Réquiem. El estilo clásico en ámbos géneros. El <i>Requiem</i> de Mozart como modelo para el s. XIX.</p>		<p>F. J. Haydn: Oratorio <i>Die Schöpfung</i> [La Creación], Hob.XXI:2. Selección.* W. A. Mozart: <i>Requiem</i>, KV 626. Selección.*</p>

* Repertorio – Selecciones en obras de gran envergadura

C. Monteverdi: *L'Orfeo*. Selección: Prólogo. Acto I desde el comienzo hasta el recitativo “Ma, s'il nostro gioir...” (Pastor). Acto II desde el comienzo hasta el recitativo “Ma io ch'in questa lingua” (Mensajera). **Énfasis en secciones corales.**

G. F. Händel: *Solomon*. Selección: Acto I: Escena 1, Nos.: 1, Coro “Your harps and cymbals”; 4, Coro “With pious heart”; 5, *accompagnato* “Almighty Power” y 6, Recitativo “Imperial Solomon”. Acto II

J. S. Bach. *Misa en Si menor*, BWV 232. Selección: Secciones corales del “Gloria”. “Agnus Dei” completo.

Corales usados como modelos: Primeros dos corales de la cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir!* (BWV 29), y coral inicial de la cantata *Wir müssen durch viel Trübsal* (BWV 146).

F. J. Haydn: Oratorio *Die Schöpfung* [*La Creación*], Hob.XXI:2. Selección: *Da capo* hasta el aria “Nun schwanden vor dem heiligen Strahle”. Desde el recitativo “Und Gott schuf den Menschen” [Y Dios creó al hombre], hasta el final del coro “Vollendet ist das große Werk” [La gran obra se ha completado].

W. A. Mozart: *Requiem*, KV 626. Versión revisada por H. C. Robbins-Landon. Selección: *Da capo* hasta final del *Lachrymosa*.

BIBLIOGRAFÍA

Obligatoria

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D.; PALISCA, C. (2008). *Historia de la Música Occidental 7ª Ed.* Madrid: Alianza Editorial.

[Se considera fundamental trabajar con esta edición y no con las anteriores, puesto que Peter Burkholder ha realizado una revisión minuciosa de los contenidos anteriormente presentados por Groust y Pallisca, y ha puesto el material en órbita con las últimas tendencias de la disciplina].

KÜHN, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical.* Luis Romano (trad.). Huelva: Idea Books, S.A.

Fragmentos seleccionados de:

ALWES, Ch. L. (2015). *A History of Western Choral Music. Vol. I.* New York: Oxford University Press.

BUKOFZER, M. (1986). *La Música en la Época Barroca. De Monteverdi a Bach.* Madrid: Alianza Música.

DOWNS, Ph. G. (1998). *La Música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven.* Madrid: Akal.

HILL, J. W. (2008). *La Música Barroca.*

ROSEN, Ch. (1994). *El Estilo Clásico. Haydn, Mozart, Beethoven.* Madrid: Alianza.

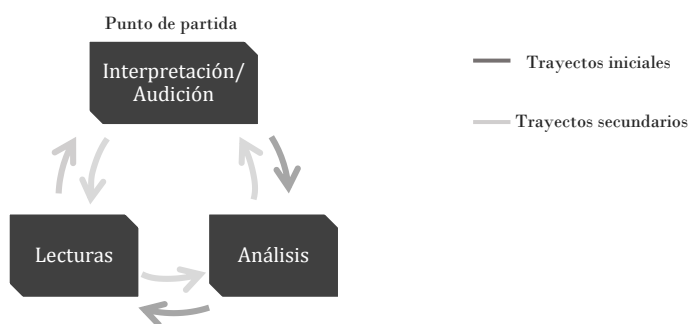
_____ (1998). *Formas de Sonata.* Cooper City: SpanPress Universitaria.

ENLACES WEB

Sitio de cátedra: < <https://sites.google.com/view/mehimc2> >

METODOLOGÍA

El estudio de los contenidos del programa se abordará, por lo general, partiendo de la audición o interpretación de las piezas del repertorio, acompañadas –a posteriori o en paralelo- con el planteo de un análisis a partir de algunas pautas de trabajo proporcionadas con anterioridad. Puesto que, al decir de Harnoncourt (v. Epígrafe de la Fundamentación), las músicas con las que trabajamos están escritas en una “lengua extranjera”, muchas veces se deberán incorporar las lecturas al esquema, y tendremos así que plantear un trabajo cíclico y multivalente de:



Estos trayectos se seguirán tanto para el estudio del estudiante en casa como para el planteo de las clases.

Semana a semana se indicarán consignas de trabajo a partir de un Sitio Web (ver Enlaces Web) concebido fundamentalmente como repositorio del material de estudio utilizado en la asignatura y, además, como canal de comunicación de la cátedra con los estudiantes.

Periódicamente, se solicitará la resolución de pequeños trabajos prácticos de producción individual y/o grupal en torno a consignas analíticas similares a las trabajadas en clase, como preparación para las instancias de examen.

En lo que respecta al ordenamiento de las unidades temáticas, en ambas asignaturas (MeHiMC I y II) hemos optado por plantear el desarrollo de cada unidad en un recorrido que abarque un gran período de tiempo a lo largo del cual se siga, como hilo conductor, el devenir de un género determinado: misa, motete, madrigal, cantata, oratorio, etc. En ambas asignaturas, además, hemos desdoblado este planteo por géneros en dos grandes períodos para cada caso, con mayor o menor unidad estilística: Edad Media y Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Al comenzar cada uno de estos períodos, se hará un planteo general de los caracteres unificadores a partir de los cuales se formula la definición del segmento histórico. La propuesta de trabajar por género y no por compositores, como es tradicional, se fundamenta en la intención de que el contenido se presente estructurado y jerarquizado con un sentido lógico que pone el énfasis en la recurrencia y la reformulación de determinadas ideas o conceptos a lo largo de momentos heterogéneos de la historia.

Los casos señalados como “Fuera de Programa” hacen alusión a temas que, si bien revisten interés, es poco probable que frecuenten la vida profesional del director de coros. Por esa razón, hemos optado por plantear un panorama general de los mismos en instancias expositivas que no se extiendan más allá de una clase.

EVALUACIÓN:

La evaluación implicará en cuatro instancias de examen parcial al año. Dos de ellas serán eminentemente prácticas y, las otras dos, teórico-prácticas.

En las instancias prácticas se solicitará la resolución de un número de consignas analíticas, proporcionadas con quince días de antelación a la fecha de entrega. Esta instancia puede incluir la realización de comparaciones entre dos o tres piezas del repertorio.

En las instancias teórico-prácticas habrá segmentos dedicados a la *reproducción* de lo que plantea la bibliografía obligatoria; otros dedicados a la *producción* personal poniendo en relación lo que plantea la bibliografía con lo que puede demostrarse en el análisis de las obras; y otros dedicados al reconocimiento auditivo de piezas o estilos, o a la realización de propuestas interpretativas para las músicas estudiadas. También se incluirá una actividad de análisis “a primera vista” usando el estilo de lo trabajado en las instancias prácticas.

Podrán recuperarse dos de las cuatro instancias para la *regularidad*, no así para la promoción.

Instancia Evaluativa Final Integradora:

Para aquellos estudiantes que obtengan calificaciones y promedio mayores a 7 puntos y deseen obtener el beneficio de la Promoción, deberá cumplimentarse la IEFI, que podrá consistir en:

- La profundización de un tema asignado por el docente mediante: a) investigación bibliográfica, b) análisis de obras y c) presentación oral ante el curso. En grupos de hasta 3 (tres) integrantes.
- Un coloquio grupal en el que se repasen los temas de un eje del programa.
- Una evaluación escrita individual sobre el programa desarrollado.
- Un trabajo individual de transcripción y edición de una pieza vocal de alguno de los compositores estudiados, con tutoría del docente.

Alumnos regulares:

Los alumnos que obtuvieran un promedio general entre 4 y 6 puntos, habiendo aprobado con mínimo de 4 todas las evaluaciones, deberán rendir examen regular en los turnos correspondientes. Será exigencia para la aprobación que se presenten al examen oral con las partituras analizadas en clase.

Alumnos libres:

Todo alumno que planea rendir libre la materia podrá asistir, en calidad de oyente, a las clases que desee y considere necesario. El alumno que optara por presentarse a examen libre deberá contactarse con el docente de la asignatura al menos 15 días antes de la fecha prevista a los fines de establecer la modalidad de la evaluación.

El docente podrá solicitar trabajos previos (análisis, propuestas de relación entre bibliografía y obras, etc.), que deberán ser presentados en la fecha que el profesor determine.

El alumno libre rendirá con el programa completo vigente en el momento de inscribirse a examen y deberá tener conocimientos de las obras incluidas las unidades temáticas de dicho programa. Es imprescindible presentarse a examen con las obras analizadas previamente.

ARTICULACIÓN INTERCÁTEDRA.

La asignatura se relaciona con los espacios de Coro y Dirección Coral. Dado que el repertorio analizado en las clases desde los puntos de vista morfológico e histórico será abordado en función de las necesidades de un futuro director de Coro, los aspectos estudiados en cada obra deberían ser tenidos en cuenta a la hora de realizar su práctica coral. Resultará de utilidad acordar la terminología utilizada para el análisis del repertorio, en un sentido general.

Lucas Reccitelli