

Fundamentos de la

# Teoría Musical En la Iglesia

Un estudio elemental  
de la teoría musical tal como  
se aplica a la iglesia

por  
James Tackett

Publicado por  
Austin Christian Acappella Music  
para el  
TEXAS NORMAL SINGIG SCHOOL

Fundamentos  
de la  
Teoría Musical  
En la Iglesia  
por  
James Tackett  
Revisado en 2009

Derechos de autor © 1993, 2005, 2009

por  
James Tackett

*Reservados todos los derechos.* Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o utilizada en ninguna forma ni por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o grabaciones, o por cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, sin Permiso del autor o del editor.

Impreso en EE. UU.

# DEDICACIÓN

Este libro está dedicado a mi esposa, la persona más maravillosa del mundo. Desde 1972, Wally me dedica tiempo para impartir clases de canto en verano. Desde 1979, me ofrece tardes para practicar canto y conciertos de THE SWEET EXPRESSIONS. Rara vez nos sentamos juntos en la iglesia porque suelo dirigir los cantos. También me da muchas tardes para arreglar canciones, trabajar en el estudio de grabación o escribir libros. Desde el año 2000, me permite pasar la mayor parte de mis horas libres frente a la computadora, trabajando en los diversos aspectos de The Paperless Hymnal®.

A lo largo de estas actividades, Wally sigue siendo mi inspiración, animándome siempre a perseverar. Su esfuerzo en todo lo que hace sigue influyendo.

iiiGracias, cariño!!!

Lo más importante es que quiero dedicar este libro al Señor. Él es mi razón para cantar y quiero que otros ayuden a otros a disfrutar más de su alabanza a través del canto.

iiiGracias Señor!!!

# PREFACIO

FUNDAMENTOS DE LA TEORÍA DE LA MÚSICA RELIGIOSA está diseñado específicamente para su uso en la Escuela Normal de Canto de Texas y otras escuelas de canto para la música religiosa. Se presta especial atención al contenido, lo que garantiza una sólida formación para quienes comienzan su educación musical religiosa.

Este texto es el resultado de métodos de eficacia comprobada. Los instructores de esta escuela emplearon con éxito estas técnicas en su trabajo en la Escuela Normal de Canto de Texas en Sabinal, Texas; en la Escuela de Canto de Texas de la Universidad Trinity en San Antonio, Texas; en el Seminario Cristiano de Música Acappella en Paris, Tennessee; en la Universidad Estatal de Murray en Murray, Kentucky; y en la Escuela de Canto de la Universidad Cristiana de Abilene. Desde 1988, este ha sido nuestro texto principal para estudiantes principiantes.

Si planea enseñar música sacra, encontrará este material organizado en un orden fácil de presentar. Los ejercicios de cada capítulo ayudan a desarrollar habilidades en cada área de contenido. Se necesitan de doce a dieciocho horas de clase, y de doce a veinticuatro horas adicionales para la aplicación práctica.

A los estudiantes les gustará el enfoque de bloques de construcción del material. Todos los términos se definen tal como se presentan en el texto.

Para obtener información sobre la sesión de verano de una semana u otro material publicado por The TEXAS NORMAL SINGING SCHOOL, escriba a la siguiente dirección:

LA ESCUELA DE CANTO NORMAL DE TEXAS  
8705 Bridgeport Dr., Austin, TX 78758  
(512) 785-9303  
[www.singingschool.org](http://www.singingschool.org)

Este libro se puede descargar en:

[www.paperlesshymnal.com](http://www.paperlesshymnal.com)

Austin Christian Acappella Music  
8705 Bridgeport Drive  
Austin, Texas 78758-7408  
(512)837-2489

Correo electrónico:  
[James@PaperlessHymnal.com](mailto:James@PaperlessHymnal.com)

## TABLA DE CONTENIDO

Dedicación	ii
Prefacio	i
Introducción	iv
Capítulo	vi
1- Sonido	1
Propiedades de un tono. Propiedades de una canción.	
2- Notación de tono	5
El pentagrama. La clave de G. La clave de F. La clave de C. Nombres de los grados.	
3- Escalas	13
Octavas. Tonos y semitonos. La escala menor. La escala mayor.	
4- Tonos relativos	19
La escala diatónica. Notas figuradas.	
5- Modificación del tonos y Tonalidades	23
Sostenidos y Bemoles. Armadura de clave. Alteraciones. Naturales.	
6- La escala cromática	37
Dobles sostenidos y dobles bemoles.	
7- Notación de longitud	43
Compases. Duración de notas y silencios. Ligaduras y frases.	
8- Ritmo	51
Tresillos. Contando notas.	
9- Barras, repeticiones y finales	57
10- Potencia y ritmo	63
Apéndice 1 - Referencia Rápida de Música	67
Apéndice 2 - Armadura de claves	68
Índice y Glosario	69

# INTRODUCCIÓN

Al leer este libro por primera vez, notará el uso de notas con formas. Quienes estén familiarizados con ellas podrían pensar en el "Arpa Sagrada", que no se enseña aquí. Esta es la variedad de siete formas. Ofrezco lo siguiente para explicar su uso.

El peculiar sistema de notación utilizado en este libro es de fecha moderna, inventado por J. B. Aiken en 1847. Su ventaja sobre las notas redondas reside en que representa cada nota de la escala con un carácter distintivo. Por lo tanto, la lectura de las notas se simplifica enormemente, y el alumno no encuentra dificultad para cantar por nota en cualquiera de las tonalidades; y esta forma (la de Do) es la tónica, dondequiera que se encuentre en el pentagrama.

Este sistema no es antiguo, como algunos suponen, sino la notación reformada de una era progresista, y ha ido ganando cada vez más apoyo público. Su crecimiento, como el de la avalancha alpina, ha sido lento; pero, como una avalancha, parece ahora listo para barrer con todos los obstáculos que se le opongan. Especialmente en los últimos años, ha cobrado fuerza y volumen, hasta el punto de que muchas editoriales de influyentes denominaciones cristianas lo han respaldado.

Además de estas recomendaciones, sin embargo, hay muchas otras de igual importancia. Empresarios astutos están empezando a descubrir la enorme fuerza que está desarrollando este sistema de notación y se muestran dispuestos a apoyar e incitar a ese sistema que algunos músicos, hace años, calificaron de peligroso engaño. Que las notas de carácter se conviertan con el tiempo en la notación estándar del país es evidente, y solo es cuestión de tiempo.

La cita es de un himnario publicado en 1879 por Ruebush, Kieffer y Cía., llamado LUZ BRILLANTE (SHINING LIGHT). Las notas moldeadas nunca se convirtieron en el estándar porque los instrumentistas se opusieron. Dado que nuestras instituciones de educación superior suelen basar sus métodos de enseñanza en instrumentos, no ven la necesidad de "ayudas", o como ellos las llaman "muletas", en la instrucción vocal, considerándolas un lastre. Después de todo, tendrán al estudiante de canto durante varios años, no los pocos días disponibles para nosotros en las escuelas de canto de verano. La mayoría de las iglesias están dispuestas a permitir que la formación musical que reciben sus miembros provenga de la educación pública o de los departamentos de música de nuestras universidades. La falta de educación musical por parte de nuestros directores de canto y de los miembros en general es lo que más perjudica nuestro canto.

Pocos fieles han estudiado música a fondo y, por lo tanto, necesitan la mayor cantidad de ayuda posible. Se supone que este es el primer entrenamiento musical para estudiantes que utiliza este libro. Por ello, se utilizan notas con forma para que puedan aprender a leer música en esta notación mucho antes que si estuviera impresa en el sistema anticuado (LUZ BRILLANTE).

# 1

## SONIDO

**Alcance:** Los elementos básicos de un tono y de la música

El mundo que nos rodea está lleno de sonido. El sonido se produce cuando los objetos vibran. Las vibraciones pueden ocurrir a intervalos de tiempo irregulares o regulares. Los sonidos producidos por vibraciones irregulares se consideran ruido, mientras que los sonidos producidos por vibraciones regulares y repetidas son más agradables. Por lo tanto, una buena definición de música para este estudio es «sonidos organizados en un marco temporal».

Tono

Un tono es un sonido musical único y, por lo tanto, la unidad musical más pequeña. Los tonos tienen cuatro propiedades: *paso, longitud, fuerza y calidad*.

- Altura

La altura es la intensidad o gravedad de un tono. Los tonos más agudos se producen con un mayor número de vibraciones por segundo que los más graves. En la ilustración a continuación, el tono A tiene una altura más aguda que el tono B.



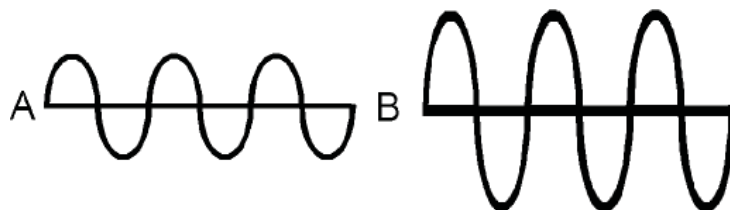
- Longitud

La longitud es la duración de un tono. Cuanto más dura un tono, mayor es su longitud. La ilustración muestra que el tono B tiene mayor longitud que el tono A.



- Fuerza

La potencia es la intensidad de un tono. Cuanto más fuertes sean las vibraciones de un tono, mayor será su potencia. La potencia es equivalente al volumen. A mayor potencia, más fuerte será el tono. La ilustración muestra que el tono B tiene mayor potencia que el tono A.



- Calidad

La calidad es la propiedad de un tono que permite al oyente distinguir la voz de una persona de la de otra, una trompeta de un trombón, etc.

## Capítulo uno

### Himno

Un himno es una obra musical completa que utiliza muchos tonos. Tiene cuatro propiedades: melodía, ritmo, armonía y letra.

- Melodía

Una melodía es una serie de tonos. La melodía es la propiedad que permite al oyente distinguir una canción de otra. A menudo se le llama tonada.

- Armonía

La armonía es la reproducción simultánea de múltiples tonos con diferentes alturas. Los sonidos que producen las armonías suelen ser agradables al oído.

- Ritmo

El ritmo es el patrón regular de grupos de tonos, determinado por su duración. Un patrón se forma por la duración de cada tono dentro de cada grupo, junto con la sonoridad de ciertos tonos (acentuados) con mayor intensidad.

- Letra

Las letras son las palabras que se utilizan al cantar una canción.

### Información incluida con una canción

Además de la música y la letra de la canción, se incluye información adicional.

- Autores y título del himno

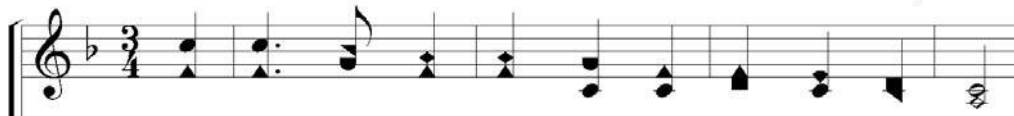
## Away in a Manger

Words: 1,2 Anonymous - 1884

3 John Thomas McFarland - 1892

Music: Traditional

arr. James R. Murray - 1887



Los nombres asociados con la letra de la canción se muestran debajo del título, en la esquina superior izquierda. Esto incluye al autor de la letra y, en ocasiones, al traductor o editor de letras.

Los nombres asociados a la música se muestran debajo del título, en la esquina superior derecha. Esto incluye el autor de la melodía y podría incluir el nombre del arreglista.

Las fechas individuales identifican cuándo se escribieron la letra y la música. Si se desconoce el año de autoría, a veces se muestra la fecha de su primera aparición en una publicación o la fecha de los derechos de autor. Si una fecha se muestra como un rango de años, como en (1908-1995), identifica la fecha de nacimiento y fallecimiento del autor.

El título de la canción suele ser el nombre que el autor le da al poema lírico. Algunos cancioneros usan las primeras palabras de la primera estrofa como título.

- Información de derechos de autor



Copyright © 1923, Renewed 1951 Hope Publishing Company, Carol Stream, IL 60188  
All rights reserved. Used by permission.

La información sobre los derechos de autor se encuentra al final de la primera página de la canción. No siempre se usa la palabra "copyright", pero el símbolo "©" debe aparecer siempre. La fecha después del símbolo de copyright corresponde al año en que el propietario de la canción presentó la solicitud. No es necesario incluir la declaración de derechos de autor para que el material se considere protegido por derechos de autor. Podría haberse omitido al realizar una copia no autorizada. Para mayor seguridad, asuma que una canción está protegida por derechos de autor a menos que exista información convincente que demuestre lo contrario.

Las canciones escritas originalmente a partir de 1978 mantienen su protección bajo las leyes de derechos de autor de EE. UU. durante la vida del autor más 70 años. Todos los himnarios impresos actualmente tienen un índice que indica las fechas de nacimiento y fallecimiento del autor. Ya no es posible consultar canciones nuevas y saber cuándo expirará la protección de derechos de autor.

Las canciones escritas antes de 1923 gozaban de protección durante 28 años, renovables por 28 años adicionales, lo que les otorgaba un total de 56 años de protección. En 1976, la renovación se modificó a 47 años, otorgando a las canciones que entonces estaban protegidas por derechos de autor 75 años de protección.

Generalmente, las canciones escritas entre 1923 y 1978 tienen 95 años de protección. Este es el caso de la ilustración anterior. La protección de derechos de autor de esta canción expirará en 2019.

El nombre del titular de los derechos de autor aparece a continuación de la fecha de los mismos; en este caso, Hope Publishing Company. La frase «Todos los derechos reservados» indica que Hope conserva todos los derechos sobre la canción. La frase «Usada con permiso» indica que el editor de la publicación donde se publicó la canción ha obtenido permiso para usarla.

## Música: arte y ciencia

La música es tanto un arte como una ciencia.

Las propiedades de un tono se pueden definir científicamente. La altura de un tono se mide en hercios (vibraciones por segundo). La duración se mide en segundos o fracciones de segundo. La potencia se mide en decibelios (db), unidad que define la intensidad de un sonido. Rara vez un sonido, producido por una persona o un instrumento, está compuesto por un solo tono. Suelen sonar varios tonos simultáneamente, cada uno con una altura y una potencia diferentes. La combinación única de tonos y la potencia de cada uno determinan la calidad o singularidad del sonido. Cada uno de los tonos del sonido, llamados armónicos, se puede medir.

Aunque la música puede definirse con precisión en unidades de medida científicas, no suele presentarse de esa manera. La libertad para producir la altura, la duración, la potencia y la calidad de cada tono permite la expresión de quien la produce. Por lo tanto, la música también es una forma de arte.

**Resumen:** Este capítulo sienta las bases para el resto del libro. Capítulos 2

- El capítulo 6 explica el tono (altura), el capítulo 7 analiza la duración, los capítulos 8 y 9 analizan el ritmo y el capítulo 10 trata la potencia.

Ejercicios

Nombra las cuatro propiedades de un tono:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_

Nombra las cuatro propiedades de un himno:

5. \_\_\_\_\_
6. \_\_\_\_\_
7. \_\_\_\_\_
8. \_\_\_\_\_

Nombra las unidades de medida para lo siguiente:

9. Altura \_\_\_\_\_
10. Longitud \_\_\_\_\_
11. Volumen \_\_\_\_\_

# 2

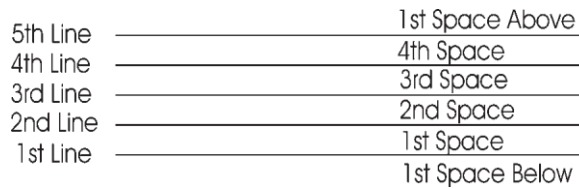
## NOTACIÓN DE TONO

**Alcance:** El pentagrama, la clave de sol, la clave de fa, la clave de do, las partes vocales

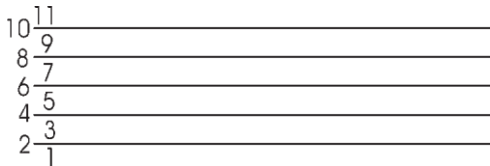
### La música, un lenguaje escrito

Los idiomas deben tener una forma escrita para preservar las ideas expresadas. La forma escrita de la música es la notación.

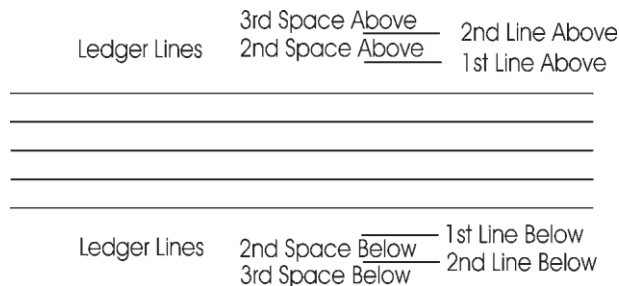
Los tonos se representan gráficamente en un pentagrama formado por cinco líneas y sus espacios asociados.



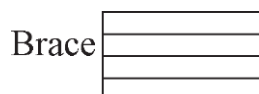
Cada línea y cada espacio se llama grado. El pentagrama ofrece once grados.



Las líneas adicionales se pueden utilizar para ampliar el personal y hacer que haya títulos adicionales disponibles.



Un corchete designa un conjunto de cinco líneas como pentagrama.



## Capítulo dos

Una clave al principio de cada pentagrama designa el registro tonal que se cantará. Dado que la voz de la mujer es más aguda que la voz masculina, una *Clave de sol (clave de G)* se añade al comienzo de los pentagramas designando la altura femenina.



Una *Clave de fa (clave de F)* Se coloca al principio de un pentagrama para designar el rango de tono masculino. La clave de Fa a la derecha se utilizó en el pasado.



A veces, los tonos masculinos altos o los tonos femeninos bajos se representan en un pentagrama Como los de la siguiente imagen. La clave de C de la izquierda se usa principalmente para instrumentos. La clave centra se utiliza ahora más que la clave de la derecha.

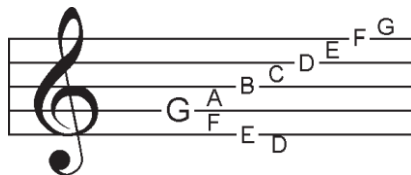


Cada grado de un pentagrama, clasificado por su rango de altura (definido al agregar una clave), tiene un nombre. Los nombres de las alturas representadas en un pentagrama son A, B, C, D, E, F y G. B es más agudo que A, C es más agudo que B, etc.

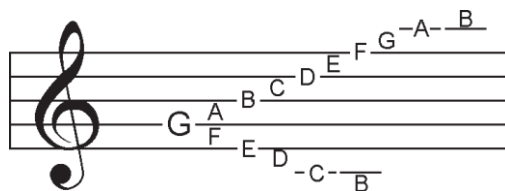
La clave de G (Sol) se coloca alrededor de la segunda línea desde abajo del pentagrama. Esta línea se convierte en G (Sol)



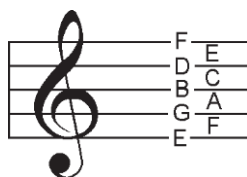
A partir de G, se pueden nombrar los grados restantes. Los grados inferiores a G se nombran retrocediendo. Los grados superiores a G se nombran reiniciando la secuencia con A y en orden ascendente.



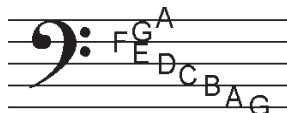
Con la adición de líneas adicionales, la secuencia de nombres continúa en los grados adicionales.



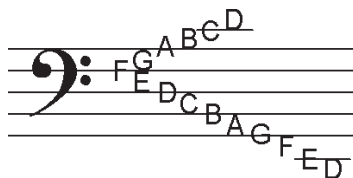
Tenga en cuenta que los grados en los espacios dentro del pentagrama de G forman "FACE". Las líneas en el pentagrama de G son E, G, B, D y F (Every Good Boy Does Fine).



En el pentagrama calificado en clave de F, la clave de F, se coloca alrededor de la segunda línea desde la parte superior del pentagrama. Esta línea se convierte en F. Los grados restantes se nombran en orden.



Se pueden agregar nuevamente líneas adicionales para ampliar el personal a tonos adicionales.



Los nombres de los grados de los espacios en clave de F son A, C, E y G ("All cows Eat Grass"). Los nombres de los grados de las líneas son G, B, D, F y A ("Good Boys Do Fine Always").

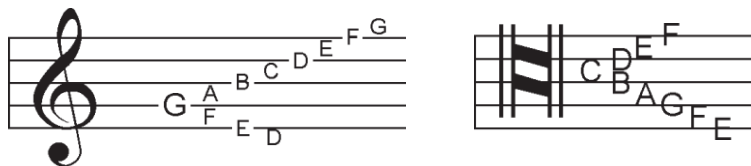


## Capítulo dos

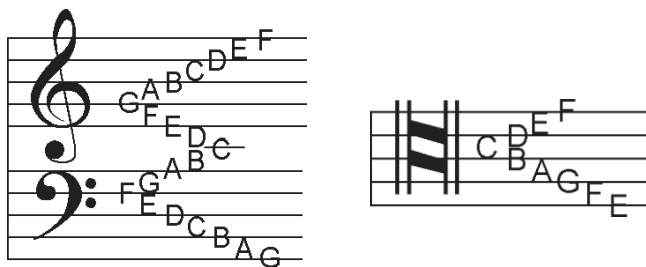
La única clave que puede colocarse en más de una posición en el pentagrama es la clave de C(Do). Cualquier grado alrededor del cual se coloque la clave de Do se convierte en Do. Todas las ilustraciones de este libro muestran la clave de C(Do) colocada alrededor del segundo espacio desde arriba del pentagrama. Esta altura se llama C(Do) central. Algunos instrumentos musicales usan la clave de Do en otras posiciones.



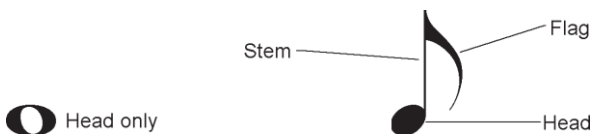
Los nombres de los grados en el pentagrama en clave de C(Do) son los mismos que los del pentagrama en clave de G(Sol). Sin embargo, las notas reales representadas son diferentes. Las notas del pentagrama en clave de G(Sol) son más agudas que las del pentagrama en clave de C(Do).



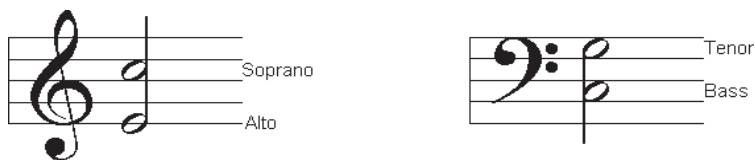
La figura a continuación muestra la relación entre los tres pentagramas designados. Observe que la primera línea adicional sobre el pentagrama en clave de F(Fa) es C(Do), y la primera línea adicional debajo del pentagrama en clave de G(Sol) es C(Do). Estos representan la misma altura. El grado de C(Do) en el pentagrama en clave de C(Do), alrededor del cual se coloca la clave, representa esta misma altura. Esta C(Do) se llama C(Do) central.



En notación musical, una nota es una palabra musical. El cuerpo o cabeza se coloca en el grado correspondiente a la altura a la que se va a tocar.



La mayor parte de la música de la iglesia está escrita para cuatro rangos de voces. Hay rangos femeninos agudos y graves, ubicados en el pentagrama de G. Hay rangos masculinos agudos y graves, ubicados en el pentagrama de F.



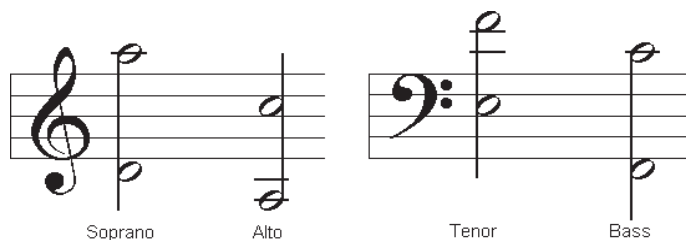
### Partes de voz

*Soprano* Es la parte más aguda de la voz femenina y suele ser la melodía de la canción. La voz soprano es la secuencia de notas superior en el pentagrama de G(Sol). El rango del soprano normalmente abarca las notas desde D(Re) en el pentagrama de G(Sol) hasta G(La) sobre el pentagrama de G (Sol).

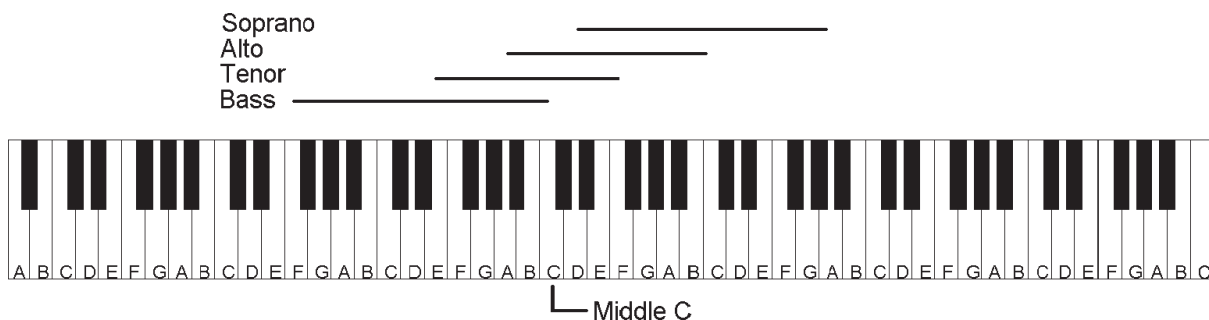
*Alto* Es la parte de voz femenina más baja y es la secuencia inferior de notas en el pentagrama de G(Sol). El rango de la voz del Alto normalmente cubre los tonos desde A(La) debajo del pentagrama de G(Sol) hasta C(Do) en el pentagrama de G(Sol).

*Tenor* Es la parte más aguda de la voz masculina y es la secuencia superior de notas en el pentagrama de F(Fa). El rango de la voz de tenor normalmente cubre los tonos desde E(Mi) en el pentagrama de F(Fa) hasta F(Fa) por encima del pentagrama de F(Fa).

*Bajo* Es la parte de voz masculina más grave y es la secuencia inferior de notas en el pentagrama de F(Fa). El rango de voz grave normalmente cubre los tonos desde F(Fa) por debajo del pentagrama de F(Fa) hasta C(Do) por encima del pentagrama de F(Fa).

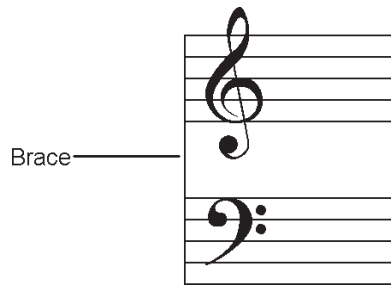


Los rangos de altura descritos no son reglas insuperables, sino límites prácticos para la mayoría de los cantantes. Al visualizar los rangos de altura de las cuatro voces en un teclado de piano, se muestran como caen en la ilustración.



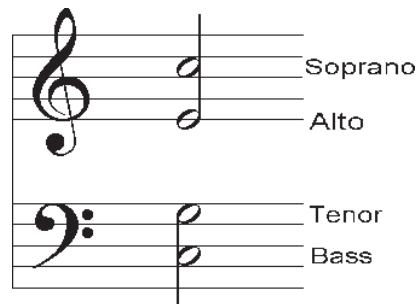
## Capítulo dos

Cuando el pentagrama G y el pentagrama F están conectados por un corchete común, forman el *Gran Pentagrama (Grand Staff)*.



La Partitura Es una presentación de todos los pentagramas necesarios para mostrar todas las voces de una canción. La partitura puede variar según los requisitos.

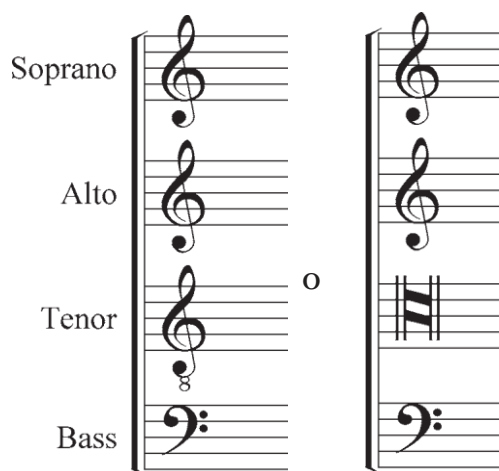
La partitura más conocida es el Gran Pentagrama, que muestra las partes de voz de soprano, alto, tenor y bajo.



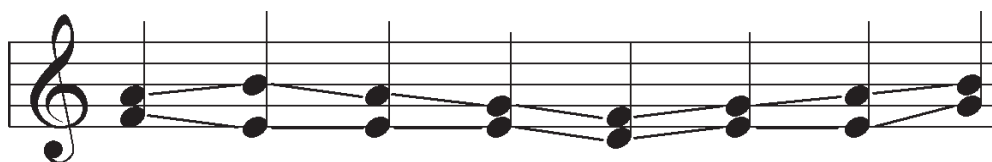
Otro estilo de partitura emplea los pentagramas de Do y Fa. Este se utiliza exclusivamente para voces masculinas, como los cuartetos masculinos. La melodía suele ser interpretada por el segundo tenor.



Dos partituras suelen usarse para arreglos corales o arreglos especiales. Cada voz se presenta en un pentagrama independiente. Aunque se usa incorrectamente, la clave de G(Sol) se usa en lugar de la clave de C(Do) para la voz de tenor.



La altura de una nota en un pentagrama designado debe sonar en la misma altura que el grado en el que se encuentra el cuerpo de la nota. Cuando se representan más de una parte en un pentagrama, se debe procurar cantar las notas correctas para cada parte. En el ejemplo a continuación, se trazan líneas entre las notas de cada parte. La primera altura que suena en la soprano es A(La). La segunda altura es B(Si), y así sucesivamente. En el alto, la primera altura es una F(Fa) y la segunda es una E(Mi), y así sucesivamente.

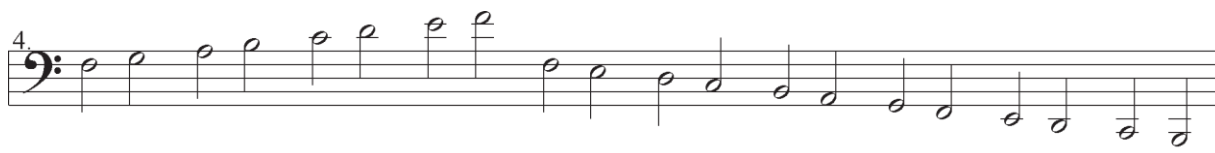


**Resumen:** Las partes de voces femeninas (soprano y alto) se encuentran en el pentagrama en la clave de Sol(G) y las partes de voces masculinas (tenor y bajo) se encuentran en el pentagrama en clave de Fa(F).

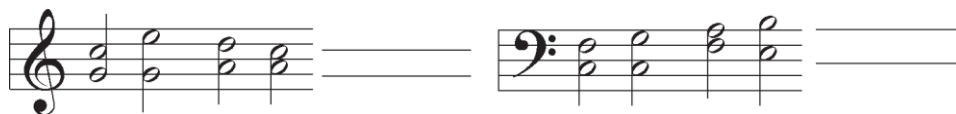
## Capítulo dos

### Ejercicios

Escribe el nombre de cada tono absoluto debajo de la nota.



7. Escribe los nombres de las partes de voz.



# 3

## Escalas

**Alcance:** La escala más frecuentemente utilizada; distancias de tonos entre los tonos de esa escala; La música se compone de tonos de escalas.

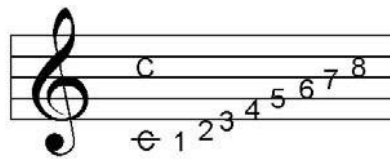
### Tonos absolutos y relativos

Las comparaciones *Absolutas* utilizan un estándar, como la longitud de un lápiz en pulgadas. Las comparaciones *Relativas* relacionan objetos similares, como que un lápiz sea más largo que otro. Los tonos comparados con un estándar se llaman *tonos absolutos*. Los tonos comparados entre sí se llaman *tonos relativos*.

En 1990, una conferencia multinacional retenida en Washington D. C. fijó el tono de A (La) en el segundo espacio del pentagrama de clave de G (Sol) en 440 Hz. A(La) = 440 sigue siendo el estándar internacional de tono. Por lo tanto, «A (La)» es un tono absoluto. Matemáticamente, se pueden encontrar los demás tonos absolutos (B (Si), C (Do), D (Re), E (Mi), F (Fa) y G (Sol)). El pentagrama y el teclado a continuación muestran dónde se encuentra el tono absoluto de A (La) de 440 Hz.



El *octavo* es otra relación entre tonos. Los tonos están separados por una octava cuando las vibraciones por segundo (Hz) de un tono son el doble que las de otro. La C (Do) en la primera línea adicional, debajo del pentagrama de clave de G (Sol), está una octava por debajo de C (Do) en el segundo espacio desde arriba.

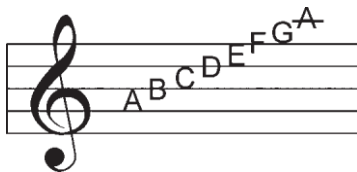


Un grado es una línea o espacio en un pentagrama. Note que una octava consta de ocho grados; de ahí el nombre octavo, que significa ocho. El teclado a continuación muestra que el nombre de la nota se repite cada ocho grados. Un octavo es la distancia entre cualquier A (La) a otra A (La) de cada lado, o entre cualquier nota de la siguiente nota del mismo nombre.



## Escala

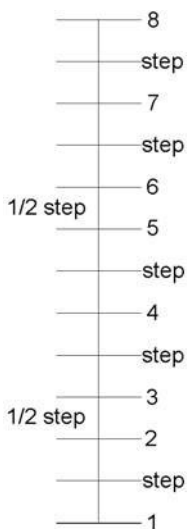
Una *escala* es una serie de tonos que comienza en un tono y asciende hasta un tono una octava por encima. A continuación, se muestra un ejemplo de una escala que comienza en A.



La relación entre los tonos varía según la cultura. Por lo tanto, las escalas de una cultura pueden sonar distintas a las de otra. Esto se debe a la diferencia en la distancia entre los tonos. Algunos países orientales tienen solo cinco tonos por octava en algunas de sus escalas. En el Occidente, antes del siglo XVII se utilizaban seis escalas diferentes, pero todas tenían ocho tonos por octava. Hoy en día, solo se utilizan dos escalas.

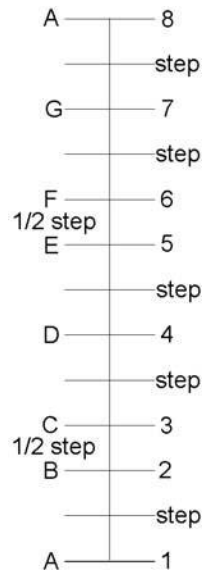
La diferencia entre las dos escalas no es el número de tonos (8), sino la relación tonal entre los tonos de las escalas.

Cuando los tonos de la *Escala menor natural* están numerados del 1 al 8, como en el ejemplo a continuación. La distancia tonal entre los tonos 2 y 3, y los tonos 5 y 6, no es tan grande como la distancia tonal entre otros tonos. Los grados con distancias mayores se llaman *tonos (Step)*, mientras que los grados con distancias más pequeñas se llaman *semitonos (1/2 step)*. La gráfica, enseña la Escala Menor. La distancia entre barras adyacentes en el indicador representa un semitono. Dos barras forman un tono.

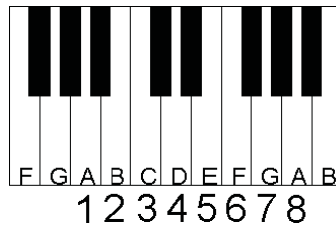


La escala menor se usaba comúnmente en la música sacra cuando la notación musical alcanzó su forma actual. Cuando los nombres de los grados se aplicaron al pentagrama, «A» se convirtió en el tono «1» de la escala menor, «B» en el tono «2», etc. Dado que esta escala comienza en «A», se denomina «escala de A menor».

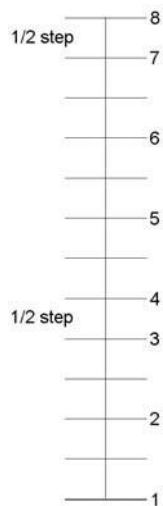
Cuando los tonos de la escala de A menor se colocan en el indicador de semitonos junto con los nombres de los tonos absolutos, se hace evidente que los tonos B y C y los tonos E y F están separados por semitonos.



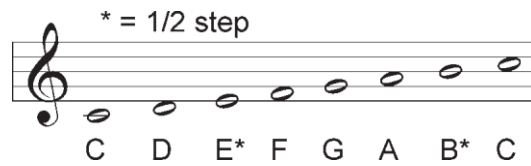
La escala menor se toca en un teclado comenzando en una A (La) y tocando cada una de las teclas blancas hasta que se toca el siguiente La.



La otra escala de uso común hoy en día es la **Escala mayor**. Cuando sus tonos están numerados del 1 al 8, los grados 3 y 4 junto con los grados 7 y 8 están separados por semitonos (1/2 Steps).

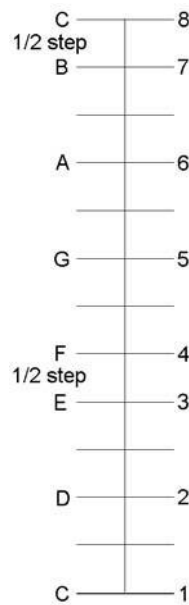


Es importante tener en cuenta que entre B y C, y entre E y F, son semitonos (1/2 Steps), mientras que las distancias restantes son tonos completos. Observar un pentagrama no aclara la existencia de esta relación. En el pentagrama solo se muestran los grados, NO LAS DISTANCIAS DE ALTURA REALES.

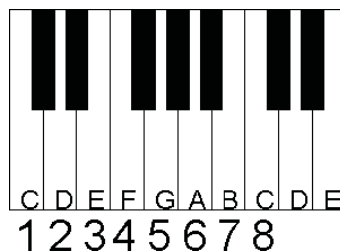


La tonalidad de esta escala mayor es C.

Cuando C (Do) se coloca como el primer tono de una escala, los semitonos se encuentran entre las posiciones 3 y 4 y entre las posiciones 7 y 8, las posiciones de los semitonos (1/2 Steps) de la escala mayor.



La escala mayor se toca en el teclado tocando primero la nota C y luego cada tecla blanca hasta llegar a la siguiente C.



**Resumen:** La mayor parte de la música de la iglesia se compone utilizando la Escala Mayor. Todas las notas de la Escala Mayor están separadas por un tono, excepto la 3 y 4 nota y la séptima y 8va nota.

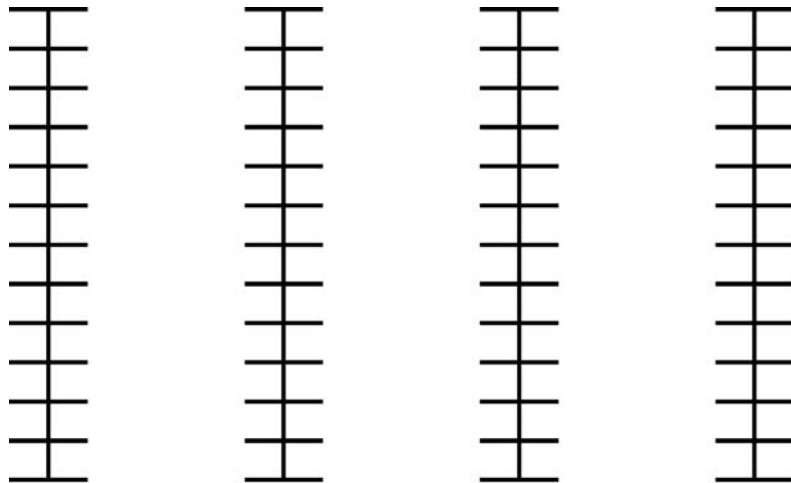
## Capítulo tres

### Ejercicios

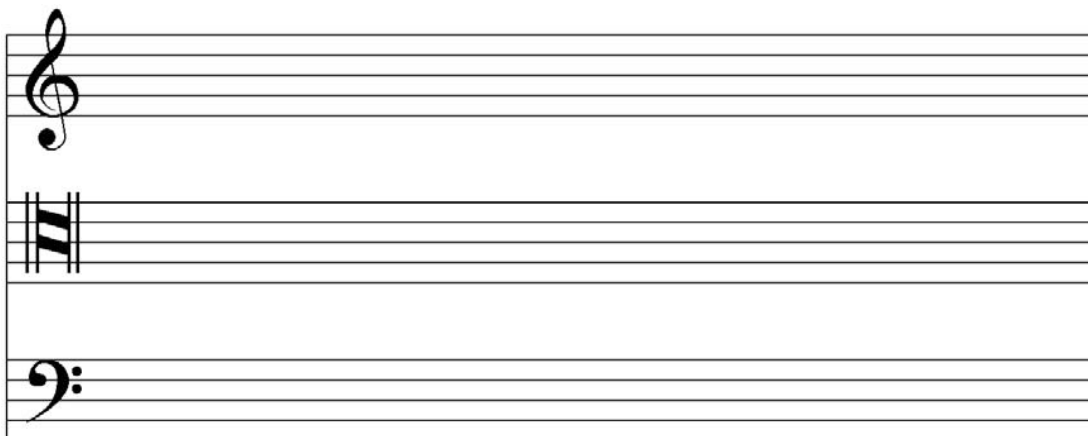
Defina lo siguiente:

1. Tono absoluto \_\_\_\_\_
2. Tono relativo \_\_\_\_\_
3. Escala \_\_\_\_\_
4. Octava \_\_\_\_\_

5. Coloque los tonos absolutos en uno de los indicadores a continuación. Observe el espaciado correcto entre semitonos y tonos. Marque los demás según las indicaciones de su instructor.



6. Nombra los grados de los siguientes pentagramas, dibujando flechas hacia los grados que están separados solo 1/2 pasos: Ejercicios



**Notas adicionales**

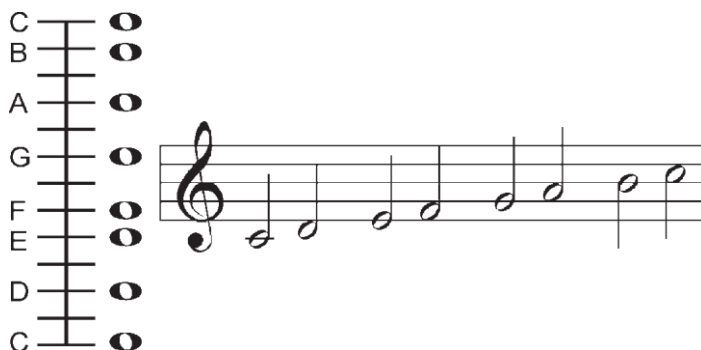
# 4

## TONOS RELATIVOS

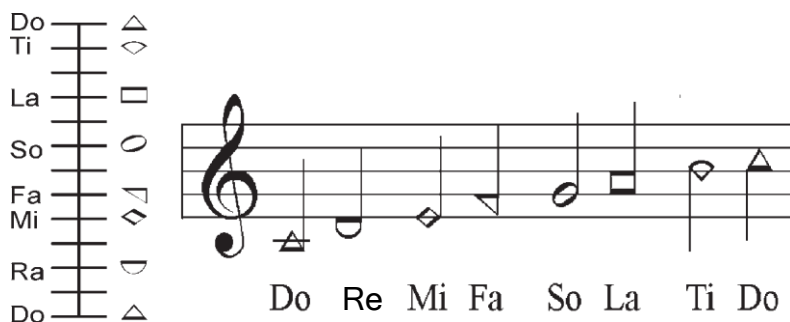
*Alcance:* La escala diatónica mayor; símbolos para cada tono de la escala

### Escala diatónica mayor

La *Escala diatónica* se forma utilizando únicamente los ocho tonos denominados por ocho grados sucesivos. La escala a continuación es la *Escala diatónica mayor*, con la primera nota de la escala colocada en el tono “C”.



Cada uno de los tonos de la Escala Diatónica Mayor tiene un nombre. Los símbolos (notas figuradas) de cada tono se muestran en el lado derecho del indicador.



Tenga en cuenta que se producen semitonos entre Mi y Fa y entre Ti y Do en la escala diatónica mayor.

En la ilustración del teclado, note también que no hay ninguna tecla negra entre E y F o entre B y C. Las teclas negras son los tonos para los semitonos entre todos los tonos excepto entre los de Mi y Fa; y entre Ti y Do.



Las notas de la Escala Diatónica Mayor se llaman alturas relativas porque solo existen en relación con Do. En otras palabras, Re siempre está un tono por encima de Do, Mi esta siempre dos tonos por encima de Do, Fa siempre dos tonos y medio por encima de Do, Sol siempre tres tonos y medio por encima de Do, La siempre cuatro tonos y medio por encima de Do, y Si siempre cinco tonos y medio por encima de Do, etc. Y nótese que de Do a Do hay seis tonos o doce semitonos.



Dado que Do es la nota sobre la que se construye la Escala Diatónica Mayor, Do se convierte en la clave de la escala. Una vez establecida la altura para Do, se puede percibir la altura de las demás notas de la escala. Percibimos esta relación entre las notas. Los oyentes se han acostumbrado a escuchar esta relación en más del 99 % de las melodías de la música occidental moderna.

Una vez que se ha escuchado Do, cada uno de los otros tonos de la escala pose una *tonalidad*. La tonalidad es un sonido o sentimiento característico. Al cantarse, Do se siente firme. Re se siente vibrante e inquieto. Mi se siente suave y tranquilo. Fa transmite una sensación de asombro o desolación. Sol se siente brillante y feliz. La se siente triste. Si se siente penetrante e inacabado; como si debiera cantarse Do a continuación.

El tono absoluto asociado con estos tonos no importa. Mientras todos los tonos conserven su relación con el Do, exhibirán su tonalidad individual.

*Lectura a primera vista, o canto a primera vista*, es la capacidad de reproducir partituras vocalmente. El factor decisivo para la lectura a primera vista sin ayuda instrumental reside en la capacidad de reproducir las relaciones entre los tonos de la escala. Esta habilidad requiere tiempo para adquirirse. Las notas moldeadas son el resultado directo de los esfuerzos de las escuelas de canto anteriores por enseñar las relaciones entre las alturas relativas en el pentagrama. Las notas figuradas facilitan la lectura a primera vista.

**Resumen:** Los nombres de las notas de la Escala Diatónica Mayor son Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si. Los semitonos se encuentran entre Mi y Fa y entre Si y Do. El resto están separados por un tono.

# Ejercicios

1 Nombre los tonos relativos:

□	—	U	—	◇	—	◇	—	△	—	○	—	▽	—
◇	—	□	—	◇	—	▽	—	○	—	U	—	△	—
◇	—	▽	—	U	—	◇	—	△	—	○	—	□	—
U	—	◇	—	□	—	○	—	◇	—	U	—	△	—
▽	—	○	—	□	—	◇	—	△	—	U	—	◇	—

2 Coloque los nombres y símbolos de los pasos relativos en los indicadores a continuación.

--	--	--	--

3 Dibuja la escala diatónica mayor en cada uno de los pentagramas siguientes.


**Notas adicionales**

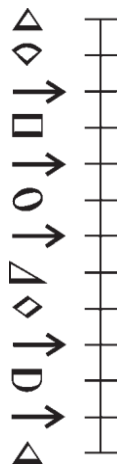
# 5

## MODIFICACIÓN DE ALTURA Y CLAVES

**Alcance:** Semitonos no utilizados previamente junto con sus tonos de clave; tonos en los que se coloca el Do (Tonalidad).

### Modificar el tono

Tenga en cuenta que hay cinco posiciones sin usar en el indicador de la figura. Estas posiciones se pueden seleccionar usando *modificadores de tono*.



Un Sostenido (#) es el modificador de tono que eleva la altura de un semitono. En la figura a continuación, el grado de C se eleva un semitono mediante un sostenido, y ahora se llama "C sostenido". Tenga en cuenta que el modificador afecta a cualquier nota posterior en ese grado. En el teclado, la tecla de piano que se toca para C sostenido es la tecla negra entre las teclas C y D.

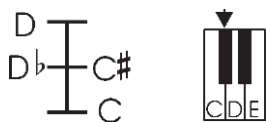


Un Bemol (b) es el modificador de tono que baja la altura de un semitono. En la figura a continuación, el grado de D se baja un semitono usando un bemol y se llama "D Bemol". En el teclado, la tecla de piano que se toca para D Bemol es la tecla negra entre las teclas C y D.

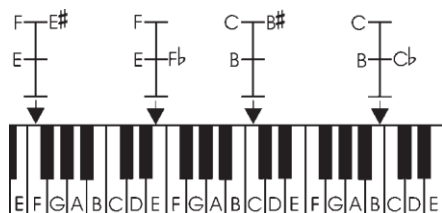


## Capítulo cinco

Tenga en cuenta que D-bemol y C-sostenido tienen la misma altura para ambas notas. Por eso se utiliza la misma tecla negra.



Se puede modificar cualquier grado, incluso si el tono modificado es el mismo que un grado que ya tiene nombre (un *Tono diatónico*).



## Armadura

Hasta ahora, nuestra nota principal (Do) siempre se ha colocado en C en tonalidades mayores. Una canción escrita de esta manera se dice que está escrita en la tonalidad de C. La nota principal está en C. En este caso, el semitono entre Mi y Fa coincide con el semitono entre E y F, y el semitono entre Ti y Do coincide con el semitono entre B y C.

## Tonalidad de C

Para que una canción sea más cómoda de cantar, el Do se puede colocar en cualquier tono. Considere el siguiente ejemplo: Solo se muestra la melodía de esta canción. Tenga en cuenta que el Do está en C, lo que significa que la canción está escrita en la tonalidad de Do. Según el capítulo dos, la quinta nota es demasiado grave para la voz de soprano.



Si esta misma melodía se escribe una octava más alta, la primera nota será demasiado alta para la voz de soprano.



Sin embargo, colocar Do en G permite que todas las notas caigan dentro del rango de la voz de soprano.



**Tonalidad con sostenidos**

**Tonalidad de G**

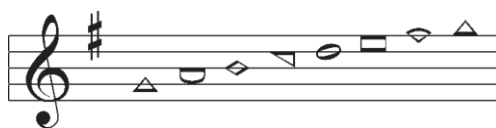
El nombre de la tonalidad es G cuando Do se coloca sobre G. Sin embargo, surge un problema: las notas absolutas no coinciden con las notas relativas entre E y F cuando Do se coloca sobre G en el indicador.



La relación entre los tonos relativos debe ser mantenido porque escuchamos la relación entre los tonos de la Escala Diatónica Mayor. Observe el siguiente calibre. F se puede elevar medio tono usando un sostenido, colocando así Ti en F sostenido. Ahora las notas absolutas coinciden con las relativas.



Siempre que se modifican las notas absolutas para que coincidan con las relativas, los sostenidos o bemoles utilizados se colocan en una armadura ubicada en el pentagrama después de la clave. Cuando un sostenido o bemol se coloca en una *Armadura de clave*, el afecto no sólo cambia al grado en que se encuentra sino a todos los grados de ese mismo nombre.



Cuando se toca la escala diatónica mayor en la tonalidad de G en un teclado, las teclas del piano se tocan en la siguiente secuencia: G, A, B, C, D, E, F sostenido, y G.



### Tonalidad de D

Cuando se coloca Do en el grado D, los grados F y C deben ser modificados a sostenidos para hacer que los tonos absolutos coincidan con los tonos relativos.

The diagram shows two guitar fretboards side-by-side. The left fretboard is for the key of D major, with notes: D (triangle), C (diamond), B (square), A (circle), G (inverted triangle), F (diamond), E (D-shape), D (triangle). The right fretboard is for the key of D major with a C# sign, with notes: D (triangle), C# (diamond), B (square), A (circle), G (inverted triangle), F# (diamond), E (D-shape), D (triangle). To the right is a musical staff with a treble and bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a sequence of notes: D, E, F#, G, A, B, C#, D.

### Tonalidad de A

A musical staff with a treble and bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a sequence of notes: A, B, C#, D, E, F#, G#, A.

### Tonalidad de E

A musical staff with a treble and bass clef, key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#), and a sequence of notes: E, F#, G#, A, B, C#, D#, E.

### Tonalidad de B

A musical staff with a treble and bass clef, key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#), and a sequence of notes: B, C#, D#, E, F#, G#, A#, B.

## Tonalidad de F#

Aunque no se usa comúnmente, la tonalidad de F sostenido es válida. Observe que Do está en el grado de F sostenido (F sostenido en la armadura).

The image shows two vertical scale diagrams for the key of F# (F-sharp). The left diagram shows the natural scale from F to F#, with F# marked with a triangle. The right diagram shows the key signature with sharps for F#, C#, G#, and D#, with F# marked with a triangle. To the right is a musical staff in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F# (triangle), G# (diamond), A# (diamond), B (triangle), C# (circle), D# (square), E (diamond), F# (triangle).

Se pueden utilizar los siguientes métodos para encontrar el nombre de una tonalidad de una canción cuando los sostenidos se encuentran en la armadura de la clave.

El método 1 utiliza un dicho fácil de memorizar.

Number of sharps	Sharps in order	Name of key	Memory saying
-----	-----	-----	-----
1	F	G	God
2	FC	D	Destroyed
3	FCG	A	All
4	FCGD	E	Earth
5	FCGDA	B	By
6	FCGDAE	F-Sharp	Flood

### Método 2

Tenga en cuenta que el sostenido más a la derecha en la armadura de clave siempre está semitono debajo de Do (el nombre de la tonalidad).

### Método 3

En una canción escrita con notas figuradas, el grado en el que se coloca el Do es la tonalidad. Simplemente busque un Do y compruebe si el grado en el que se coloca el Do se modifica en la armadura. El nombre de ese grado es la tonalidad.

## Capítulo cinco


### Tonalidades con bemoles

Hasta ahora, se ha colocado Do en las notas indicadas. Colocar Do en las notas restantes requiere bemoles en la armadura.



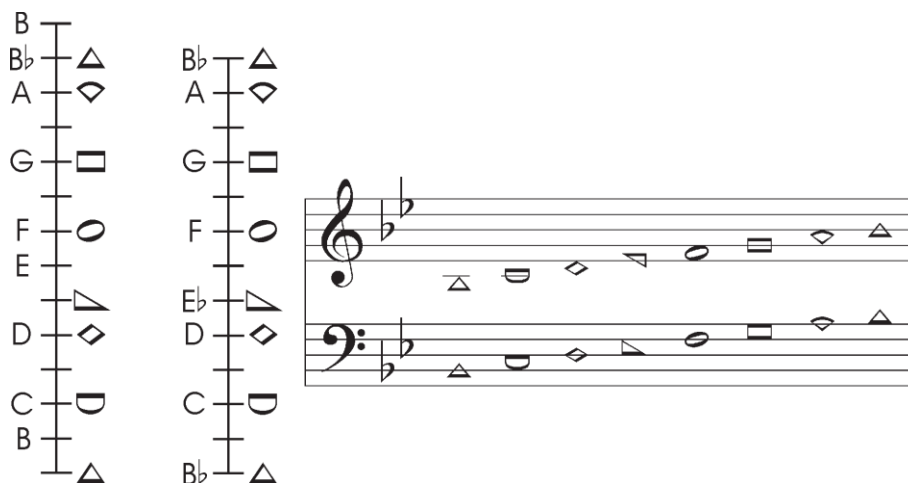
### Tonalidad de F

Cuando Do se coloca en F (tonalidad de F), Fa no está en el grado indicado. B no se utiliza y se puede bajar con un bemoles. El grado donde se encuentra Fa ahora se canta en B bemoles.

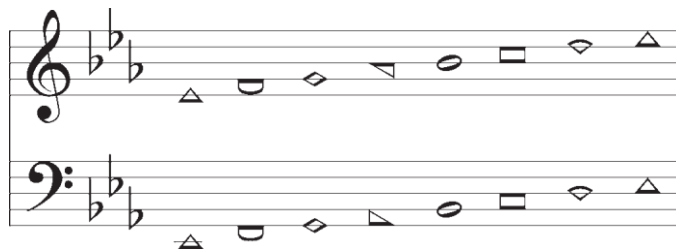


### Tonalidad de Bb

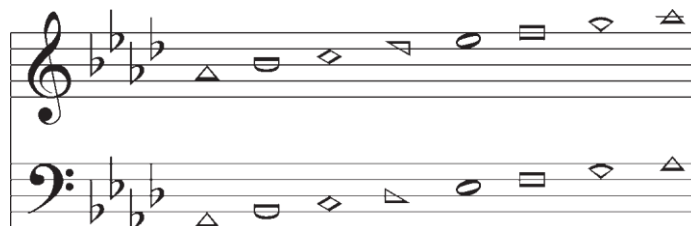
Do ahora se ubica en el tono entre A y B. Usando un bemoles el tono B baja un semitono, colocando Do en B bemoles. E entonces es bajado un semitono, colocando Fa en E bemoles.



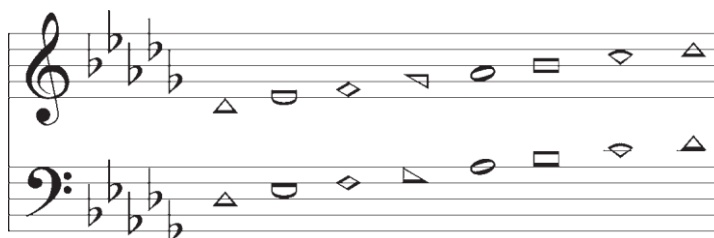
**Tonalidad de Eb**



**Tonalidad de Ab**



**Tonalidad de Db**



**Tonalidad de Gb**

Aunque no se utiliza comúnmente, la clave de Gb es válida.

Diagram illustrating the relationship between Gb and other notes. It shows two vertical lines representing a scale. The left line has notes G, Gb, F, E, D, C, B, A, G. The right line has notes Gb, F, Eb, Db, Cb, Bb, Ab, Gb. Arrows point from G to Gb, Gb to F, F to Eb, Eb to Db, Db to Cb, Cb to Bb, Bb to Ab, and Ab to Gb. To the right is musical notation for the Gb major scale in treble and bass clefs, with notes Gb, Ab, Bb, C, D, Eb, F, Gb.

## Capítulo cinco

Tenga en cuenta que F# y Gb tienen el mismo tono. Aunque los tonos de Gb aparecen ser más altas que los tonos de F# cuando se observa en el pentagrama, tienen las mismas notas.

Los siguientes métodos ayudan a encontrar el nombre de la tonalidad para las canciones escritas con bemoles en la armadura.

El método 1 utiliza un dicho memorizado.

Number of flats	Flats in order	Name of key	Memory saying
1	B	F	For
2	BE	B Flat	Being
3	BEA	E Flat	Evil
4	BEAD	A Flat	And
5	BEADG	D Flat	Disobeying
6	BEADGC	G Flat	God

### Método 2

Cuando la armadura tiene al menos dos bemoles, el penúltimo bemol corresponde al grado que corresponde a la tonalidad. La tonalidad con un solo bemol (F) es la única que debe memorizarse.

### Método 3

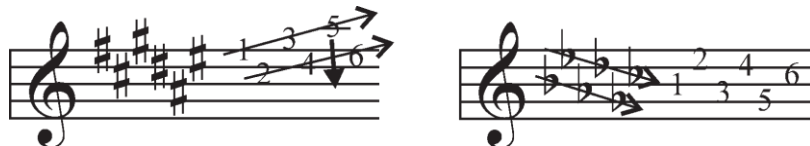
Cuando se usan notas moldeadas, el grado en el que se encuentra Do es la tonalidad. Con bemoles en la armadura, es fundamental observar si el grado en el que se encuentra Do está modificado en la armadura. Si Do está en B, la tonalidad es B si ese grado no está modificado, o B bemol si el grado de B está modificado con un bemol en la armadura.

### Método 4

Tenga en cuenta que Fa se encuentra en el grado del último bemol de la armadura. A partir de Fa, cuente cuatro grados hacia atrás desde el último bemol de la armadura (Fa, Mi, Re, Do). El nombre del grado donde se encuentra Do es el nombre de la tonalidad.

### Orden de sostenidos y bemoles en las armaduras

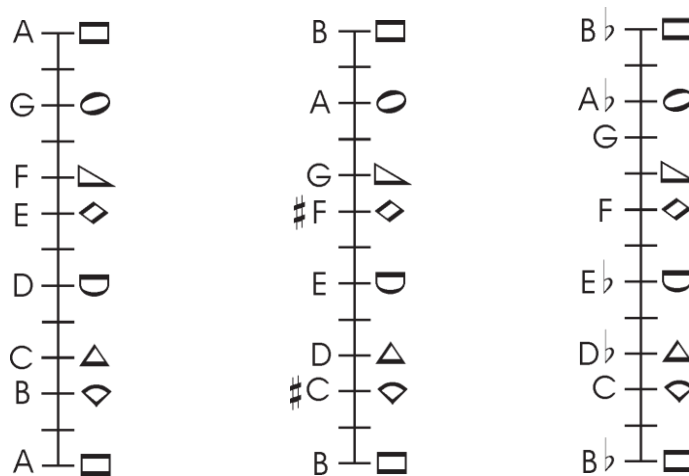
Los sostenidos y bemoles en las armaduras se colocan en el orden en que se necesitan. La siguiente ilustración numera los sostenidos y bemoles a medida que se añaden a las armaduras. Observe que los sostenidos forman dos líneas ascendentes, mientras que los bemoles forman dos líneas descendentes. El quinto sostenido cae en una línea adicional sobre el pentagrama y, por lo tanto, se baja al segundo espacio del pentagrama.



### Armaduras de la escala diatónica menor

Hasta este punto, solo se han analizado las armaduras de la Escala Diatónica Mayor. Existen diferencias entre las escalas Mayor y Menor, lo que resulta en diferencias en los nombres de las tonalidades entre ambas.

La escala menor se construye sobre La en lugar de Do. Por lo tanto, el nombre del grado en el que se encuentra La será el nombre de la tonalidad. Existen tres tipos de escalas menores, sus nombres de tonalidad son los mismos. Cuando La se coloca sobre A, no es necesario cambiar ninguna de las notas absolutas para que coincidan con las notas relativas de la escala menor. Para distinguir entre tonalidades mayores y menores al nombrarlas, las tonalidades menores suelen expresarse como A Menor (la figura de la izquierda), B Menor (la figura del medio), B bemol Menor (la figura de la derecha), etc.



### Accidentales

Un *accidental* es un sostenido o bemol colocado en un grado en un lugar distinto a la armadura. La alteración afecta únicamente a las notas posteriores en ese grado.

Un Becuadro, también llamado *Cancelador*, es una alteración que cancela cualquier sostenido o bemol asociado al grado en el que se coloca. No importa si el sostenido o bemol está en la armadura o es una alteración. Al igual que con otras alteraciones, el natural solo afecta al grado en que se coloca.



## Capítulo cinco

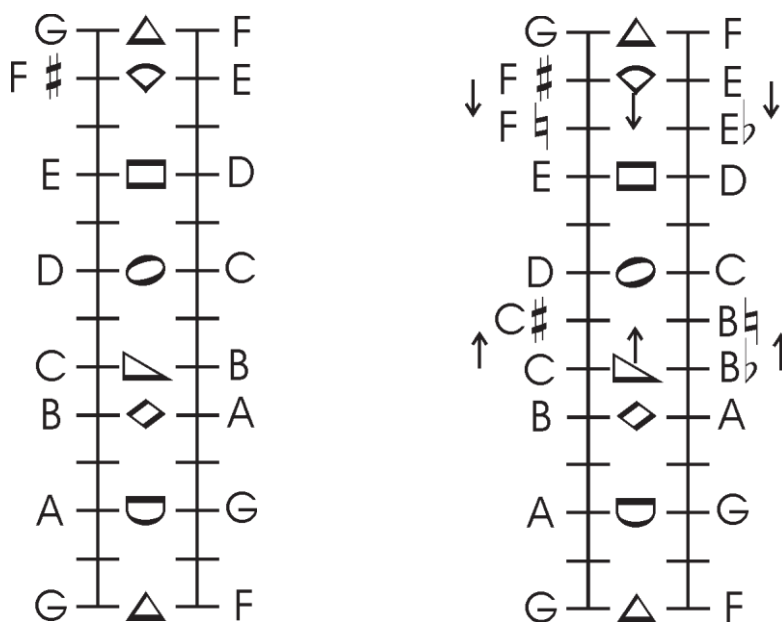
Una *línea de compás* (*Measure Bar*) es una línea vertical que conecta las líneas de arriba y abajo de un pentagrama. Las barras de compás cancelan todas las alteraciones y restauran los efectos de los sostenidos y bemoles presentes en la armadura.



### Transposición de tonalidades

Como se vio anteriormente en este capítulo, a veces es necesario cambiar la tonalidad de una melodía o canción. Como director de una congregación a capela, esto no presenta ningún problema. Si la canción es demasiado aguda, elija una nota para Do que esté un semitono o un tono por debajo de la tonalidad indicada. Si la canción es demasiado grave, elija una nota para Do que esté un semitono o un tono por encima de la tonalidad indicada. A menos que se elija una tonalidad demasiado alejada de la original, es probable que nadie del público note el cambio de tonalidad.

Si una melodía o canción debe ser escrita en papel, entonces los sostenidos o bemoles en la nueva tonalidad y las alteraciones deben ser tomadas en cuenta. Una manera fácil de visualizar lo que está ocurriendo es dibujar una métrica en la tonalidad antigua y luego agregarle una métrica en la nueva tonalidad (figura de la izquierda). En este caso la tonalidad antigua es G y la nueva es F. Donde Do estaba en G, ahora está en F. En la tonalidad antigua de G, supongamos una alteración de F natural, o Ti cantado un semitono más bajo (figura de la derecha). En la nueva tonalidad de F, sería E bemol, aún Ti será cantado un semitono más bajo. Y supongamos que en la tonalidad antigua una alteración de C sostenido, Fa cantado un semitono más alto, sería B natural en la nueva tonalidad, Fa sería cantado un semitono más alto.



**Resumen:** Tras colocar el Do en una nota, la armadura modifica las notas absolutas del pentagrama para que coincidan con las notas de la escala diatónica mayor o menor. Las alteraciones modifican las notas de la escala al usar otros semitonos.



Capítulo cinco

Marque los siguientes indicadores y pentagramas según las instrucciones de su instructor:

10.



11.



12.



13.



14.



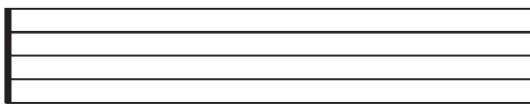
15.



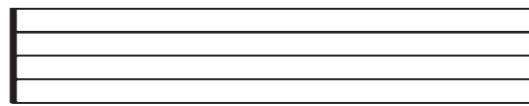
16.



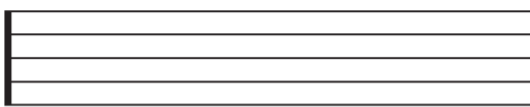
17.



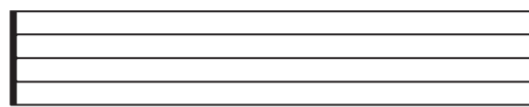
18.



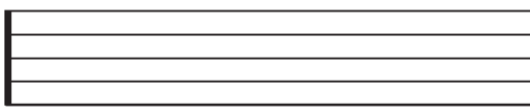
19.



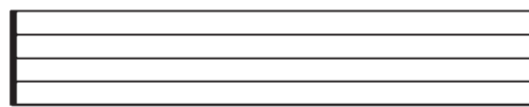
20.



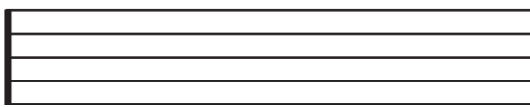
21.



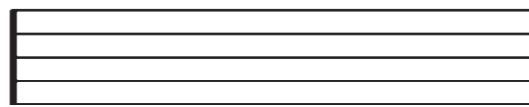
22.



23.



24.



Nombre las tonalidades:

25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



### Transposición

En los siguientes ejercicios, reescribe las notas del pentagrama "A" a la nueva tonalidad del pentagrama "B".

33.

A



B



34.

A



B





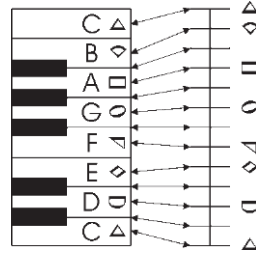
# 6

## LA ESCALA CROMÁTICA

**Alcance:** Las escalas cromáticas muestran todas las alteraciones posibles en las tonalidades.

### Tonos cromáticos

Un *tono cromático* no forma parte de la escala diatónica. El indicador muestra que cinco tonos podrían considerarse cromáticos: el tono entre A y B, el tono entre C y D, el tono entre D y E, el tono entre F y G, y el tono entre G y A. Nótese que son las teclas negras del teclado del piano.



La *Escala cromática* es una serie de tonos, todos separados por un semitono, que comienza con el tono principal y continúa hasta el tono que se encuentra a una octava de distancia. La escala cromática tiene trece tonos. El siguiente ejemplo muestra una escala cromática ascendente junto con los nombres de las alturas relativas creadas por los tonos cromáticos.

El siguiente ejemplo muestra una escala cromática descendente junto con el nombre del tono relativo creado por cada tono cromático.

## Capítulo seis

No todos los semitonos son semitonos cromáticos. Los semitonos que tienen diferentes nombres de grado son semitonos diatónicos (E a F, B a C, A a G#, de Db a C, etc.). Solo los semitonos que tienen el mismo nombre de grado son semitonos cromáticos (E a Eb, C a C#, etc.).

Cuando una escala cromática tiene el tono principal en un grado distinto de C, puede darse la situación de que un grado sostenido o bemol deba subirse o bajarse un semitono más. Colocar un sostenido en un grado ya sostenido no lo sube un semitono más. Lo mismo ocurre con un grado bemol. Además, agregarle un bemol a un grado ya sostenido o bemol es incorrecto.

Un becuadro (cancelador) se puede usar para bajar un semitono a un grado sostenido o para subir un semitono a un grado bemol. El ejemplo muestra una cancelación que baja de Ti a Te, porque C está sostenido en la armadura. Una cancelación baja de Mi a Me, porque F sostenido está en la armadura.



En el siguiente ejemplo, una cancelación eleva de Do a De, porque B es un bemol en la armadura. Una cancelación eleva de Fa a Fi, porque E bemol está en la armadura.



### Otros modificadores de tono

El doble sostenido se utiliza para elevar en un semitono la altura de un grado que ya se ha sostenido en la armadura. En el ejemplo, la altura de F se eleva a F sostenido en la armadura. Un doble sostenido eleva el grado de F sostenido otro semitono, y ahora es llamado "F doble sostenido".



El siguiente ejemplo muestra una escala cromática ascendente en la tonalidad de A. Cuando La debe elevarse a Li, el grado F sostenido debe elevarse otro semitono a F doble sostenido.



El doble bemol se utiliza para bajar un semitono la altura de un grado ya bemolizado. En el ejemplo, la armadura baja la altura de B a B bemol. Un doble bemol baja el B bemol otro semitono y ahora se llama «B doble bemol».



Una escala cromática descendente en la tonalidad de Bb se muestra a continuación. Cuando So, que está en el grado de Bb, debe ser bajado a Se; el grado Bb se baja otro semitono para convertirlo en Bbb.



Antes de que se encuentre una barra de compas, la tecla becuadro sostenido se utiliza para restaurar el sostenido de la armadura tras usar un doble sostenido en ese grado. La cancelación revoca el doble sostenido y el sostenido devuelve el grado a la altura original establecida por la armadura.



La mayoría de los programas de composición musical por computadora no producen un sostenido o un bemol cancelado. En cambio, omiten el cancelado antes del sostenido o el bemol.

El siguiente ejemplo muestra una escala cromática ascendente y descendente en la tonalidad de A. En este caso, la diferencia en la escala descendente es que las notas diatónicas Sol, Fa, Re y Do tienen sus grados restaurados con cancelaciones, mientras que La, la nota diatónica F sostenido, utiliza un sostenido cancelado.

Do Di Re Ri Mi Fa Fi So Si La Li Ti Do Ti Te La Le So Se Fa Mi Me Re Rah Do

Antes de encontrar un compás, el becuadro bemol se utiliza para restaurar el bemol de la armadura tras un doble bemol en ese grado. El becuadro elimina el doble bemol y el bemol devuelve el grado a la altura original establecida por la armadura.

Same as

Este ejemplo muestra una escala cromática descendente y ascendente en la tonalidad de Eb. En este caso, la diferencia en la escala ascendente es que las notas diatónicas Re, Mi, La y Ti tienen sus grados restaurados con bemoles; mientras que So (la nota diatónica B b), utiliza un becuadro bemol.

Do Ti Te La Le So Se Fa Mi Me Re Rah Do Di Re Ri Mi Fa Fi So Si La Li Ti Do

**Resumen:** Aunque las escalas cromáticas nunca se cantan, algunas de ellas sí. La capacidad de producir una escala cromática en papel en una tonalidad determinada cubre todas las alteraciones posibles que se pueden encontrar en una canción.

## Ejercicios

Define lo siguiente.

1. Tono cromático \_\_\_\_\_

2. Doble sostenido \_\_\_\_\_

3. Doble bemol \_\_\_\_\_

4. Becuadro sostenido \_\_\_\_\_

5. Becuadro bemol \_\_\_\_\_

Dibuja las alteraciones necesarias para crear estas escalas cromáticas ascendentes. Escribe el nombre de la altura relativa debajo de cada nota.

6.

\_\_\_\_\_

7.

\_\_\_\_\_

Dibuja las alteraciones necesarias para crear estas escalas cromáticas descendentes. Escribe el nombre de la altura relativa debajo de cada nota.

8.

\_\_\_\_\_

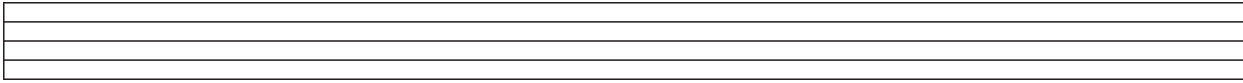
9.

\_\_\_\_\_

Capítulo seis

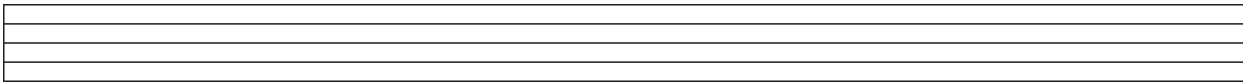
Marque los siguientes pentagramas según las indicaciones de su instructor.

10.



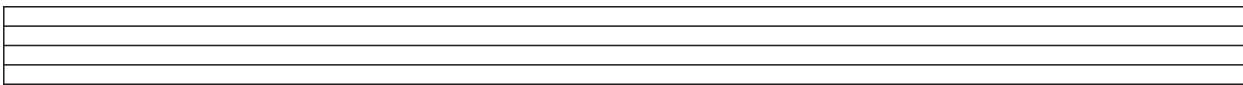
A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

11.



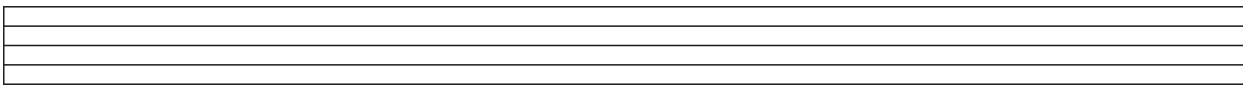
A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

12.



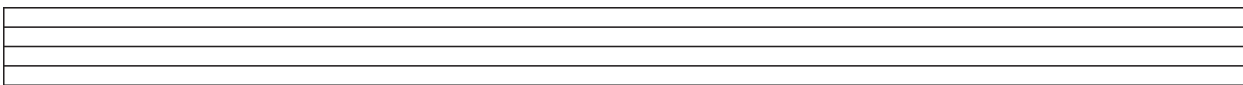
A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

13.



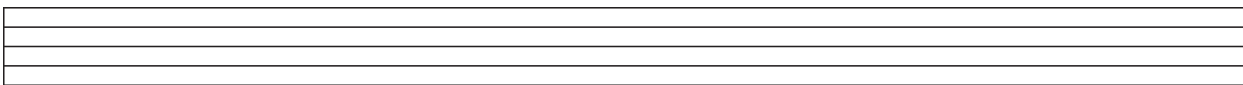
A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

14.



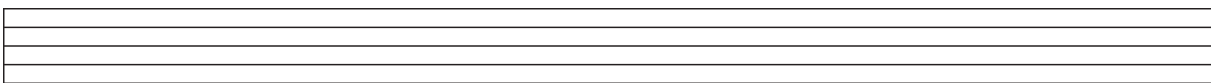
A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

15.



A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

16.



A musical staff consisting of five horizontal lines, intended for a student to mark it according to instructions.

# 7

## NOTACIÓN DE LONGITUD

**Alcance:** Notación de longitud para tonos y silencios; Indicaciones de compás

En la Iglesia, la música se usa en conjunción con la letra. La letra suele ser poética y, por lo tanto, presenta características poéticas.

Un *metro* (o un pie) es la agrupación de acentos fuertes y débiles en poesía. En el siguiente ejemplo, las sílabas con acentos fuertes están subrayadas. Las sílabas restantes tienen acentos débiles. Todos los demás acentos en este ejemplo son fuertes. Esto se llama *Paso Doble*.

Je-sus, Sal-va-dor nues-tro; Es-tar más cer-ca.

Los acentos fuertes en el siguiente ejemplo también están subrayados. Los acentos fuertes recaen cada tres sílabas. Esto se llama un *Paso triple*.

Je-sus, hi-jo de nues-tro Dios Pa-dre

La música también tiene *fuerte* y *débil* acentos. Los acentos que se encuentran en una canción suelen estar determinados por los acentos en la letra. En música, los acentos se pueden equiparar como ritmos(pulsos). Por lo tanto, la música tiene ritmos fuertes y débiles, determinados por acentos fuertes y débiles en las letras.

Cada agrupación de ritmos se llama una *medida de compás*. Las medidas de compases están separadas por barras de compás; líneas verticales que se extienden desde la primera línea hasta la quinta línea del pentagrama. Cada medida de compás comienza con un tiempo fuerte.



Cada sílaba de la letra de una canción suele estar asociada a una sola nota que indica la altura del tono que debe cantarse con esa sílaba. Esto se indica mediante la ubicación de la nota en el pentagrama. (Letra del ejemplo no fue traducido)

Je- sus, the son of our Fa-ther a -bove; Came for our sins to a -tone.

## Capítulo siete

La forma del cuerpo de cada nota muestra su tono relativo. (Letra no traducida)

Las barras de compás también se colocan en el pentagrama. Nótese que la primera nota de cada compás se asocia con una sílaba fuerte y acentuada. Al ser un compás ternario, hay tres acentos en cada compás: uno fuerte y dos débiles. Esto se aplica a todos los compases excepto al 4 y al 7. En estos compases solo hay un acento (fuerte) porque solo hay una sílaba.

Como se vio en el ejemplo anterior, los acentos y los tiempos están asociados, aunque no son lo mismo. Todos los compases de una canción tienen el mismo número de tiempos, pero pueden diferir en el número de acentos. En este ejemplo, cada compás tiene tres tiempos, aunque los compases 4 y 7 tienen una sílaba y una nota.

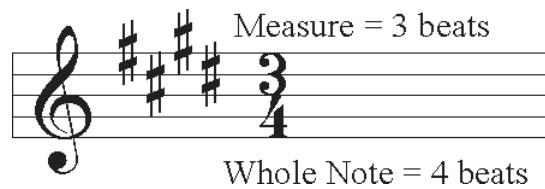
Así como existe un tono clave del cual todos los demás tonos relativos derivan su altura, la duración de cada nota se deriva de la duración de una nota completa o una *redonda*.

La tabla muestra la relación de cada tipo de nota con la redonda y a tiempos.

Símbolo de nota	Nombre de las notas	Valor comparado a la redonda	Valor comparado a tiempos (Pulsos)*	Cantidad de notas para completar una redonda*
	Redonda	1	4 tiempos	1
	Blanca	1/2	2 tiempos	2
	Negra	1/4	1 tiempo	4
	Corchea	1/8	1/2 tiempo	8
	Semicorchea	1/16	1/4 tiempo	16

El ejemplo gráfico ilustra que dos blancas equivalen la duración de una redonda, cuatro corcheas equivalen a la duración de una blanca, etc.

La duración de una nota se mide en tiempos(pulsos). Al principio de una canción, un *compás* se coloca después de la armadura de la tonalidad para describir la duración de las notas y los compases. El compás se compone de dos números, uno sobre el otro. El número superior indica cuántos tiempos recibe el compás, mientras que el número inferior indica cuántos tiempos tiene la redonda.

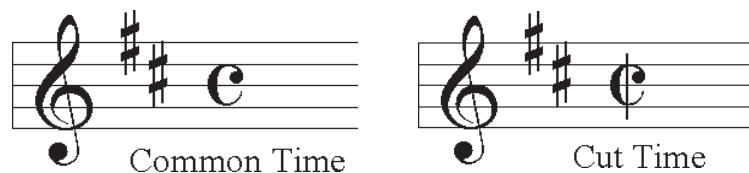


Cuando el número superior del compás es 2, el compás es binario. Un 3 indica compás ternario. Un 4 indica dos compases binarios por compás, un 6 indica dos compases ternarios por compás, un 9 indica tres compases ternarios por compás y un 12 indica cuatro compases ternarios por compás. Los tres últimos compases se nombran compases compuestos.

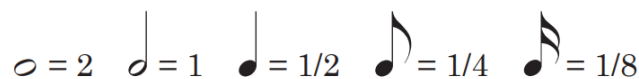
El número inferior de un compás será 2, 4 o 8. Por lo tanto, la redonda tiene recibe 2, 4 u 8 tiempos. Los compases más comunes en la música de la iglesia son:

2	3	4	6	2	3	4	6	3	6	8	9	12
2	2	2	2	4	4	4	4	8	8	8	8	8

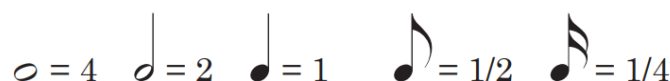
El compás de cuatro por cuatro es tan común que se le llama compás común y puede ser reemplazado por una C. En la música secular, el compás de dos por dos se llama compás cortado porque las notas tienen la mitad de la duración de las mismas notas en compás común. El compás puede mostrarse como a la derecha.



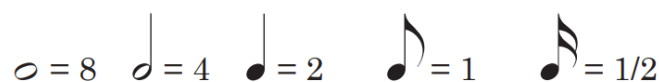
Un compás con 2 como número inferior, una redonda recibe 2 tiempos. Los tiempos de las demás notas se muestran a continuación.



Un compás con 4 como número inferior, una redonda recibe 4 tiempos. A continuación, se muestran los tiempos de las demás notas.

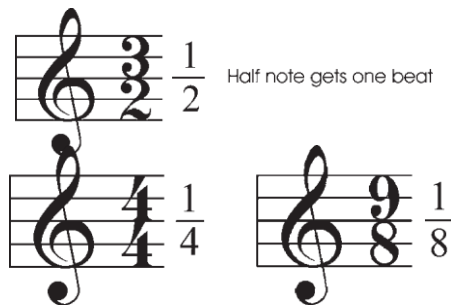


Los compases con 8 como número inferior tienen redondas que reciben 8 tiempos. Los tiempos de las notas restantes se muestran a continuación.

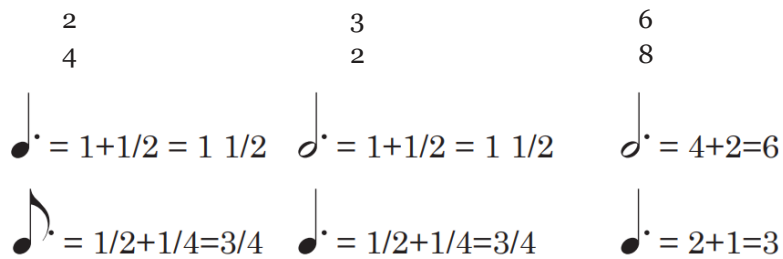


## Capítulo siete

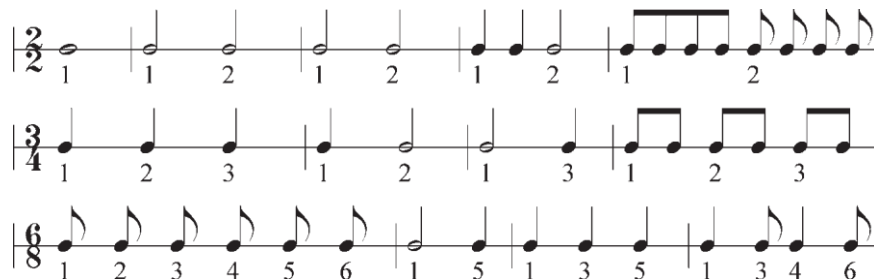
Una forma rápida de determinar qué nota recibe un tiempo es reemplazar el número superior del compás con un 1. La fracción resultante es el nombre de la nota en esa canción que recibe un tiempo.



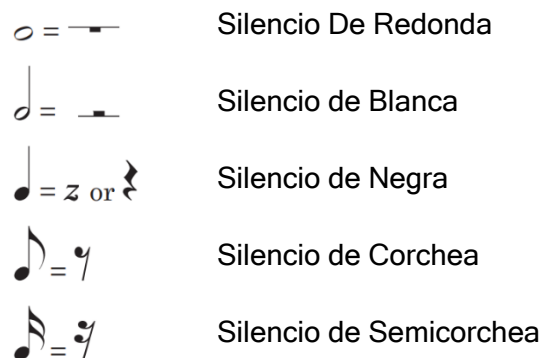
Un *puntillo* después de una nota se le alarga un 50 %. Dos puntillos después de una nota se le alargan un 75 %. Una negra en compás de dos por cuatro tiene un tiempo, pero una negra con puntillo tiene un tiempo y medio. Por ejemplo:



El siguiente ejemplo muestra compases con notas en compases. Los números debajo de las notas corresponden a los tiempos iniciales de dichas notas.



Una nota significa un tono musical. Un *silencio* significa silencio. Al igual que las notas tienen duración, los silencios también la tienen. A continuación, se muestran las notas y los silencios, junto con sus correspondientes duraciones.



Los puntillos alargan los silencios de la misma manera que alargan las notas. Por ejemplo:



El silencio de la redonda tiene una característica única. Puede llenar cualquier compás, incluso si este tiene más tiempos que la duración habitual del silencio de la redonda.

La *ligadura* es una línea curva que conecta dos notas de la misma altura. La ligadura suma la duración de las dos notas como si fueran una sola. Al cantar, solo se canta una sílaba para las notas ligadas.



Dios

La ligadura también conecta dos notas de diferentes alturas. Al cantar, solo se canta una sílaba para las notas ligadas.



Dios

En algunas estrofas de las canciones, dos sílabas aparecen en el mismo lapso de tiempo que una sola sílaba en otra estrofa. Las notas de las dos sílabas están ligadas. En la estrofa de una sílaba, las dos notas se cantan como si estuvieran ligadas. En la estrofa de dos sílabas, las dos notas se cantan como notas separadas, sin ligadura.



Dios  
mi Dios

Dios

mi Dios

Las canciones no tienen por qué comenzar con un compás completo. El primer compás de una canción puede tener cualquier número o fracción de tiempos, siempre que sea igual o menor que un compás completo. En este caso, el tiempo restante del compás se encuentra en el último compás de la canción.



## Capítulo siete

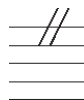
Otro tipo de ligadura o ligadura se utiliza cuando las notas tienen corchetes comunes, llamados *corcheas unidas o corcheas agrupadas*. Los corchetes de las notas ligadas son comunes y se muestran como líneas gruesas y rectas entre las plicas. En obras musicales antiguas, donde la barra está determinada por la letra, solo se canta una sílaba para las notas de cada estrofa que usan la corchea común. En la mayoría de las obras modernas, las barras comunes no indican ligaduras, sino que se utilizan para dibujar los corchetes de las notas adyacentes. Esto se debe, entre otras razones, a los valores predeterminados del software de edición musical.



El *Calderón* (a veces llamado un *ojo de pájaro*) colocado encima o debajo de una nota o silencio indica que el autor de la canción pretende que el director alargue la nota o el silencio. El calderón deja la duración de la nota o el silencio a discreción del director. El conteo se interrumpe mientras se mantiene la nota o el silencio.



Una *pausa* indica que el canto debe detenerse en ese punto, durante un tiempo determinado por el director.



**Resumen:** La duración de todas las notas de una canción se puede determinar a partir del compás. El número superior indica cuántos tiempos tiene cada compás. El número inferior indica cuántos tiempos recibe la nota blanca.

# Ejercicios

Definir los términos.

1. Metro (un pie) \_\_\_\_\_
2. Medida de compas \_\_\_\_\_
3. Redonda \_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_
5. Ligadura \_\_\_\_\_
6. Calderón \_\_\_\_\_
7. ¿Qué define el número superior del compás? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
8. ¿Qué define el número inferior del compás? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
9. Para cada compás, indique qué nota recibe un tiempo y cuántos tiempos hay en la medida de compas.

2 \_\_\_ 3 \_\_\_ 4 \_\_\_ 6 \_\_\_ 9 \_\_\_ 12 \_\_\_ 3 \_\_\_  
2 \_\_\_ 4 \_\_\_ 4 \_\_\_ 2 \_\_\_ 8 \_\_\_ 8 \_\_\_ 2 \_\_\_

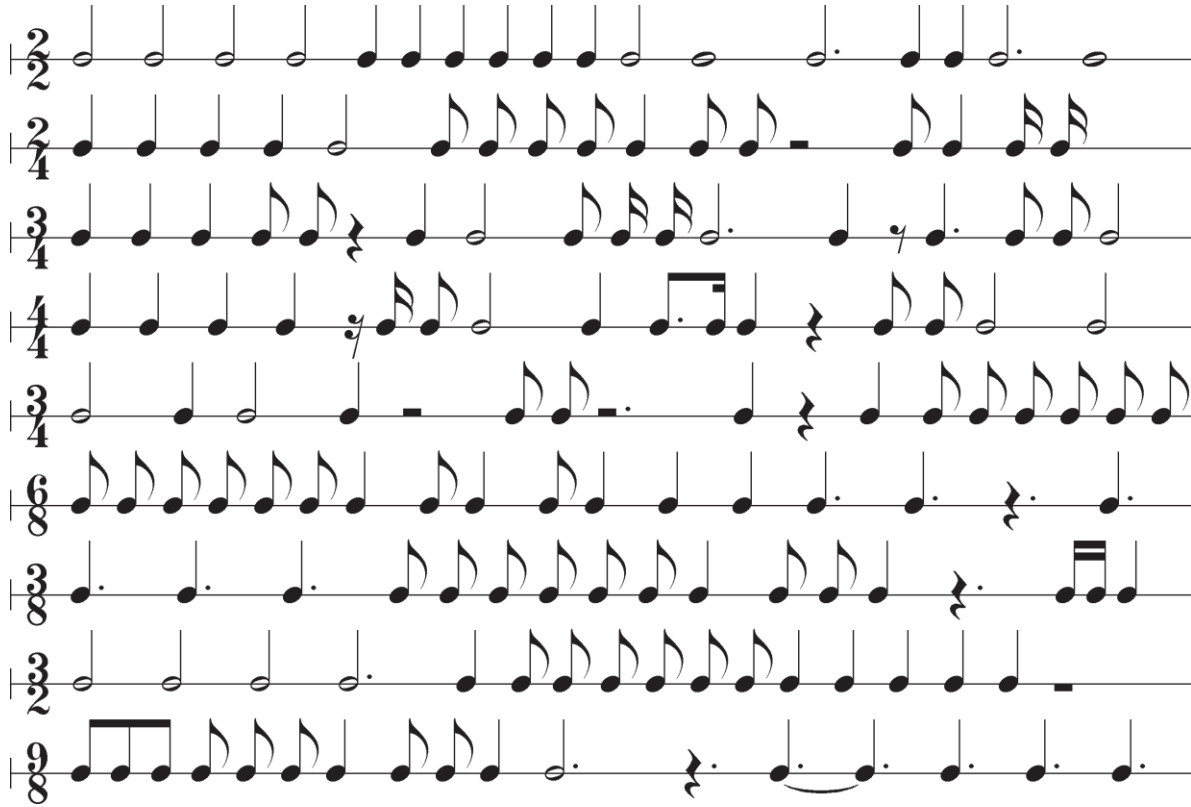
10. En tiempos, dar el valor de cada nota o silencio.

The image shows five musical staves, each with a time signature and a sequence of notes and rests. Below each staff are dashed lines for writing the value of each element.

- Staff 1:** 4/4 time signature. Notes: half note, quarter note, quarter note, quarter rest, quarter note, eighth note, eighth rest, quarter note, quarter rest, quarter note.
- Staff 2:** 6/8 time signature. Notes: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter rest.
- Staff 3:** 2/4 time signature. Notes: quarter note, quarter note, quarter rest, quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 4:** 3/4 time signature. Notes: eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter rest, quarter note, quarter note, quarter rest, eighth note.
- Staff 5:** 4/2 time signature. Notes: half note, half note, quarter rest, half note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter rest, half note.

## Capítulo siete

11. Dibuja barras de compás y escribe el conteo debajo de cada nota.



Exercise 11 consists of nine musical staves, each with a different time signature and a sequence of notes. The time signatures are: 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 6/8, 3/8, 3/2, and 9/8. The notes are placed on a five-line staff, and the exercise is designed for students to draw bar lines and write counts below each note.

12. Dibuje las barras de compás, marque los acentos fuertes y escriba la cuenta debajo de cada nota. La primera barra de compás se muestra en cada ejemplo.



Exercise 12 consists of six musical staves, each with a different time signature and a sequence of notes. The time signatures are: 4/4, 3/4, 4/4, 12/8, 3/4, and 4/4. The first bar line is pre-drawn on each staff. The exercise is designed for students to draw additional bar lines, mark strong accents, and write counts below each note.

# 8

## RITMO

**Alcance:** *Contando música.*

*Ritmo* consiste en patrones de duración que aparecen regularmente en una canción. Como se vio en el capítulo anterior, una nota puede tener varias duraciones. Si no fuera por los grupos de patrones que existen en las canciones, controlar la duración de las notas sería sumamente difícil.

Siempre que la duración de una nota sea igual a un tiempo, dos tiempos, etc., contar es simplemente eso: contar los tiempos. En el ejemplo a continuación, el compás es tres por cuatro. La redonda tiene cuatro tiempos; la negra, uno. Un compás tiene tres tiempos. Cada nota tiene un tiempo, excepto las de los compases 4 y 7. El primer tiempo se cuenta como "1". El segundo tiempo se cuenta como "2". El tercer tiempo se cuenta como "3". Las notas de los compases 4 y 7 se cuentan como "1, 2, 3" porque tienen tres tiempos cada una.

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1-3 1 2 3 1 2 3 1-3

En el siguiente pentagrama, se asignan diferentes duraciones a varias notas. El compás es cuatro por cuatro en lugar de tres por cuatro, lo que significa cuatro tiempos por compás en lugar de tres.








1-2 3 4 1-2 3 4 1-2 3 4 1-4 1-2 3 4 1-2 3 4 1-4

A continuación, se muestra un gráfico de tiempo para el primer compás del ejemplo anterior. Dado que la primera nota dura dos tiempos, ocupa los tiempos 1 y 2. Por lo tanto, la segunda nota comienza en el tiempo 3. La blanca se cuenta como "1, 2", la primera negra como "3" y la segunda negra como "4".

4  
4 1 2 3 4 1

## Capítulo ocho

Mantener la duración de las notas de menos de un tiempo es más difícil. Sin embargo, las notas cortas nunca están solas, sino que forman parte de un grupo de notas o silencios. Estos grupos forman patrones, que suelen tener una duración de uno o dos tiempos. A continuación, se muestran algunos patrones posibles.

Patrones de un tiempo		Patrones de dos tiempos	
Compas	Nota Patrón	Compas	Nota Patrón
2 2		2 2	
2 2		4 4	
4 4		3 8	
4 4			

Intenta pensar en las notas de menos de un tiempo como un grupo o patrón rítmico, no por separado. Una vez que puedas reconocer uno o dos patrones rítmicos y comprender cómo suenan, la práctica facilita la lectura a primera vista de los patrones presentes en la música de la iglesia.

Ti - ti ti - ti ti - ti ti - ti Ta ti - ti ta ti - ti Ti-tum ti ti-tum ti



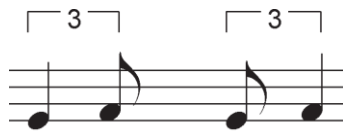
A continuación, se muestra el conteo de notas de duración inferior a un tiempo.



Los tresillos son tres notas de igual duración en un solo tiempo o tres notas de igual duración a lo largo del tiempo que habitualmente ocuparían dos de esas notas. En un compás de cuatro por cuatro, suelen estar formados por tres corcheas con un tres pequeño encima (3) o debajo (3) de las notas, lo que indica que son tresillos.



Una variación de tresillo consiste en una negra seguida de una corchea, o una corchea seguida de una negra en un patrón de tresillo. La corchea ocupa 1/3 del tiempo y la negra, 2/3 del mismo.



En este ejemplo se muestra el conteo de tripletes:

La mayoría de las canciones escritas en compás de 8 usan tresillos. En el compás de seis por ocho, solo se sienten dos tiempos: el 1 y el 4. Los tiempos 1, 2 y 3 forman un tresillo, y los tiempos 4, 5 y 6 forman otro tresillo. Esto se canta como el compás de dos por cuatro con tresillos.

En el compás de nueve por ocho se sienten tres tiempos: los tiempos 1, 4 y 7.

En el compás de doce por ocho se sienten cuatro tiempos: los tiempos 1, 4, 7 y 10.

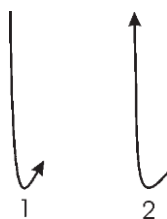
Como se observa, solo se siente cada tercer tiempo en los compases de 6/8, 9/8 y 12/8. Para efectos prácticos, la negra con puntillo dura un tiempo y la blanca con puntillo dos. La agrupación de notas suele escribirse de forma que facilita la lectura a primera vista de los patrones rítmicos.

## Capítulo ocho

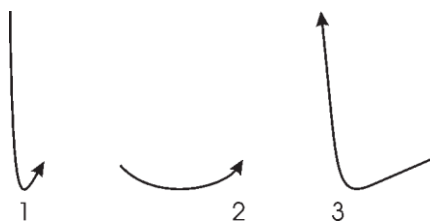
Los gestos que utilizan los directores de cantos ayudan a los cantantes a mantener su lugar en la música. Todos los movimientos de la mano comienzan con un tiempo fuerte en el primer tiempo del compás y terminan con un tiempo débil en el último tiempo del compás. El primer movimiento es hacia abajo y el último, desde afuera hacia arriba. Los gestos que se muestran a continuación son para una persona diestra. Para una persona zurda, los gestos son inversos a los del ejemplo.



Cuando la música se canta rápido y el número superior en el compás es un 2 o un 6, como en 6/8 o 6/4, cuando solo se sienten dos tiempos, los movimientos muestran solo dos tiempos.



Si el número superior en el compás, es un 3 o un 9, como en 9/8, se perciben tres tiempos y se muestran en el movimiento. El primer tiempo es hacia abajo, el segundo hacia afuera y el tercero hacia arriba.



Si el número superior del compás es un 4 o un 12, como en 12/8, cuatro son los tiempos que se sienten y se muestran en el movimiento. El primer tiempo es hacia abajo, el segundo hacia adentro, el tercero hacia afuera y el cuarto es hacia arriba.



**Resumen:** La mayoría de la gente puede comprender la duración de las notas. A muchos les cuesta contar las notas musicales, especialmente las que duran menos de un tiempo. Esfuérzate por concebir estas notas cortas en grupos que equivalgan a un tiempo y luego aprende los patrones de esos grupos de notas.

**Ejercicios**

Dibuje barras de compás, coloque paréntesis alrededor de cada patrón de uno o dos tiempos, coloque corchetes alrededor de patrones largos y marque acentos fuertes.

15 numbered musical exercises on staves. Each exercise includes a time signature and rhythmic notation with various patterns such as triplets, accents, and rests.

- 1. 4/4 time signature. Features a triplet of eighth notes followed by a half note, then a quarter note, another triplet of eighth notes, and a half note.
- 2. 4/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 3. 4/4 time signature. Features a triplet of eighth notes followed by a half note, then a quarter note, another triplet of eighth notes, a half note, a quarter note, another triplet of eighth notes, and a half note.
- 4. 12/8 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 5. 4/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 6. 6/8 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 7. 3/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 8. 4/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 9. 4/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 10. 4/4 time signature. Features a triplet of eighth notes followed by a half note, then a quarter note, another triplet of eighth notes, a half note, a quarter note, another triplet of eighth notes, and a half note.
- 11. 3/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 12. 6/8 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 13. 4/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 14. 6/8 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.
- 15. 2/4 time signature. Features a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.

Capítulo ocho

## **Notas adicionales**

# 9

## BARRAS, REPETICIONES Y FINALES

**Alcance:** Diferentes barras, repeticiones y saltos.

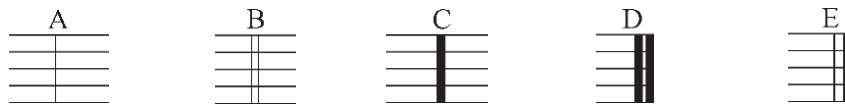
### Barras

Una sola línea delgada se llama *barra de compas*. Divide la canción en intervalos de tiempo iguales, eliminando las alteraciones y restaurando simultáneamente la armadura. Véase el ejemplo A.

Una sola barra gruesa o un par de barras delgadas se llama *dobles barra*. Separa las frases (breves pasajes líricos) y separa la estrofa del estribillo o coro. Véanse ejemplos en B y C.

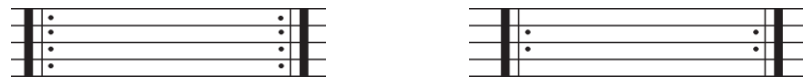
Existen varias formas de la *dobles barra*. Sus significados no son consistentes, salvo por el uso de la doble barra gruesa. Se utiliza para indicar el final de la composición. Ya no se utiliza en la música moderna. Véase D a continuación.

La doble barra, formada por una delgada y una gruesa, se utiliza en la música moderna para indicar el final de una sección y el final de la canción. Véase el ejemplo E.



### Repeticiones

*Puntos de repetición* se forman con cuatro puntos, o con dos en la mayoría de la música moderna. Los puntos de repetición indican que una sección debe repetirse. Los puntos a la izquierda de una barra indican un salto a los puntos a la derecha de la barra anterior. Si no se encuentra un conjunto de puntos a la derecha de una barra, se salta al principio de la canción.



En el siguiente ejemplo, los puntillos en el compás 4 indican un salto al principio. Este ejemplo se canta en el orden: 1-4, 1-4.



1. { No\_hay cual Je - sú s o - tro fiel a - mi - go, No lo Hay, no lo hay;  
No\_hay o - tro\_a - mi - go tan san - to\_y dig - no No lo Hay, no lo hay;

## Capítulo Nueve

Una variación de puntos repetidos indica diferentes  *finales* a una sección musical. La primera vez que se canta la sección, se canta el primer final. Cuando se canta la sección repetida, se canta el segundo final.

En el siguiente ejemplo, los puntos al final del *primer final* (compás 4) indican un salto al principio de la canción. Al cantar la repetición, los compases 1, 2, 3 y el *segundo final* (compas 5) se cantan. Se repite otra vez en la sección que comienza en el compás 10. Esta canción se canta en el orden: 1-4, 1-3, 5-13, 10-12 y 14.



1. { ¡Oh! Can-tád-me-las o - tra-vez, Be-las pa-la-bras de vi-da;  
Ha-llo\_en e - llas mi go - z\_y luz, Be-las pa-la-bras de vi - da:

*Chorus* 6 Sí, de luz y vi - da Son sos - tén y guí - a,

10 ¡Qué be-las son, qué be-las son! Be -llas pa-la-bras de vi - da,  
vi-da

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 5. Measures 1, 2, and 3 are the first part of the verse. Measure 4 has a double bar line with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1 4'. Measure 5 has a double bar line with a repeat sign and a second ending bracket labeled '2 5'. The second staff contains measures 6 through 9. Measure 6 is the start of the chorus. Measures 7, 8, and 9 continue the chorus. The third staff contains measures 10 through 14. Measures 10, 11, and 12 are the second part of the verse. Measure 13 has a double bar line with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1 13'. Measure 14 has a double bar line with a repeat sign and a second ending bracket labeled '2 14'.

*Fine* (pronunciado fee-nay) marca el final de una canción cuando el final de la canción no está al final de la partitura.

### **Saltos**

*D.C.*, representando *Da Capo*, señala un regreso al comienzo de la canción. *Fine* marca el final de la canción tras el salto al principio. En el siguiente ejemplo, el D.C del compás 8 indica un salto al principio del compás 1. La canción termina ahora en el compás 4. En este caso, se canta un conjunto de palabras independiente durante el salto del D.C. Se indican con el D.C. que precede a las palabras. La forma correcta es *D.C. al Fine*. Aunque *al Fine* puede que no se muestre, pero se entiende. El significado de esta notación: saltar al principio de la canción y detenerse en "Fine". Esta canción se canta en el orden: 1-4, 1-4, 5-8 y 1-4.



1. { No\_hay cual Je - sús o - tro fiel a - mi - go, No lo Hay, no lo hay;  
No\_hay o - tro\_a - mi - go tan san - to\_y dig - no No lo Hay, no lo hay;  
DC. No\_hay cual Je - sús o - tro fiel a - mi - go, No lo Hay, no lo hay;

*Chorus* 5 Co - no - ce to - das nues - tras lu - chas, y só - lo él nos sos - ten - drá;

8 *D.C. al Fine*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 4 ends with a double bar line and the word 'Fine'. The second staff contains measures 5 through 8. Measure 5 is the start of the chorus. Measures 6, 7, and 8 continue the chorus. At the end of measure 8, there is a double bar line with a repeat sign and the notation 'D.C. al Fine'.

*D.S.*, representando *Dal Segno*, señala un retorno al signo (§) encontrado encima del compás 5. *Fine* marca el final de la canción tras el salto al signo. En el siguiente ejemplo, *D.S.* en el compás 12 señala un salto al signo en el compás 5. Los compases 5, 6, 7 y 8 se repiten, y la canción termina con el *Fine* en el compás 8. *D.S.* siempre salta hacia el principio de la canción. La forma correcta es *D.S. al Fine*. El *al Fine* se entiende en este ejemplo, indicando el salto al signo seguido de una parada en el *Fine*. En este caso, se canta un conjunto de palabras independiente durante el salto de *D.S.* Se indican con el *DS* que precede a la letra. Esta canción se canta en el orden: 1-12 y 5-8.

1. Who at the door is stand - ing, Pa - tient - ly draw - ing near,  
 En - trance with - in de - mand - ing? Whose is the voice I hear?  
*D.S.* If thou wilt heed my call - ing, I will a - bide with thee.  
*Chorus*  
 Sweet - ly the tones are fall - ing: O - pen the door for me!

The musical score consists of three staves. The first staff has measures 1-4. The second staff starts with a double bar line, a key signature change to D-flat major (indicated by a § symbol), and measures 5-8. The third staff starts with a double bar line, the word 'Chorus', and measures 9-12. A double bar line at the end of measure 12 is followed by the instruction 'D.S. al Fine'. The music then repeats from measure 5.

El *CODA* se utiliza para avanzar en una canción. Siempre hay instrucciones adicionales asociadas con una coda.

*DC al CODA* dirige un salto de DC desde ese punto hasta el comienzo de la canción. Cuando un *TO CODA* se encuentra, salte al símbolo CODA, como se muestra al principio de la sección 3. Este ejemplo se canta en el orden: 1, 2, 1, 3. Tenga en cuenta que el salto a CODA no se realiza la primera vez que se encuentra.

The notation shows a single staff with three measures. Measure 1 is labeled '1'. Measure 2 is labeled 'To Coda' and ends with a double bar line. Measure 3 is labeled 'D.C. al Coda' and ends with a double bar line and a Coda symbol (a circle with a cross).

*DS al CODA* dirige un salto DS desde ese punto hasta el signo, canta hasta la instrucción *TO CODA* y luego salta al signo CODA. Este ejemplo se canta en el orden: 1, 2, 3, 2 y 4.

The notation shows a single staff with four measures. Measure 1 is labeled '1'. Measure 2 is labeled '2' and contains a § symbol. Measure 3 is labeled 'To Coda' and ends with a double bar line. Measure 4 is labeled 'D.S. al Coda' and ends with a double bar line and a Coda symbol.

A veces se usa una frase como «Tercera estrofa; tomen la coda». Esto significa que la sección de coda se canta después de la tercera estrofa.

**Resumen:** Los autores repiten secciones de una canción para que ocupen menos espacio en el papel. *DC* te lleva al principio de la canción, mientras que *DS* te lleva al signo. *Coda* te lleva directamente al signo de Coda.

**Ejercicios**

Escribe las letras de estas secciones de canciones tal como se van a cantar.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

**Ejercicios**

Dibuje barras de compás, coloque paréntesis alrededor de cada patrón de uno o dos tiempos, coloque corchetes alrededor de patrones largos y marque acentos fuertes.

The image displays 15 numbered musical exercises on a single page. Each exercise is written on a five-line staff with a specific time signature and rhythmic notation. The exercises are as follows:

- 1.** 4/4 time signature. Features a first measure with a triplet of eighth notes and a second measure with a half note. The rest of the exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.
- 2.** 4/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth and quarter notes.
- 3.** 4/4 time signature. Features a first measure with a triplet of eighth notes and a second measure with a half note. The rest of the exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.
- 4.** 12/8 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 5.** 4/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 6.** 6/8 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 7.** 3/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 8.** 4/4 time signature. Features a first measure with eighth notes and a second measure with a half note. The rest of the exercise consists of eighth notes.
- 9.** 4/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 10.** 4/4 time signature. Features a first measure with a triplet of eighth notes and a second measure with a half note. The rest of the exercise consists of eighth notes.
- 11.** 3/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 12.** 6/8 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 13.** 4/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 14.** 6/8 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.
- 15.** 2/4 time signature. Consists of a continuous sequence of eighth notes.



# 10

## INTENSIDAD Y TEMPO

**Alcance:** Definiciones varían.




### Intensidad

El autor de una canción puede expresar la intensidad (fuerte o suavidad de tonos) mediante términos, sus signos o abreviaturas. Dado que muchos términos musicales se eligieron en Italia, estos provienen del italiano.

<u>Nombre del término</u>	<u>Pronunciación</u>	<u>Definición</u>	<u>Signo</u>
Pianissimo	(Pee-ahn-ee-see-moe)	Muy Suave	<i>pp</i>
Piano	(Pee-ahn-oe)	Suave	<i>p</i>
Mezzo Piano	(Med-zoe Pee-ahn-oe)	Medio Suave	<i>mp</i>
Mezzo	(Med-zoe)	Medio	<i>m</i>
Mezzo Forte	(Med-zoe Four-tay)	Medio Fuerte	<i>mf</i>
Forte	(Four-tay)	Fuerte	<i>f</i>





### Grados de intensidad modificados

Los grados modificados de intensidad sirven para aumentar o disminuir el volumen o la suavidad al cantar una canción.

<u>Nombre del término</u>	<u>Pronunciación</u>	<u>Definición</u>	<u>Signo</u>
Crescendo	(Kre-shen-doe)	Aumentar gradualmente	cresc, 
Decrescendo	(Da-kre-shen-doe)	Disminuir gradualmente	decresc, 
Diminuendo	(Di-min-u-en-doe)	Disminuir gradualmente	dimin, 
Forzando	(Four-tsan-doe)	Acento fuerte	<i>fz</i> , ^
Sforzando	(Sfor-tsan-doe)	Con fuerza	<i>sf</i> , <i>fp</i>
Swell	(Swell)	Aumentar y disminuir	<>
Pressure Tone	(Pressure Tone)	Aumento repentino	<

### Estilo

El estilo se refiere a la forma en que se interpreta la canción. Además de los cuatro estilos mencionados, el autor puede dar instrucciones como "con reverencia" al principio o durante la canción.

<u>Nombre del término</u>	<u>Pronunciación</u>	<u>Definición</u>	<u>Firmar</u>
Legato	(Leh-gah-toe)	Suave y conectado	
Staccato	(Stah-kah-toe)	Corto y separado	
Marcato	(Mar-kah-toe)	Acentuado	
Portamento	(Pour-tah-men-toe)	Deslizándose hacia	

## Tempo

El tempo, o movimiento, es la velocidad a la que se canta una canción. Las velocidades precisas se indican como *MM* (*El metrónomo de Maelzel*) y equivale al número de pulsaciones por minuto. La nota que equivale a una pulsación a veces se muestra en lugar del *MM*. Muchas veces, el tempo se describe en términos más generales, como se indica a continuación.

Nombre del término	Pronunciación	MM=	Definición
Grave	(Grave)		Muy lento y solemne
Largo	(Lar-go)	42-68	Muy lento y amplio
Larghetto	(Lar-get-oh)	68-98	Muy lento
Adagio	(Ah-da-geo)	98-124	Lento y solemne
Lento	(Len-toe)		Lento sin arrastrar
Andante	(Ahn-dawn-teh)	124-154	Lento
Andantino	(Ahn-dawn-teh-no)		Moderadamente lento
Moderato	(Mod-ah-rah-toe)		Medio
Allegretto	(Ah-la-gret-oh)		Mediano y animado
Allegro	(Ah-leg-row)	154-180	Rápido y animado
Animato	(Ahn-uh-maht-toe)		Rápido y animado
Presto	(Pres-toe)	180-208	Muy rápido
Prestissimo	(Pres-tis-ee-mo)		Muy, muy rápido

## Grados de tempo modificados



Los grados modificados de tempo cambian el tempo de ciertas partes de la canción.

Nombre del término	Pronunciación	Definición	Signo
Accelerando	(Ak-cell-eh-rahn-doe)	Gradualmente más rápido	<i>accel</i>
Rallentando	(Rahl-in-tahn-doe)	Gradualmente más lento y más suave	<i>rall</i>
Ritardando	(Ri-tar-don-doe)	Gradualmente más lento	<i>rit</i>
A tempo	(Ah Tem-poe)	Regresar al ritmo original	<i>a tempo</i>

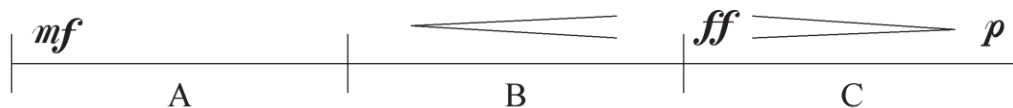
**Resumen:** Aunque la mayoría de la música de nuestros himnarios no utiliza nombres internacionales para el tempo o el estilo, estos nombres pueden verse en arreglos corales. Observe la diferencia entre las definiciones de *Ritardando* y *Rallentando*. “*Rit.*” en una canción significa solo ralentizar, no suavizar como “*Rall.*”.

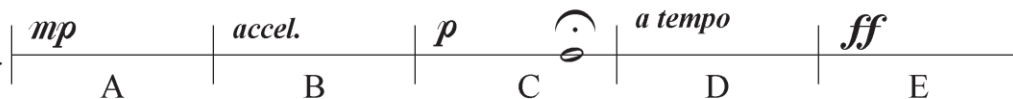
### Ejercicios

Escribe el nombre y la definición de lo siguiente:

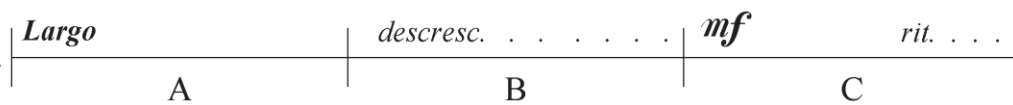
	Nombre	Definición
1.	<i>f</i> _____	_____
2.	<i>p</i> _____	_____
3.	<i>ff</i> _____	_____
4.	<i>pp</i> _____	_____
5.	<i>m</i> _____	_____
6.	 _____	_____
7.	 _____	_____
8.	<i>rall.</i> _____	_____
9.	<i>rit.</i> _____	_____
10.	<i>a tempo</i> _____	_____


Describe lo que sucede en cada sección.

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

Capítulo diez  
**Notas adicionales**

# Apéndice 1

## Referencia rápida de música

Lyric Author and year lyrics were written p.2

Song Title p.2

Tune Name

Music Author and year music was written p.2

### There's Not a Friend

NO, NOT ONE

Key Signature p.28

G Clef p.6

Words: Johnson Oatman, Jr. 1895

Line p.5

Space p.5

Music: Geo. C. Hugg 1895

Sing these words on DC Repeat p.56

Brace p.10

Time Signature p.43

F Clef p.6

Repeat to beginning p.55

Rest p.44

Lyrics p.2

Chorus

Ledger line p.5

D.C. al Fine

Repeat to beginning and end at Fine p.56

Grand Staff p.10

Staff p.5

Note Head p.8

Stem p.8

Flags p.8

Dot p.44

Measure Bar p.31

*Fine*

*D.C.*

1. There's not a friend like the low-ly Je-sus, No, not one! no, not one!  
 2. None else could heal all our souls dis-cas-es, No, not one! no, not one!

*D.C.* There's not a friend like the low-ly Je-sus, No, not one! no, not one!

Je-sus knows all a - bout our strug - gles; He will guide till the day is done;

Soprano p.10

Alto p.10

First Ending p.56

Second Ending p.56

Sing 1st time thru

Sing 2nd time thru

1st stanza Lyrics

2nd stanza Lyrics

Sung by both Tenor and Bass

Tenor p.10

Bass p.10

Slur p.45

Tie p.45

1. Sing them o - ver a - gain to me, Won - der - ful words of Life.  
 2. Let me more of their beau - ty see, Won - der - ful words of Life: Life:  
 1. Christ, the bless - ed One, gives to all, Won - der - ful words of Life;  
 2. Sin - ner, list to the lov - ing call, Won - der - ful words of Life. Life.

# Apéndice 2

## Tonalidades

C Major      A Minor

This block shows the first two notes of the C Major and A Minor scales. The treble clef has a C4 (triangle) and an E4 (square). The bass clef has a C3 (triangle) and an A2 (square).

G Major   E Minor      D Major   B Minor      A Major   F# Minor

This block shows the first two notes of the G Major, E Minor, D Major, B Minor, A Major, and F# Minor scales. The treble clef has G4 (triangle), B4 (square), D5 (triangle), F#5 (square), A5 (triangle), and C#6 (square). The bass clef has G2 (triangle), E2 (square), D3 (triangle), B2 (square), A3 (triangle), and F#3 (square).

E Major   C# Minor      B Major   G# Minor      F# Major   D# Minor

This block shows the first two notes of the E Major, C# Minor, B Major, G# Minor, F# Major, and D# Minor scales. The treble clef has E4 (triangle), G#4 (square), B4 (triangle), D#5 (square), F#5 (triangle), and A#5 (square). The bass clef has E2 (triangle), C#2 (square), B2 (triangle), G#2 (square), F#3 (triangle), and D#3 (square).

F Major   D Minor      B $\flat$  Major   G Minor      E $\flat$  Major   C Minor

This block shows the first two notes of the F Major, D Minor, Bb Major, G Minor, Eb Major, and C Minor scales. The treble clef has F4 (triangle), A4 (square), B4 (triangle), C5 (square), D5 (triangle), and E5 (square). The bass clef has F2 (triangle), D2 (square), Bb2 (triangle), G2 (square), Eb3 (triangle), and C3 (square).

A $\flat$  Major   F Minor      D $\flat$  Major   B $\flat$  Minor      G $\flat$  Major   E $\flat$  Minor

This block shows the first two notes of the Ab Major, F Minor, Db Major, Bb Minor, Gb Major, and Eb Minor scales. The treble clef has Ab4 (triangle), C5 (square), Db5 (triangle), F5 (square), Gb5 (triangle), and Ab5 (square). The bass clef has Ab2 (triangle), F2 (square), Db3 (triangle), Bb2 (square), Gb3 (triangle), and Eb3 (square).

# **Fundamentos del Director de Cantos**

**Por Enrique O. De Los Santos**

# EL DIRECTOR DE CANTOS

Aunque muchos piensen que el director de cantos no necesita una educación elemental en la dirección, sin ese conocimiento, hay desorden durante el servicio. El director (que es experto) crea orden dando un inicio, un tono, y un ánimo al canto dirigido.

El director de cantos dirige de tres maneras...

## **1. Con su voz**

- a. Habla con claridad y lo suficientemente alto para dominar, pero no sobre apoderar.

## **2. Con su expresión de su cara**

- a. Mantenga el contacto visual con la congregación. Las expresiones de su cara pueden ser muy propicias para una buena dirección de canto.

## **3. Con su movimiento de mano**

- a. Cada canción tiene una velocidad (tempo). Los movimientos de la mano ayudan a mantener orden al cantar la canción.

Cuando aprendas a utilizar los tres, el canto se escuchará mejor. Una de las importancias del director de cantos es mantener en control del servicio. Recordemos que no todos somos llamados a ser directores de cantos, pero el que verdaderamente lo es, debe de hacerlo siempre como el Sacerdote que es y hacerlo para el Señor.

## DIFERENTES VOCES Y ARMONÍAS

El director de cantos normalmente canta la melodía de la voz del Soprano. Se debería notar, sin embargo, el director de canto debe hacerlo en la octava inferior, ya que el Soprano fue escrito para la voz de la mujer.

Las notas de la melodía del Soprano (el cual el director debe seguir) están posicionadas en la Clave de Sol y presentadas como las notas más agudas en el pentagrama.

La **clave del Sol** incluye Soprano y el Alto.

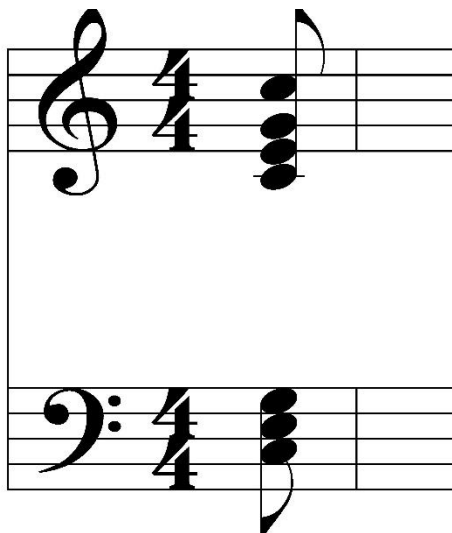
La **clave de Fa** incluye el Tenor y el Bajo.



Como Dios no nos creó a todos iguales sea en nuestro parecer o actitud, también el Señor nos creó con diferentes voces.

**En su mayoría hay cuatro voces:**

- **Soprano:** La voz femenina más alta
- **Alto:** La voz femenina que es más grave que también se les llama contralto.
- **Tenor:** La voz masculina más alta
- **Bajo:** La voz masculina más grave



Soprano  
Mezzo-Soprano  
Alto  
Contrato  
  
Tenor  
Baritono  
Baio



La armonía simplemente es tocar 2 notas al mismo tiempo para crear algo agradable. Si estas cuatro voces se cantan correctamente entonces se crea una armonía.

Las armonías no fueron creadas para que el canto se escuche mejor sino para facilitar la voz del cantor. En su mayoría de los cantos las melodías son muy altas para la voz de Alto y la voz del Bajo entonces se da una armonía para que ellos puedan cantar sin que fatiguen su voz.

El sistema de las notas musicales ayuda al cantor para que se una a la voz de soprano en una forma agradable y que el cantor no fatigue su voz al cantar.

El problema de hoy es que la iglesia no sabe leer las notas musicales. Esto es algo en lo que la iglesia debería invertir tiempo. No es solamente para que la adoración se escuche mejor sino para que los hermanos no tengan que esforzar su voz.

Como director usted mismo tiene que conocer su voz. ¿Es Tenor o bajo? Dependiendo de su voz usted escoge cantos que su rango de voz puede cantar. Ejemplo: El director de cantos que tiene la voz del Bajo no va escoger cantos que tengan una melodía tan aguda que no alcance las notas al dirigir. Lo viceversa es lo de la voz del Tenor.

### **Diferentes clases de cantos**

Tradicionalmente, la música de la iglesia se escribe en Armonía de cuatro voces en cual el director debe seguir la melodía del Soprano, pero de vez en cuando hay algunos cantos donde se dividen en secciones para hombres y mujeres, diferentes grupos, o diferentes voces.

Por ejemplo, el canto “A Jehová Invocaré” inicia con los hombres y repiten las mujeres en la estrofa. En tal caso, el director de cantos sigue y canta la melodía de los hombres y en el coro regresa a cantar la melodía del Soprano.

El himno de “Padre Te Adoro” es un ejemplo de **CANONS/RONDA**, donde cada grupo o voz inicia en diferentes tiempos. En este tipo de canto el director puede iniciar y seguir cantando con la primera ronda y con la mano indicar las entradas de las demás voces/grupos. De otra manera que se puede dirigir es iniciando las entradas con la voz, cantado cada vez en las entradas de la voz/grupo y quedarse cantando con la última ronda.

En **Contrapuntos** como “Más que Vencedores”, por nuestro hermano Luis Ángel Salazar, en el coro 2 cada voz tiene un inicio diferente y una melodía diferente. El canto inicia con una melodía, pero se separa a cuatro voces entrando en diferentes tiempos. En este caso cuando llegue a la separación de voces usted canta e inicia con la melodía del Tenor después se brinca a la melodía del Alto, después al Bajo y al final el Soprano.

En estos casos especiales de **Ronda** y **Contrapuntos**, uno a cuatro directores de cantos puede dirigir el canto para facilitar las entradas de las voces siempre y cuando todos los directores dominen bien la melodía y los tiempos de las entradas de las voces. El que dirige la voz de Soprano es el que termina el canto y los demás directores deben de seguirlo al terminar el canto para no crear desorden y terminar al mismo tiempo.

Ejemplos: Libres por Cristo, Tiempos Peligrosos, Amor (Ronda)

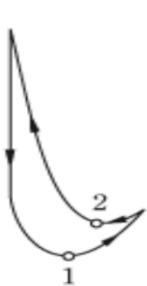
## MOVIMIENTO DE MANO

No se deje engañar por aquellos que afirman que los movimientos de las manos no son importantes porque si tienen un propósito. Un buen director de cantos conduce con movimientos de manos para crear un estado de orden durante el servicio.

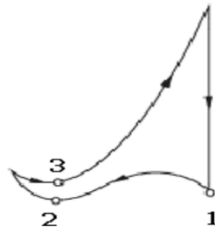
El movimiento de mano marca:

- Un inicio y un final
- Una velocidad (Tempo)
- Una posible pausa en el canto

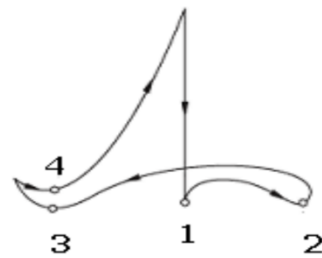
**Patrones de conducción estándar (Patrones pueden ser volteados)**



$$\frac{2}{2} \quad \frac{2}{4} \quad \text{OR} \quad \frac{6}{8}$$



$$\frac{3}{4} \quad \text{OR} \quad \frac{9}{8}$$



$$\frac{4}{4} \quad \text{OR} \quad \frac{12}{8}$$

### Señal para terminar el canto

Para indicar que el canto ha terminado, y que todos terminen el canto al mismo tiempo, usted al llegar al fin del canto debe cerrar la mano y dejar de cantar. No indique con la mano que dejemos de cantar y usted sigue alargando la última nota.



## ESTADOS DE ÁNIMO Y METRÓNOMO

**Las marcas** del estado de ánimo, como "Lentamente" o "Rápidamente", sugieren el sentimiento general o espíritu de un himno, aunque el estado de ánimo de algunos himnos puede variar según la ocasión o la preferencia de la congregación. Nada puede matar el estado de ánimo de un servicio de adoración más rápido que cantar un himno a un ritmo más lento de lo normal. No arrastre a la muerte el canto. Lo opuesto también es posible. No dirija un canto tan rápido que no hay ni tiempo de respirar.

Las canciones que se escriben a un ritmo suave y lento no deben cantarse con un estilo de rock-n-roll.

Algunos de los cantos más nuevos tienen marcas de metrónomo, que indican el tempo de la canción (como ♩= 105) y también se dan instrucciones generales, por ejemplo, cuando reducir la rapidez del canto o acelerarlo.

**El metrónomo** es un aparato que marca con exactitud la velocidad del canto el cual puede marcar 40 a 208 pulsos por minuto. Por ejemplo:

♩= 70 es 70 pulsos o tiempos por minuto

♩= 120 es 120 pulsos o tiempos por minuto

En el caso de las partituras, la indicación de metrónomo está por encima del primer Compas, y representa la velocidad del canto.



En este ejemplo, deberemos llevar una velocidad equivalente a 60 negras por minuto.

Como director usted debe de tratar de dirigir el canto a ese tempo lo más cerca que se pueda, pero no en su exactitud.

## SIGNOS DE EXPRESIÓN

Los signos de expresión se usan para indicar diferentes formas de tocar una nota o una frase musical. Pueden ser palabras en italiano o signos. Hay signos de expresión que se refieren a la intensidad (fuerte o suave) de sonidos o de frases: son los llamados **Matices**. Y hay otros que indican la velocidad del tema o del pasaje en el cual se encuentran.

### Matices (Volumen)

Pianissimo	<b>pp</b>	muy suave
Piano	<b>p</b>	suave
Mezzo piano	<b>mp</b>	medio suave
Mezzo forte	<b>mf</b>	medio fuerte
Forte	<b>f</b>	fuerte
Fortissimo	<b>ff</b>	muy fuerte
Piano forte	<b>pf</b>	suave y después fuerte

Forte piano	<b>fp</b>	fuerte y después suave
Crescendo	<b>cresc.</b>	aumentando poco a poco la intensidad
Decrescendo	<b>decresc.</b>	disminuyendo poco a poco la intensidad
Diminuendo	<b>dim.</b>	disminuyendo poco a poco la intensidad

Hay dos signos que indican el aumento o la disminución progresiva del sonido; cumplen la misma función que el “crescendo”, el “decrescendo” o el “disminuyendo”.



## Matices (Velocidad)

A tempo	<b>a tpo.</b>	velocidad original del tema
Accelerando	<b>accel.</b>	aumentar de a poco la velocidad
Rallentando	<b>rall.</b>	disminuir de a poco la velocidad
Riteniendo	<b>rit.</b>	disminuir de a poco la velocidad
Ritardando	<b>ritard.</b>	disminuir de a poco la velocidad

En música clásica o en algunos casos específicos hay indicaciones que se colocan al principio del tema, arriba del primer compás, y representan el tipo de movimiento que se va a tocar, o el carácter.

<b>Lento</b>	movimiento muy lento
<b>Adagio</b>	movimiento lento
<b>Moderato</b>	movimiento de velocidad media
<b>Allegro</b>	movimiento rápido
<b>Presto</b>	movimiento muy rápido
<b>Apasionatto</b>	apasionado
<b>Con caracter</b>	con presencia
<b>Giocoso</b>	gracioso

El **calderón** es un signo que se coloca en una nota para indicar una extensión de su duración al gusto del intérprete. Lo más común es verlo en la última nota del canto, pero puede estar en otro lugar. A veces se escribe “a tempo” después del calderón, para que el intérprete vuelva a la velocidad original de la pieza.

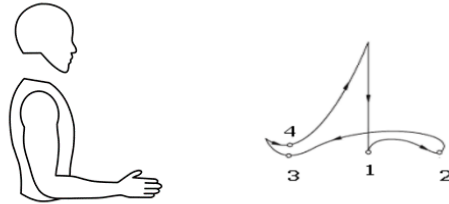


## Dinámicas en la Dirección Coral

Las dinámicas de los matices son diferentes dependiendo el maestro o instructor, pero hablaremos de las dinámicas que son más común. Hasta el momento hemos indicado los patrones para indicar el compás, pero a la vez conduciremos las dinámicas de los matices con esa misma mano.

### Marcando el Estado Normal (*m*)

Cuando marcamos el patrón necesario para dirigir un canto en general lo cantamos con nuestra mano a una posición de nuestro cuerpo que no es ni muy alto, ni muy bajo. Esto lo tendremos como nombre estado normal o *mezzo(m)* en lo cual nuestra mano está a la altura de nuestro corazón y cantamos a una voz intermedia. Este estado usamos en todos los cantos que dirigimos, aunque no haya una indicación que diga *mezzo(m)*.



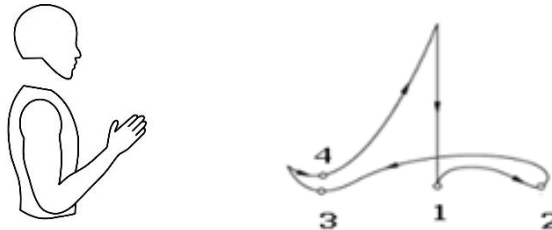
### Marcando estado Suave (*p* o *pp* ext.)

Al marcar una parte suave nos trataremos de hacer chichitos usando nuestro cuerpo y mano. Nuestra mano baja un poco que sería un promedio de la altura de nuestro estómago y al mismo tiempo hacer nuestro patrón de mano más pequeño. Con nuestro cuerpo nos podemos encorvar para hacernos pequeños. Como el director también canta al dirigir entonces debe cantar a una voz suave al llegar al cambio de volumen en el canto.



## **Marcando Fuerte (*f* o *ff* ext.)**

Al marcar una parte fuerte como director, nos trataremos de hacer grandes usando nuestro cuerpo y mano. Nuestra mano sube un poco que sería un promedio de la altura de nuestra cabeza y nuestro patrón sería más grande. Con nuestro cuerpo tratar de hacerte grande al levantar un poco tus hombros. Como el director también canta al dirigir entonces debe cantar más fuerte al llegar al cambio de volumen.



## **Marcando Ritmos (*Rit.*, *Temp.*, *Acc.*, *Ext.*)**

Al marcar estos cambios de ritmo usted simplemente tiene que mover su patrón de mano más rápido o más lento cuando la música tenga una indicación de cambio de velocidad. Al mismo tiempo usted tiene que cantar más rápido o más lento.

## **Marcando El Calderón**

Al marcar el calderón tu mano es extendida hacia arriba y sostenida en esa posición hasta que usted desee terminar la pausa. Para reiniciar el canto, usted marcara el mismo tiempo en donde esta el calderón como un silencio y continuara el canto. (*Instructor presentara el calderón*)

**Note:** Los matices son parte del compositor, pero el director puede anular todos esos cambios si desea, solo que se tiene que anunciar el cambio. Ejemplo, si hay un calderón en el canto, pero desea ignorarlo tendrá que decirle a la congregación para que unánimes sigan cantando y no hacer la pause que se esta indicando. Recuerde que estamos para hacer orden y no desorden.

## COMO USAR EL DIAPASÓN (PITCH PIPE)

**Primero:** Conozca en qué Tonalidad está la canción: mire la armadura por sostenidos y bemoles. (Asume que las tonalidades son mayores)

Cuando no hay sostenidos o bemoles entonces, usted está en la tonalidad de C Mayor.

Si es que tiene 2 Bemoles en la armadura entonces estás en la tonalidad de D Mayor.

Si es que tiene 2 Sostenidos en la armadura entonces está en la tonalidad de Bb Mayor.

*Regrese al curso “Fundamentos de la Teoría Musical En la Iglesia” en la página 23 para ver más información y la pagina 68 para lista de tonalidades.*

**Segundo:** Mire la primera nota que se cantará para la voz del Soprano. Si estamos en la tonalidad de C Mayor y la nota está en la segunda línea (de abajo hacia arriba) en la clave de Sol, entonces usted debe comenzar con la nota G. En el Diapasón busque la nota G y sople en esa sección (o presione la G en la APP). El tono que escuche es el tono que debe iniciar el canto.

Si estamos en la tonalidad de D Mayor y la nota está en el primer espacio entonces comenzamos con la nota F# ya que la nota F y C son sostenidos en esa tonalidad de D Mayor. En el Diapasón busque la nota F# y sople en esa sección(o presione la F# en la APP). El tono que escuche es el tono que debe iniciar el canto.

Siga este mismo principio si el canto está en otra tonalidad.

En la mayoría de las presentaciones, que tienen notas, tienen arriba de la armaduría o Compás ya escrita la tonalidad y la primera nota para facilitar la preparación del director.

Por ejemplo, el canto “Oh bondad Tan Infinita” tiene las letras “Ab/Eb” arriba del Compas. La primera nota “Ab” es la tonalidad y la segunda nota “Eb” es la primera nota del soprano la cual el director tiene que comenzar para dirigir el canto.

Baya a la página [ministeriodealabanza.net](http://ministeriodealabanza.net) para obtener el atajo de la aplicación del diapasón “**Pitch Pipe by Congregate**” para su teléfono.



## PASOS DE SEGUIR ANTES DE DIRIGIR UN CANTO

Es importante que el director de cantos se prepare antes que dirija ya que esto minimiza el margen de error al presentar el canto. Reduce el error de pronunciar palabras incorrectamente, entrar en el tono incorrectamente, o cantar la melodía incorrectamente.

**Estos son algunos pasos de seguir:**

- 1. Prepárese Espiritualmente:** Estás dirigiendo a la gente en adoración a Dios. Acércate a Él en cada ocasión antes de guiar a otros.
- 2. Elige canciones de antemano:** No esperes hasta el último minuto para escoger tu canto.
- 3. Seleccione canciones que sean productivas para el estado de ánimo del servicio:** Temas como el cielo, la fe, el amor, etc. O temas generales como alabanza, invitación, Cena del Señor, funeral.
- 4. ¡NUNCA! NUNCA seleccione canciones nuevas o desconocidas para la adoración:** Estas son raramente productivas. Se debe reservar un tiempo para aprender nuevos cantos antes de que sean introducidos en el servicio de adoración. También no repita el mismo canto cada vez que dirija.
- 5. Conozca sus limitaciones:** ¿Cuál es tu rango vocal? ¿Qué tan alto o que tan bajo puede alcanzar su voz? No elijas constantemente canciones que estén fuera de su rango vocal porque esto causa fatiga a tu voz y la puedes dañar.
- 6. Mantenga contacto visual:** No mantenga su cara en el Himnario o en la pantalla.
- 7. Canta lo que quieres decir y habla con verdad lo que cantas:** Reflexiona sobre las palabras de la canción. Puedes cantar una mentira igual que decirla. Pregúntese, ¿tiene sentido lo que dice el canto?
- 8. Prepare la Presentación:** Siempre pasa el canto al encargado de la presentación. Llegue temprano para revisar que la presentación de sus cantos esté correcta. No vaya ser que le puso el canto incorrecto o que le falta una página a la presentación.
- 9. Haz melodía en tu corazón:** Así como aquellos que están siendo guiados, el director de cantos también está adorando.

## PREPÁRATE ESPIRITUALMENTE

Recordemos que somos Sacerdotes del Señor y tenemos que estar llenos del Espíritu Santo.

**Llenémonos de su palabra:** Los que han escrito cantos han estado llenos de su palabra. Aunque usted no vaya a escribir un canto esté lleno de la palabra de Dios.

**Oremos:** Tome tiempo y ore por su trabajo como director. Pida que mejore su dirección de cantos y que su trabajo sea agradable hacia él.

**Mejoremos nuestra mentalidad:** Quitémonos el decir, “solo cantemos con el corazón.” Tenemos que cantar con una buena voz y un buen corazón. Son dos cosas importantes que cumplen una agradable adoración a nuestro Señor.

Si uno canta con un buen corazón, pero con su voz canta en una forma desagradable, ¿porque ha de recibir tu alabanza el Rey que tiene miles de arcángeles alabándole en este mismo momento? Es como presentarte ante el altar con tu alma recta, pero tú sacrificio es lo peor de lo peor.

El capítulo uno de Malaquías recalca como Jehová odia la adoración presenta como recta cuando no lo es.

Lo opuesto puede pasar. De que me sirve cantar con una buena voz, pero mi corazón está lleno de maldad. ¿Nos volveremos como los Sacerdotes del tiempo de Jesús, que honraban con sus labios, pero sus corazones estaban lejos de Dios? (Mateo 15:1-20)

Ofrezcamos a nuestro Dios una adoración completa y cantemos con una voz agradable y un corazón recto ante Dios.

## ELECCIÓN DE CANTOS

Los directores de cantos siempre deben de seleccionar cantos por adelantado y no dos minutos antes del servicio.

Siempre es recomendado que escoja sus cantos dependiendo su:

- Audiencia
  - ¿Son la mayoría cristianos o es un mixto de invitados y cristianos?
- Tiempo del servicio
  - ¿Es en la mañana o en la tarde?
  - ¿Antes de partir el pan?
- Mensaje del predicador
  - ¿El mensaje va ser para invitar al pecador al arrepentimiento o un mensaje de motivación/edificación para el cristiano?

Tengan en mente que al seleccionar sus cantos para el servicio no todos los cantos son iguales. Algunos son para alabanza a Dios, unos para animarse unos a otros, unos para funeral y otros para casos especiales.

Para facilitar su búsqueda de un tema especial, por ejemplo, un tema acerca del “cielo” entonces lo puede buscar en el índice del himnario.

Hay en este momento dos Himnarios más populares en las Iglesias de Cristo. Cantos Espirituales(negro) y el Cantos de Caminos(azul). (Recomiendo siempre tener uno cerca cuando cante por si la tecnología falla) Cada himnario tiene al menos dos tipos de secciones de índice.

**1. Índice Títulos** - El índice general tiene las canciones listadas por título en orden alfabético.

**2. Índice Materiales (Tópicos)** - El índice de tópicos tiene las canciones numeradas por categoría, como ejemplo “Invitación” el cual el canto “A Jesucristo ven sin tardar” está en la lista.

Después de que haya escogido el canto pregúntese si los cantos tienen un tema apropiado para el momento que se va cantar.

Si usted escogió el canto “Iglesia de Cristo” y usted lo va dirigir después del sermón de la segunda hora del Domingo, donde en su mayoría los predicadores hablan del evangelio y están invitando al pecador que se arrepiente, entonces el canto no sigue con ese tema del sermón. Su canto no sería apropiado y mata esa invitación del sermón porque el tema del canto es animar a los cristianos a seguir en la fe. El canto “Iglesia de Cristo” sería más apropiado para un domingo en la tarde o un miércoles cuando en su mayoría de la audiencia son cristianos y se unen a las palabras cantadas. El canto que sería apropiado después de un sermón que invita al pecador al bautismo es “A Jesucristo ven Sin Tardar” donde el canto invita al pecador a que se entregue al Señor.

Nuevamente ya que tenga el canto/s escogido pase su selección de cantos al que este encargado de la presentación para que puedan ser puestas en la presentación con tiempo.

## **DIRIGIENDO EL CANTO EN UN SERVICIO**

Antes de dirigir un canto en un servicio usted debe conocer su material a un buen nivel para dirigir. La cualidad del himno comienza con el director de cantos. Si usted no mejora su cualidad como director de cantos entonces la cualidad del canto grupal como Iglesia tampoco crecerá.

Conozca su ambiente. ¿Tiene ya el programa y sabe cuándo va a dirigir el canto? No se siente hasta la última banca. Ponga atención al programa y no esté preguntando si usted sigue en medio del servicio, no sea novato.

Cuando usted esté preparado parece enfrente donde la gente lo pueda ver. Tenga su cuerpo derecho y nunca encorve su espalda. (La mejor postura para cantar es de pie y es buena idea poner a la congregación de pie igual que a usted si es posible.) Toque el tono en el cual el canto debe comenzar, después con su mano y voz comience el canto.

Recuerde que el público debe ver su patrón de mano en todo tiempo. Si el pulpito es grande usted debe levantar la mano más arriba para que sea visible.

Si estás nervioso antes de comenzar respira profundo (preferible de respirar por su nariz y no por su boca) y recuerda que, si se equivoca está en familia, pero sea mejor la próxima vez. Vive y aprende. Siempre es recomendado que si es un principiante que dirija un canto cuando no haya muchos visitantes. Si un visitante ve un error durante un servicio puede dar una mala impresión y podría ser que no regrese. Al dirigir más frecuentemente usted tendrá más confianza e irradiará más confianza a su audiencia.

## QUÉ HACER Y NO HACER AL DIRIGIR UN CANTO

### HACER:

- ¡SONREÍ!
  - Irradia alegría al cantar en especial si el canto habla de algo alegre
- Ten interés en el canto.
  - Si no tienes interés del canto no lo cantes
- Entra en la canción y deja que la congregación comparta tu alegría.
- Mire a la audiencia.
- Desarrolla una postura autorizada y cómoda en la dirección.
  - No trates de esconderte detrás del púlpito.
- Memoriza tu música y no pegues tu mirada en la pantalla.
- Pronuncia las palabras de la canción claramente.
  - Las palabras son importantes. Uno de los propósitos del canto es enseñarse unos a otros. Si las palabras están pronunciadas mal puede ser que el mensaje cambie y enseñe algo diferente. Si tiene dudas sobre cuál es la siguiente palabra en la canción, simplemente eche un vistazo a la presentación. Esto eliminará la posibilidad de decir una palabra que simplemente no tiene sentido.

### NO HACER:

- Actuar aburrido, incluso si lo estás.
- Meter las manos en los bolsillos.
- Mirar tu reloj.
  - Si la congregación piensa que no te gusta el canto o no quieres estar allí, ¿por qué deberían hacerlo ellos?

## **PUNTOS IMPORTANTES PARA PREVENIR ERRORES**

- Siempre revise los cantos de la presentación
  - Esto previene el error de que si faltó una página en el canto o si se puso el canto equivocado por error se pueda corregir de antemano.
  - Si usted quiere solo cantar 3 estrofas entonces borre la estrofa que no quiere cantar. Por experiencia, tenga cuidado cuando borre las secciones del canto ya que puede borrar una de más y perderse durante la dirección de canto.
- Si canta más de un canto tome su tiempo para revisar el canto que sigue
  - A veces por apresurarse, el canto siguiente lo puede cantar incorrectamente y puede causar desorden.
- Siempre tenga un himnario disponible en el edificio por si la tecnología falla.
  - Si es que falla escoja cantos que la congregación pueda cantar de memoria.
- ¡Nunca, nunca! Dirija cantos que no conozca
  - ¿Cómo puede dirigir a otros si usted mismo no sabe el canto? También de esta misma manera siempre escoja cantos que conozcan la congregación, aunque usted si conozca el canto. Usted no es artista para que cante solo.

## **CONSIDERA TU DIRECCIÓN DE CANTOS COMO UN TRABAJO**

Tome en cuenta que la dirección de cantos es un trabajo para el Señor y también para la Iglesia. Tome su trabajo en serio y que su vestimenta, aspecto físico, y puntualidad sean ejemplo para los demás.

### **Vestimenta al dirigir un canto:**

Aunque tal vez muchos piensen que su vestimenta no es importante para Dios, desde la antigüedad, lo ha considerado importante.

En la ley, los sacerdotes y el sumo sacerdote, eran mandados a tener un tipo de uniforme durante su servicio al Señor (Según Éxodo 28). En el nuevo testamento Pablo habla de la vestimenta de las mujeres (Según 1 Timoteo 2:9-10) pero el hombre de igual manera se debe de vestir con un aspecto agradable durante los servicios.

Como directores de cantos debemos presentarnos presentables ante el Señor, pero también ante el público ya que nuestra vestimenta es algo que ellos ven y puede ser distracción para ellos. Tal vez le guste ir al gimnasio y le encanta ponerse camisetas ajustadas para presumir sus músculos, pero durante el servicio en ninguna manera debe ser su cuerpo presumido ya que usted no es el centro de ese servicio. Tal vez le guste irse cómodo al servicio y vaya en pantalones cortos, chanclas, y camiseta de fútbol, pero recuerde que usted va a adorar y a servir a Dios y no a la playa.

Nuestro aspecto físico como pelo y barba (si lo tiene) también es importante y tiene que verse bien peinado y arreglado. Nuestro cabello también debe ser de su color natural. Al tener nuestro cabello de otro color recalca inmadurez al público y pueda que se pregunte porque un inmaduro nos guía en alabanza. Tenga también el pelo arreglado ya que puede dar un aspecto de flojo o de sucio.

Tiene usted que saber que durante el servicio y al dirigir los cantos debe presentarse en una forma profesional. Recordemos que el director de cantos es una guía entre el Señor y su pueblo, la audiencia es el Señor y usted está presentando a su pueblo en alabanzas hacia él.

### **Recomendación de Vestimenta:**

Apropiado - Camiseta, pantalón, y zapatos de vestir con o sin corbata. (Puede usar un traje, aunque no es recomendado ya que reduce nuestra dirección/movimiento de manos al cantar)

Mínimo - Camiseta polo y pantalones de mezclilla/de vestir (Que sean agradables de ver y no estén rotos o tenga hoyos)

**Punto Importante:** Lo que se ha recomendado depende de la cultura en donde vive. Hay lugares donde la vestimenta es diferente y tal vez lo que nosotros consideramos elegante de vestir a ellos no se les considere elegante. Recordemos que los primeros cristianos no se vestían con corbatas o camisas de vestir.

### **Puntualidad:**

Igual que en un trabajo llegue temprano y esté presente en todos los servicios. No eres de mucha ayuda si no llegas a la hora cuando te toca dirigir un canto o si no llegas de completo al servicio para dirigir los cantos. Se responsable y se ejemplo para los demos con algo simple como estar presente en los cultos de adoración. ¿Si a tu patrón terrenal le importa tu puntualidad porque no le importaría al Señor?

## MICRÓFONOS

Los micrófonos para un director de cantos es una herramienta muy útil si lo usa correctamente. Hay diferentes tipos de micrófonos en el cual podemos usar.

**Hay:**

- **Micrófonos estacionarios:**



- Los cuales se pueden colocar en un atril o púlpito. Estos son más comunes, pero dan una limitación al director de cantos en cual es más difícil de hacer la diferencia en Suave o Fuerte al dirigir.
- Recuerde que al usar un micrófono su voz debe ser dominante, pero no tan dominante que no pueda escuchar a la Iglesia cantar.

- **Micrófonos de mano/inalámbricos:**



- Los mismos principios se aplican en un micrófono de mano, pero en este caso hay más control de volumen al alejar o acercar el micrófono mientras canta. La desventaja es que ahora usará una mano en vez de dos si es que le gustaba dirigir con dos manos.

- **Micrófonos de solapa:**

- No son recomendados si son de baja calidad ya que los de baja calidad son muy sensibles a las respiraciones, pero este sistema sería lo ideal para dirigir ya que no tiene que levantar su voz tanto para ser escuchado y tiene la libertad de usar las dos manos.



**Punto importante:** El micrófono esta para que la congregación te escuche. Si te alejas del micrófono y no te escuchan entonces tienes el peligro de causar desorden. Muchas de las congregaciones al no escuchar al director de cantos comienzan a seguir su propio ritmo y cantar a su manera lo cual queremos evitar. Recuerda que tu voz (junto con tu mano) son una guía para la congregación. Use el micrófono y no te escondas de él.

## **PRACTICA DE CANTOS**

Haga también un tiempo para practicar cantos. Trate de enseñar cantos nuevos o cantos que hay en los himnarios que la congregación no conozca para ampliar el repertorio de cantos. Si usted decide enseñar cantos trate de buscar información del canto como el tono y melodía del canto para que no enseñe el canto incorrectamente o por tradición. Trate de enseñar el canto como está en la nota y no como se lo enseñaron.

Escoja tiempos cuando “los más fieles” se congregan como miércoles o Domingos en la tarde porque ellos son los que levantan el canto. O, dependiendo de su congregación puede escoger un día de la semana para reunirse y practicar cantos (esta forma es más difícil ya que muchos no podrán ir o no quieren hacer tiempo en su día para practicar cantos).

Con solo unos 15 minutos es suficiente enseñar la melodía del canto y repetir el canto unas 4 veces por un mes durante un servicio (Miércoles o Domingo en la tarde), será un buen tiempo para aprenderse el canto.

Ejemplo: Nosotros el último Domingo del mes, en la tarde, tenemos práctica de cantos lo cual la clase se reduce 20 minutos y nos dan 15 a 20 minutos para enseñar un canto. Después de enseñarlo lo dirijo todos los miércoles del mes que sigue (que en su mayoría son 4 miércoles). Dependiendo de cómo se escuche el canto, después de los 4 miércoles, se puede incluir el canto en la adoración un domingo en la mañana.

Si el canto no se aprende en ese tiempo es muy probable que la congregación no le gusto el canto o estaba muy difícil y es mejor que escoja otro canto para enseñar y no lo practique más.

## **ORGANIZACIÓN PARA LOS DIRECTORES DE CANTOS**

Cada congregación tiene su servicio diferente y cada uno tiene diferentes cantidades de cantos cantados en un servicio. Yo les daré una guía para que usted como líder pueda originarse bien para un servicio.

Lo ideal es siempre tener un líder como cabeza, que sea espiritual, responsable, y tenga un buen conocimiento de la dirección de cantos. Como líder tiene que ser responsable de hacer un programa para que sus ayudantes (los demás directores de cantos) puedan seguir y prepararse para dirigir un canto. Lo ideal es hacerlo mes por mes. El líder participa en el programa y como líder cubre los cantos (o hace movimientos para que otro lo cubra) del director que no pueda asistir o cantar el día indicado. ¿Recalcamos nuevamente la responsabilidad del líder, si el líder no asiste a los cultos o no recoge su teléfono cuando es necesario, porque es líder?

Cuando usted haga el programa hágalo claro cuándo y quien va cantar durante un servicio. Si es ayudante (parte de los directores) tiene que verificar su día y tiempo, si hay duda, pregunte con tiempo y no este preguntando a la última hora.

Lo siguiente es el programa de Edgefield Iglesia de Cristo, un Domingo a las 11 am.

- Bienvenida
- Oración
- 3 Cantos – 3 Cantos de Adoración
- 3 Cantos – 2 Cantos de Adoración y un canto de reflexión de la muerte de Cristo
- Cena del Señor / Ofrenda
- Predicción
- 1 Canto – Canto de Invitación
- Despedida

Cómo ve, nosotros cantamos 7 cantos en total, los primeros 3 por un director y los otros 4 (2 cantos de adoración, 1 Cena del Señor, y el de invitación) por otro director de cantos. Para nosotros esto nos es ideal para que tengamos variedad de cantos ya que el primer director domina diferentes cantos que el segundo y también los dos tienen un rango vocal diferente el cual los hace escoger cantos apropiados para su voz. También hemos encontrado que este patrón nos ayuda a no esforzar nuestra voz de más, ya que no es solo un director cantando 7 cantos en total. Claro que cada servicio es diferente y tiene que acoplarse a su programa.

Pongamos atención que no todos somos del mismo nivel en la dirección de cantos. En lo personal tengo 4 niveles en los cuales pongo a cada director de cantos. (Estos niveles son inventados por su servidor y solo los uso para hacer una buena organización al hacer un programa)

**Principiantes** (Capacidad de un Canto por semana)

(El director no tiene el conocimiento de Teoría Musical, no entra al tono y su melodía al cantar se pierde, su capacidad de Dirección Coral casi no existe)

**Niveles I** (Capacidad de 2-3 Canto por semana)

(Tiene bases de teoría musical, el tono no es correcto pero su melodía al cantar es mejor, su Dirección Coral ha crecido y dirige con su mano, aunque no correctamente)

**Nivel II** (Capacidad de 3-4 Cantos por semana)

(Tiene bases de teoría musical, conoce como entrar al tono correcto y canta la melodía correcta, su Dirección Coral ha mejorado y dirige ya casi sin equivocarse con su tempo)

**Nivel III** (Capacidad de 6+Cantos por semana)

(Entiende bien que está pasado durante el progreso del canto dominando bien la teoría, su tono es casi perfecto al cantar, su Dirección Coral es grande y en ningún momento la congregación lo controla a él)

**Nivel 4+** (Maestro)

(Todo lo sabe)

Al ponerlos en los diferentes niveles me da la oportunidad de ponerlos en un momento apropiado y con una correcta cantidad de cantos que ellos pueden dirigir. Como hemos hablado un poco el principiante no debe estar cantando un domingo en la mañana cuando en lo regular tenemos visitantes. Su momento debería ser un miércoles o un domingo en la tarde.

Escribí también las cantidades de cantos que un director puede cantar (dependiendo su nivel) por semana. Yo lo hago para que cuando haga el programa no los ponga a cantar demasiado a los que no son capaces de cantar tantos cantos. Si el principiante lo pongo a dirigir 3 cantos los 3 cantos los va dirigir mal. El que es del Nivel I de 3 cantos que dirija tal vez me cantó uno bien. No pongamos a los que no saben bien la dirección a que canten muchos cantos. Poco a poco aprenderán y comenzarán a entender mejor su dirección.

Regresemos al programa que usamos anteriormente, los dos directores que se pongan deben de ser en un nivel 3(o por lo menos nivel 2) ya que en lo común este es el momento donde todos los visitantes que se han invitado han llegado y se tiene que dar una buena primera impresión en la adoración. No podemos poner al novato porque nos hace ver un poco informales y tal vez desordenados.

Por fin esto es una guía para el líder, el cual tiene que saber: su propio orden durante todos sus servicios, cuántos directores de cantos tiene, cuáles son las capacidades de los directores, que tan puntuales son sus directores. Recordemos que no nos sirve de nada al que llega tarde o el que asiste 2 domingos al mes.

*Un archivo del programa que yo uso mes por mes será puesto en mi página como ejemplo. Modifíquese como quiera.*

## RECURSOS

En la lista de abajo son algunos recursos y enlaces de productos y servicios confiables. Todos están en la página [ministeriodealabanza.net](http://ministeriodealabanza.net)

### **Himnarios en Papel**

- Página oficial del himnario Cantos Espirituales para ordenar.
  - <http://www.cantosespirituales.com/>
- Página oficial del Himnario Cantos del Camino para ordenar.
  - <https://spanliterature.com/product/cantos-del-camino-hardback/>

### **Cantos en Audio**

- Cantos cantados por Antonio Shapple. Hay algunos errores en algunos cantos, pero la mayoría están bien cantados. (Siempre siga las notas)
  - *alabanzas.info*
- Página oficial del Himnario Cantos del Camino. Puede escuchar las melodías cantadas de los cantos.
  - [https://cantosdelcamino.com/?page\\_id=70](https://cantosdelcamino.com/?page_id=70)
- El himnario “Himnos y coros de la Iglesia de Cristo” está echo por nuestro hermano Jesús Amaya. El canto más conocido es “Ven a Cantar”.
  - <https://www.facebook.com/Himnos-y-Coros-de-la-iglesia-de-Cristo-179824382212466/>

### **Himnos en Pantalla**

El proyecto CantosenPantalla™, está echo por su servido (Enrique O. De Los Santos) y está encargado de la página:

<https://www.ministeriodealabanza.net/>

Todas estas presentaciones fueron hechos por medio del programa Finale (finalemusic.com) y su servidor a puesto las presentaciones gratuitamente en la página para compartir. El proyecto *CantosenPantalla*™ solo tiene cantos que no tienen derechos de autor y están en el formato widescreen(16:9).

El Proyecto "Cantos De Los Santos" tiene los primeros 111 cantos le himnario “Cantos Espirituales” disponibles para descargar.

<https://cantosdelossantos.org/index.html>

## REFERENCIAS

- “The Acoustic Song Leader” por Jimmy R. Bagwell
- “Curso de Teoría de la Música” por Vanesa Cordantonopulos.

## **Ejercicio para el Director de Cantos**

Prepara un canto para dirigir:

- Tendrás 20 minutos para preparar un canto (solo una estrofa). Después se presentará el canto y será evaluado por el Instructor.

Puntos que serán Evaluados:

- Tendrás que usar el diapasón para entrar al tono correcto.
- Tendrás que cantar la melodía correcta sin desviación.
- Tendrás que usar el patrón necesario para dirigir.
- Tendrás que mantener el compás estable durante todo el canto.