

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

" NIÑOS, ORQUESTA Y MEXICO "

NOTAS AL PROGRAMA

OPCION DE TESIS QUE PARA OBTENER EL  
TITULO DE

LICENCIADO EN EDUCACION MUSICAL

Presenta: 283637

ALMA ERENDIRA OCHOA COLUNGA

A s e s o r e s :

Lic. Patricia Arenas Barrero

Lic. Guadalupe Martínez Salgado

México, D.F.

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS:**

Ante todo tengo que agradecerle a ti señor Jesús por el gran privilegio de la vida, por la amistad, la inmensa bondad y amor que me brindas día a día, es pues para ti este trabajo.

*" ..... porque separados de mí nada podéis hacer "*

**San Juan 15:5**

**A mis padres**

Mil gracias por enseñarme a disfrutar la vida, gracias por el amor que me inculcaron hacia el estudio, he aquí la cosecha pero sobre todo, gracias por amarme y estar en todo momento junto a mí, ustedes son una parte muy importante en este trabajo.

**A mis hermanos**

Por ser un ejemplo de tenacidad y constancia, gracias por demostrarme su amor en todo momento.

**A mis amigos**

Por su apoyo desinteresado en las situaciones más tensas.

**A mis asesores**

Por enseñarme que cada cosa puede ser perfectible.

**A los niños, niñas, muchachos y muchachas**

Porque generosamente dieron de su tiempo, energía y entusiasmo en este trabajo; gracias por ser simplemente maravillosos.

**A todos, mil gracias que Dios les bendiga y les dé mucho más.**

# INDICE

## " NIÑOS, ORQUESTA Y MEXICO "

Panorama de la educación musical	pág. 1
Ensamblés instrumentales escolares	pág. 3
Material para la orquesta escolar	pág. 7
Sistema Micropauta	pág. 9
Canciones infantiles	pág. 13
Música mexicana Canción mexicana	pág. 15
Corrido	pág. 18
Inditas	pág. 20
Sones	pág. 21
Valses	pág. 23
Conclusiones	pág. 25
Bibliografía	pág. 26
Anexos	pág. 28

# " NIÑOS, ORQUESTA Y MEXICO "

## PANORAMA DE LA EDUCACION MUSICAL

El campo de trabajo del área de educación musical es bastante extenso, posiblemente mayor a lo que hemos pensado, ya que la música es parte de la cultura en la que nos encontramos, invade nuestros espacios y nuestras gentes.

La educación musical ha tenido sus momentos en los que su empleo es preponderante y otros en los que su uso se limita. En la época de los griegos, la filosofía pedagógica se centraba en que la música era fuente principal de acercamiento al conocimiento y aprendizaje del ser humano. Aristóteles y Platón consideraban que ésta constituía un fuerte factor educativo,

la música es la parte principal de la educación, porque el ritmo y la armonía son especialmente aptos para llegar a lo más hondo del alma, impresionarla fuertemente y embellecerla, por la gracia que le es propia, siempre que esta educación se dé como conviene, pues de otra manera produciría efectos contrarios. . . . La música ha de tener por objeto el amor a la belleza.<sup>1</sup>

Durante la edad media, la presencia de la educación musical surge con el canto gregoriano, siendo los monjes los indicados para darla; posteriormente, en la Reforma (siglos XV y XVI) es cuando se propone brindar la educación musical al pueblo; lo que ocasiona que los sistemas de enseñanza cambien, se revisen, y se busquen los caminos hacia una mejor transmisión del conocimiento y práctica musical. Rousseau es uno de los personajes del siglo XVIII que se propuso difundir y popularizar la enseñanza musical.

Ya en el siglo XIX, diferentes pedagogos demostraron gran interés por el factor formativo del niño al estar en contacto con la música y se promovió su aplicación en la enseñanza. Autores como, Decroly, Pestalozzi, Froebel, Parent, Galín, Wilhelm, Montessori entre otros son ejemplos de esta tendencia.

Al iniciarse el siglo XX, surge un renovado interés por la enseñanza musical; nombres como, Jaques Dalcroze, Carl Orff, Zoltán Kodaly, Maurice Martenot y Edgar Willems influyeron y marcaron pautas para reconsiderar y analizar la educación musical de nuestros días, al cambiar -a partir de las propuestas de cada autor- la forma de enseñar la música.

El auge que tiene esta disciplina en nuestros días se debe al proceso de entender la música como fuente principal de acercamiento al conocimiento y

---

<sup>1</sup> ALICIA Leonor Veltri, Apuntes de Didáctica de la Música (Argentina: Edit. DAIAM, Colección La Música y su Mundo, Buenos Aires, 1970), pág. 13.

desarrollo integral del ser humano. Una breve descripción de la forma de ver el panorama educativo musical actual lo expone la Dra. Ana Lucía Frega al referirse al concepto de educación musical; ella enuncia lo siguiente:

En su doble aspecto de educación y música, la Educación Musical es un proceso de enseñanza - aprendizaje que, partiendo de las posibilidades sensorio auditivas de los educandos y de sus posibilidades expresivas por la voz y la ejecución instrumental, crea situaciones de aprendizaje de amplio espectro, ayudando al sujeto en su proceso de cognición, ejercicio y valoración de este lenguaje artístico, promoviendo inclusive su elección vocacional en los casos de capacidades específicas evidentes.<sup>2</sup>

Reflexión que nos lleva a considerar que la educación musical incluye tanto la educación en la música como la educación por medio de la música, la cual debe ser accesible a toda persona que desee aprender, sea esta escucha o ejecutante, compositor, etc. .

El creciente número de congresos, encuentros y festivales en donde se hace evidente la importancia de la educación musical en la vida cotidiana, su trasfondo social y cultural, así como el interés por la investigación sobre temas relacionados con ésta, nos indica que hay una necesidad por conocer y practicar más profundamente esta disciplina. La exigencia que se va generando en torno a lo que el educador debe conocer y manejar lleva a éste a buscar una mejor preparación, con la finalidad de cubrir su área con mayor profesionalismo.

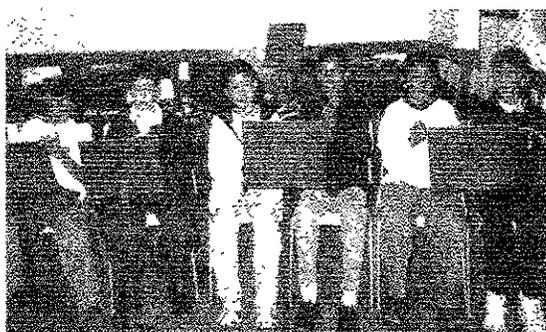
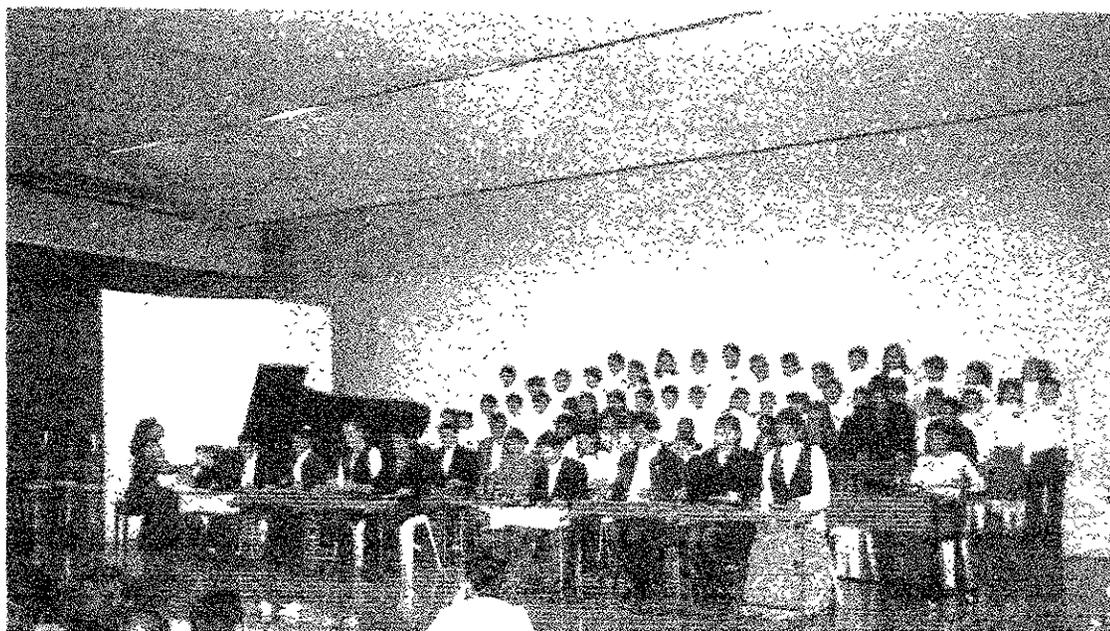
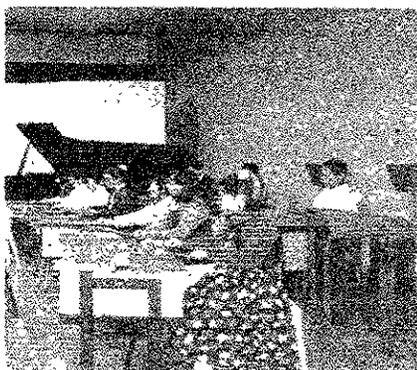
Sin lugar a dudas, el reto para el educador musical es encontrar alternativas que le permitan transmitir las vivencias musicales. Una de las opciones más ricas que se le puede presentar al maestro en su trabajo diario es la formación de ensambles instrumentales integrados por alumnos dentro de las escuelas.



---

<sup>2</sup> ANA Lucía Frega, Tesis de Doctorado Metodología Comparada de la Educación Musical (Argentina: Centro de Investigación Educativa Musical del Collegium Musicum de Buenos Aires, 1997), pág.7.

# LA ORQUESTA ESCOLAR



## ENSAMBLES INSTRUMENTALES ESCOLARES.

El término "ensamble instrumental", según el diccionario Labor, es equiparado a "conjunto" y ambas expresiones se refieren a la ejecución e interpretación de obras compuestas para varios instrumentos, las cuales se llevan a cabo con la participación simultánea de distintas personas. El diccionario Oxford menciona que el concepto ensamble se refiere a un grupo de músicos tocando juntos; se puede hablar de un 'buen' o 'mal' ensamble con referencia al balance y unificación que atañe a la ejecución de una obra.

Otro término que, por sus características, se deriva de lo anterior es: orquesta escolar; éste es un concepto que denomina a un grupo de instrumentos ejecutados por niños en edad escolar con diferentes habilidades y prácticas instrumentales, quienes interpretan distintas obras; como los términos ensamble, conjunto y orquesta escolar se están refiriendo a lo mismo, en el presente trabajo se usarán las tres expresiones indistintamente para referirnos a la labor que hacen los niños con los instrumentos.

Con lo mencionado anteriormente nos referimos a los integrantes de la orquesta escolar, la cual se conforma por alumnos que podrían ubicarse " en la niñez media ( 6 a 10 años), preadolescencia (10 a 12 años), y adolescencia (13 a 18 años)"<sup>3</sup>; es en estas edades cuando el crecimiento permite adquirir un mejor equilibrio, agilidad, resistencia y fuerza, se comienza a tener flexibilidad para tocar con mayor velocidad, y se logra llegar a tener una buena coordinación motriz.

A la mayoría de los alumnos les agrada el trabajo en equipo. El interés por las actividades extra escolares aumenta, y ya sea por que los padres así lo promuevan en edades más pequeñas, o por propia decisión (adolescencia), "el muchacho busca a sus amigos para integrarse dentro de un grupo, buscando su aprobación y ajustándose a sus normas; intentando comunicarse y establecer relaciones que lo identifiquen como una persona fuera de su propio núcleo familiar."<sup>4</sup>

Hacer música a través de la práctica de conjunto es una de las actividades más placenteras y motivadoras para niños y jóvenes, promueve, el participar, gozar, sentir y vivir la música; ya que ellos se interesan en escuchar, tocar, cantar y construir ensambles, integrándose con otros compañeros. De manera que la adquisición de conocimientos por medio de la práctica instrumental hace más vivo y atractivo el aprendizaje musical.

---

<sup>3</sup> STEPHEN Yelon y Grace Weinstein W, La psicología en el aula (México: Edit. Trillas, 1991), pág. 30

<sup>4</sup> Idem., 31-34.

Por otro lado, al trabajar en grupo se refuerzan las destrezas y habilidades que va adquiriendo el alumno, lo que permite su ubicación en el nivel musical que le corresponde.

Al interpretar distintas canciones, melodías, ritmos ó danzas, se presenta al alumno una visión diferente de la música, donde no sólo se aborda la teoría, sino que el sonido mismo constituye una parte fundamental de su aprendizaje. "La educación auditiva es un hecho natural y de paulatino crecimiento"<sup>5</sup>.

El oído del niño capta rápidamente los ritmos de una frase musical, de una rima, de una adivinanza, de un juego y es capaz de traducirlos con movimientos, con gestos, y así va iniciándose en la educación musical. . . . Se debe aprovechar todos los recursos de que dispone la música para afinar la sensibilidad.<sup>6</sup>

Con ello se proporciona un acercamiento básico de la sensibilización del niño y del adolescente hacia una expresión artística: la música, la cual puede en un futuro formar parte de su actividad profesional.

Participar dentro de un conjunto, brinda la oportunidad a los estudiantes de educarse musicalmente viviendo la música, transformando estas experiencias en aprendizajes significativos. "Esta es idea base de todos los métodos modernos de pedagogía musical: 'la vivencia'.<sup>7</sup>



Los instrumentos que forman parte de la orquesta escolar varían, puesto que van desde carrillones, metalófonos, xilófonos -en ocasiones son los adaptados por Orff- hasta guitarras, acordeón, mandolinas, percusiones de sonido indeterminado -como, cajas chinas, crótalos, triángulos, maracas, tambores, campanas, cascabeles, güiros- entre otros; estos instrumentos se emplean en los ensambles infantiles porque su ejecución no requiere de meses de estudio, o una práctica motriz demasiado complicada.

<sup>5</sup> EMMA Garmendia, Educación Audioperceptiva (Argentina: Edit. Ricordi Buenos Aires 1981), pág. 1.

<sup>6</sup> ALICIA Leonor Veltri, Apuntes de Didáctica de la Música (Buenos Aires: Edit. DAIAM, Colección La música y su mundo, 1970), pág. 22.

<sup>7</sup> Idem., pág. 25.

El conjunto instrumental compromete al niño a estar en contacto frecuente y directo con la ejecución al utilizar uno o varios instrumentos, por lo que va desarrollando una buena coordinación motriz, una justeza rítmica, una técnica relajada y flexible al tocar, un hábito de autocontrol a través de la audición, y una interpretación sensibilizada.

Cuando se menciona que el niño adquiere musicalidad al trabajar en conjunto podemos hacer referencia a varios aspectos: aumenta su capacidad de atención, el niño debe poder tocar de una manera correcta el instrumento que emplee, y cuando se refiera a un trabajo en conjunto, tiene que aprender a tener una respuesta inmediata, debe detenerse cuando haya silencio y volver a tocar cuando se continúe; lo que nos lleva a otra habilidad que se ejercita con el ensamble instrumental: la concentración, pues el alumno demuestra mayor capacidad para tocar en las partes que le correspondan sin que interfiera con el trabajo de sus compañeros, además de hacerlo de manera precisa, para que de esa forma no se eche a perder el trabajo en conjunto.

La memoria es una capacidad que se va desarrollando en diferentes formas, a través del juego, de la audición o con la ayuda de canciones; y así a medida que el niño se integra al ensamble, esta capacidad se va acrecentando y haciéndose más eficiente cada vez; por ejemplo, la utiliza para poder sentir los movimientos armónicos de la pieza, para repetir melodías o esperar su turno para tocar.

Imaginación, creación y expresión son factores que se van cultivando cuando el alumno puede dejar de dar solamente una respuesta motriz, para dar paso a la transmisión de ideas o sentimientos a través de lo que toca, cuando se le pide al niño que recuerde imágenes para comprender el sentido de las canciones, se facilita a veces la expresión del carácter que se necesita (alegría, tristeza, nostalgia, enojo, dolor etc.); o bien se pueden crear atmósferas a través de la interpretación de los niños.

Por supuesto, la sensibilidad afectiva e intelectual busca despertar el interés y deseo del alumno por la buena música, la necesidad de comprenderla e interpretar su significado, su mensaje expresivo. Además, se promueven otros aspectos como disciplina, voluntad, responsabilidad y orden, entre otros.

En este sentido, el maestro es promotor al fomentar estos hábitos; cuando el niño o joven coopera y ayuda en su clase participando en las actividades que se requieran, aprende a cuidar el material que se le entrega, sacándolo, ordenándolo y volviéndolo a depositar en su lugar, se observa su voluntad para cooperar en equipo; cuida el instrumental con el que trabaja, no maltratándolo, y aprendiendo a usarlo debidamente. Se fomenta la disciplina de asistir a sus clases, prácticas y ensayos, colaborando con el grupo en todo momento. Para el maestro es muy reconfortante comprobar que el alumno cumple con todo esto por propia decisión.

La autoestima del niño y el joven dentro del conjunto orquestal se acrecienta cuando el alumno siente la aprobación del público y de su núcleo familiar al participar en las diferentes presentaciones y conciertos dentro del ensamble.

Al ir trabajando todos estos aspectos, el alumno aumenta cada vez el grado de dificultad en las piezas que toca; por ejemplo, emplea ritmos más complicados, toca instrumentos que requieran mayor destreza motora, o bien aborda obras de mayor duración. De esta manera, al participar en el grupo, su interacción con otros niños se vuelve más comprometida, pues de ello depende en gran parte el éxito del ensamble.

Al interactuar el alumno dentro de un conjunto, va adquiriendo una mayor y mejor capacidad de adaptación al grupo.

La orquesta escolar es un espacio propio en donde el sujeto se encuentra con sus pares, le da significado, le brinda expectativas, sentimientos, metas, planes, etc. .<sup>8</sup>

La música es un elemento integrador, que actúa sobre la totalidad de la clase, despertando el sentido de responsabilidad del conjunto; esto beneficia individualmente al niño y al joven, pues se fomenta la socialización. Socializar implica: cooperación y comunicación.

La modalidad de la orquesta escolar es una alternativa proporcionada por la práctica educativa. A la mayoría de los alumnos les agrada cantar o tocar un instrumento sin que se tenga que llevar a cabo un estudio riguroso, puesto que no todos ellos van a elegir una profesión de ejecutantes; sin embargo, no por ello se demerita el trabajo ni se pretende realizar una práctica improvisada o poco sistemática.

El conjunto instrumental requiere de planeación y constante estructuración por parte del maestro, quien tiene que tomar en cuenta los conocimientos musicales del grupo, edades e intereses así como las habilidades que los alumnos desarrollan. El maestro tiene que analizar el material que está publicado, y si no existe, entonces escribirlo o adaptarlo haciendo los arreglos adecuados para el conjunto. De esa manera, el trabajo con la orquesta escolar adquiere otra dimensión, y no se aborda como una actividad de relleno, sino primordialmente formativa para el alumno.

---

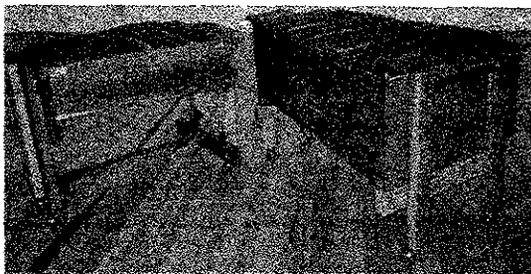
<sup>8</sup> MARIA TERESA Urreiztieta y Marisela Hernández, "Significados sociales de la orquesta infantil y juvenil en Venezuela", CIEM Boletín de Investigación en Educación Musical (Año 4: no.11, Publicación Cuatrimestral, Buenos Aires, Argentina 1997), pág. 15.

## MATERIAL PARA LA ORQUESTA ESCOLAR

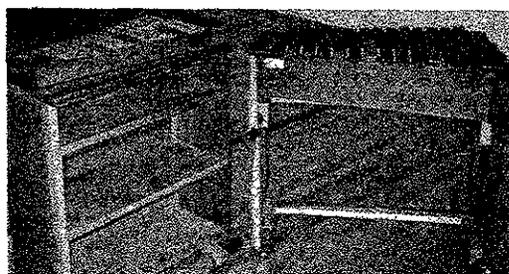
Un iniciador en el trabajo instrumental infantil es el músico y pedagogo alemán Carl Orff, quien resalta la importancia de lograr la vivencia musical a través de la participación activa del niño dentro de la clase, con una audición también activa, -que lleve gradualmente a la apreciación- y con la utilización efectiva de los elementos musicales.

Carl Orff fue director de música de la Günter Schule durante varios años, lo que le permitió estar en contacto con la propuesta metodológica de Jaques-Dalcroze; como consecuencia de esto, se pudo adentrar en los problemas de la educación musical y llegó a varias conclusiones, una de las cuales era que en este proceso no se trataba de trabajar con música, sino de formar musicalmente al niño; Orff buscó los elementos de su método en el folclore de su país, en su tradición.

Si bien su sistema comienza a partir de la enseñanza rítmica que surge del lenguaje cotidiano, ésta se va musicalizando paulatinamente; es decir, primero la palabra, después la frase que se transmite al cuerpo, el cual posteriormente se transforma en un instrumento de percusión, capaz de ofrecer las más variadas combinaciones de timbres. Esto dió como resultado una búsqueda cuidadosa de material instrumental que podía ser empleado por los niños; algunos instrumentos fueron inventados, otros fueron construidos según las indicaciones de Orff: campanas de cristal, xilófonos, metalófonos, flautas dulces, (actualmente en el ámbito educativo musical se reconoce como instrumental Orff). También se seleccionaron instrumentos de percusión, como panderos, triángulos, platillos pequeños y timbales, con el propósito de que el niño se expresara espontáneamente por medio de la música, y no tuviera necesidad de lograr grandes habilidades técnicas. Un hecho importante dentro de este método es la propensión a utilizar los instrumentos tradicionales y del folclore de cada país.



Instrumental Orff, xilófonos alto y bajo



carrillón y xilófono soprano

En algunos lugares de México se ha adoptado este método en su totalidad o bien con sus variantes; no podemos hacer a un lado la riqueza que ofrece el trabajar con el conjunto escolar, dada la vivencia y el significado que transmiten la música al niño o al joven. Como reacción a la propuesta de Orff, han surgido otras

que retoman ciertos aspectos del sistema, pero destacan los elementos y características propias del folclore nacional mexicano. Muestra de ello es la adecuación del instrumental Orff en el trabajo con la orquesta escolar, su uso con canciones, trabalenguas, rimas, adivinanzas, que son característicos de nuestra cultura. Estas adaptaciones nos permiten trabajar con un material que es bastante cercano a niños y jóvenes. Tal es el caso del sistema Micropauta, el cual retoma la lírica infantil mexicana y utiliza instrumental como, xilófonos y metalófonos que han sido adaptados a México, además de utilizar algunos instrumentos autóctonos de nuestro país, lo cual ha dado una característica particular al material con que se lleva a cabo la educación de nuestros niños.

Al trabajar con la lírica infantil se nos permite, más que introducir al niño en la música, involucrarlo en un ambiente que le es totalmente natural; se emplea un material accesible y agradable para el alumno que le proporciona una mayor proximidad sonora, pues no le resulta extraño, como podría ocurrir, por ejemplo, con el empleo de material melódico pentatónico, propio de otras culturas musicales.

La música mexicana es parte del entorno que rodea al niño y al joven; de ahí surge el interés por trabajar sobre este género, que familiariza al muchacho con el folclore del país, le inculca valores, y le refuerza el sentido de identidad nacional. "La canción juntamente con las rondas y los juegos cumple una función socializadora, la canción es un importante valor social."<sup>9</sup>

Por las bondades que ofrece el trabajo con el conjunto instrumental dentro de la enseñanza musical, pretendo retomar en este programa dos modelos que apoyan la labor de la orquesta escolar; el primero aportado por el profesor César Tort, con el sistema Micropauta, método en el que el trabajo orquestal es la parte medular; y el segundo, tomando música mexicana de distintos autores que hayan adaptado obras para conjunto orquestal o bien realizando de manera personal los diferentes arreglos y adaptaciones que requiere mi ensamble.

Este trabajo no pretende hacer una comparación entre un enfoque y otro, sino al contrario, complementar ambas propuestas con la finalidad de enriquecer la práctica educativo-musical en la orquesta escolar.

---

<sup>9</sup> ALICIA Leonor Veltri, Apuntes de Didáctica de la Música, pág. 19

## SISTEMA MICROPAUTA

Este sistema ha sido creado por el profesor César Tort, quien nació en la ciudad de Puebla en 1928. Compositor y pedagogo, fue alumno de Ramón Serratos, Pedro Michaca y Aaron Copland. De 1949 a 1950 fue alumno del Conservatorio Real de Madrid en España. Ha sido profesor de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y del Centro 22 de Acción Social de la Secretaría de Educación Pública. Es el creador de un método de pedagogía musical: MICROPAUTA, que se aplicó en la Escuela Nacional de Música en 1967 y en el Conservatorio en 1969. En 1971 se publicó su obra Educación Musical en el Jardín de Niños; posteriormente, Educación Musical del Primer y Segundo Grado de Primaria, El Coro y la Orquesta Escolares y el más reciente, Posadas y Villancicos.

En 1976 fue fundador del Instituto Artene, del cual es asesor técnico. Esta institución funciona como centro de Pedagogía Musical Infantil, cuya labor se centra en la docencia e investigación sobre la educación musical para niños de 2 a 12 años en México

Es miembro de la International Society of Music Education (I.S.M.E.) de la UNESCO. Ocupó el cargo de Director de este organismo para México, Centroamérica y el Caribe en 1988. Actualmente es docente e investigador de tiempo completo de la UNAM, en donde recientemente se le otorgó el Doctorado. Tiene más de 35 años de experiencia en la educación musical para niños. Ha dado conferencias en más de 30 países sobre el tema.

Dentro de su labor como compositor destacan las siguientes obras: la ópera Hilitos de Oro, Cantata a Morelos; el poema sinfónico Estirpes; La comedia, obra para orquesta de cámara; La espada y la voz del Huehuetl; canciones infantiles como Los 20 Ratones, Señora Santa Ana, La Viudita, Chololate Molinillo y Los Juguetes y el Son, entre otras.

El Dr. César Tort sostiene que todo niño, sin excepción, tiene gran potencial intelectual y afectivo, el cual puede ir acrecentando por varios medios, uno de los cuales y quizá el de mayor importancia es la música. En un primer momento, su trabajo se centra en un "encuentro natural, directo, sin muros teóricos ni excesos didácticos que impidan el desarrollo de la relación innata que hay entre el niño y la música."<sup>10</sup>

Se puede afirmar que una parte crucial del enfoque educativo musical infantil del Dr. Tort lo conforman las actividades en conjunto, como el coro y el conjunto instrumental. De esto da testimonio el gran número de canciones, juegos rítmicos y cantos con orquesta que conforma su obra, los cuales recomienda utilizar con niños desde temprana edad.

<sup>10</sup> CESAR Tort, El coro y la Orquesta Escolar (México: UNAM, 1988), pág. 9

Para Tort, la educación musical infantil implica 'musicalizar', es decir, permitir que el alumno pueda sentir y vivenciar este arte, utilizando para ello elementos rítmicos, melódicos, expresivos, de juego que den paso a canciones, con orquesta, entre otros; por lo que su trabajo "consistió desde un principio en crear un contacto lo más sencillo y directo posible entre el niño y la música." <sup>11</sup>

En la primera etapa, con niños de 2 a 5 años, se emplean melodías cantadas por el maestro que el alumno, luego de escuchar, imita; a esto se le llama transmitidas de oído, y se propone que el niño descubra los aspectos de la música cantando y tocando, a través de la práctica de juegos musicales. Así se logra que reconozca y se familiarice con matices, alturas, ritmos y giros melódicos, que más tarde le permitirán una educación más profunda.



Niños tocando el huehuetl

Posteriormente, con niños de 6 a 12 años, se aprenden los símbolos y los aspectos teóricos de la música. No existen materias aisladas, sino que las actividades corales, rítmicas e instrumentales que se abordan en las piezas musicales permiten que el alumno adquiera y desarrolle gradualmente las nociones de teoría y solfeo, a medida que avanza en su formación musical.

En ambas etapas se crea un vínculo estrecho entre el niño y la música. . . Este abrazo de los elementos musicales y el niño, es lo que permite el desenvolvimiento de su oído y de su sensibilidad musical, factores fundamentales en su desarrollo integral.<sup>12</sup>

De estas dos etapas se desprende un segundo aspecto del trabajo del Dr. Tort: éste se refiere al carácter nacional del método que emplea, ya que para él

usar medios de la propia cultura para educar es uno de los actos más naturales y lógicos que un pueblo pueda hacer para su desarrollo<sup>13</sup>

La música, como factor educativo, pertenece al grupo selecto de actividades escolares que tiene el doble valor de dirigirse a la sensibilidad del niño y manejar elementos culturales.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Idem., 9.

<sup>12</sup> Idem., 10.

<sup>13</sup> Idem., 10.

<sup>14</sup> Idem., 9.

De ahí que el método que propone se base en una técnica interválica, con ciertos giros melódicos característicos de los cantos infantiles tradicionales del folklore mexicano.

El instrumental con el que trabaja el sistema Micropauta es el resultado de una labor de observación, búsqueda y adaptación de material didáctico adecuado para los niños que ofrece una riqueza tímbrica; de esta manera, se retoma al huehuetl y el teponaztli o teponaztle, instrumentos de origen prehispánico, ambos adaptados para el trabajo con niños. Tort también ha hecho una adaptación de xilófonos y metalófonos con artesanos mexicanos, obteniendo con ello un cierto parecido a las marimbas chiapanecas, pero con diferente sonoridad; arpas veracruzanas que por su tamaño han sido modificadas para un mejor manejo dentro de la orquesta escolar, dando origen a un arpa diatónica cuyas características responden ampliamente a propósitos de la educación musical infantil. Se crea con esto un contacto muy sencillo y directo entre el niño y la música.



Arpa diatónica



teponaztle

Si quiere ser conocido a fondo nuestro peculiar modo de ser como nación, no deberá ignorarse o subestimarse algunas modalidades típicas de la vida del mexicano, reveladoras de su calidad anímica y de arraigada tradición. Me refiero a las diversas manifestaciones del arte popular: pintura, danza, música...<sup>15</sup>



Metalófono y xilófono

El Dr. Tort señala que una de las contribuciones que este sistema proporciona es precisamente el hacer música para nuestra propia cultura, en vez de importar la de otros países; esto tiene como objetivo crear una infraestructura de aprendizaje musical propio del mexicano, pues sería totalmente absurdo no tomar toda esta riqueza que se tiene en el país.

<sup>15</sup> BERNARDO Claraval, Notas Sobre la Canción Mexicana (México: Edit. Desarrollo, 1980), pág. 19.

México posee, en su acervo musical popular, un caudal de valiosos medios para el avance de su propia cultura. Un planteamiento nacional de educación musical escolar basado en semejante acervo generaría en su acción, significativos movimientos culturales, educativos y económicos. Fenómenos de reversión cultural en el medio más delicado de nuestro desarrollo: el mundo escolar, fenómenos de auténtica afinidad entre los esquemas músico-educativos y el niño; tomas de conciencia magisterial respecto al potencial educativo de valores culturales en la actualidad marginados, y fenómenos de vivificación y de diversificación en renglones artesanales de instrumentos musicales, son algunas de las consecuencias más importantes que traería una educación musical infantil derivada de nuestras raíces.<sup>16</sup>

Las canciones y los juegos infantiles son retomados por el profesor Tort como recursos didácticos dentro de la enseñanza musical, puesto que son aquellos por medio de los cuales se puede transmitir más fácilmente la educación musical; al utilizar estos recursos nos compenetramos dentro de una parte muy importante del mundo del niño: el área lúdica.

Cabe mencionar que otra importante contribución es el emplear recursos de la música moderna, pues aborda obras en las que la grafía contemporánea es leída por los niños, quienes encuentran así otra posibilidad de expresión musical; con esto se contribuye a abrir el margen de percepción sonora del niño.

Retomando la música en algunos casos, cuando se halla, y la literatura de la lírica infantil, el Dr. César Tort elabora las obras que se dividen en los siguientes géneros:

- a) Piezas de oído
- b) Cuentos musicados
- c) Cantos a capella a una, dos o tres voces
- d) Piezas para coro y orquesta
- e) Ejercicios rítmicos
- f) Ejercicios rítmicos con acompañamiento corporal
- g) Cantos de dicción a uno o dos grupos
- h) Cantos de dicción con acompañamiento instrumental
- i) Piezas instrumentales
- j) Piezas con notación musical moderna
- k) Piezas para solista coro y orquesta

De esta lista, en la presente audición retomaremos algunas de las piezas para coro y orquesta, los cantos de dicción con acompañamiento de percusión, los ejercicios rítmicos y las piezas para conjunto instrumental. De estas últimas, en algunos casos la música y el texto son originales, y son adaptados al conjunto; en otros, la música ha sido arreglada y adaptada a la orquesta escolar por el Dr. César Tort.

---

<sup>16</sup> Idem., 12.

## CANCIONES INFANTILES

El niño a través de su constante imitación, ha estado siempre interesado en las canciones y las diversas formas del juego; para él, la canción y el juego son tan naturales, que lo llevan a explorar constantemente sus recursos más característicos. Vicente T. Mendoza señala que "los niños son los conservadores más fieles de este tesoro folklórico."<sup>17</sup>

La relación entre el juego y el canto infantil suele ser inseparable, ya que encontramos una cantidad enorme de juegos que se cantan y al revés, canciones que se juegan; una gran parte de ellas han sido clasificadas por Vicente T. Mendoza y Gabriel Saldívar quien señala al respecto lo siguiente:

A primera vista parecería que nuestros cantos de niños se pudieran clasificar en aborígenes mestizos y criollos, sin embargo, de estos últimos se encuentra un mayor número.<sup>18</sup>

Por su parte, el mismo autor nos indica que estos cantos heredados de la cultura hispánica responden a la sensibilidad de los peninsulares que con mayor abundancia han afluído a México desde los tiempos de la conquista: asturianos, castellanos, gallegos, andaluces y extremeños han enriquecido esta sensibilidad con los diversos mestizajes producidos en nuestro país. Casi siempre, la expresión musical, así como el desarrollo de los temas, son novedosos, desenvueltos y exuberantes, dando margen al desenvolvimiento de la musicalidad.<sup>19</sup>

Los juegos son ejecutados tradicionalmente en forma fragmentaria, la mayoría de las veces denotando una gran antigüedad; en otras ocasiones, los niños introducen en ellos interpretaciones imprevistas, de acuerdo a su ingenio y espontaneidad.

### LA VIUDITA

Pieza para coro a dos voces y orquesta

El texto y la melodía de esta pieza son de los pocos ejemplos de la lírica infantil mexicana que se han podido recopilar completamente; este texto se encuentra entre los juegos de los niños que son hechos con representación, en cierto modo teatral, en la que se incluye el canto en forma de diálogo; por lo que esta canción como lo señala el Dr. César Tort, es en rigor una recreación de elementos tanto musicales como literarios de nuestro acervo.

### LA VOZ DEL HUEHUETL

<sup>17</sup> VICENTE T. Mendoza, Lírica Infantil de México (México: Edit. F.C.E. 1980), pág. 8.

<sup>18</sup> GABRIEL Saldívar, Historia de la música en México (México: SEP Ediciones Gernika, 1987), pág. 246.

<sup>19</sup> VICENTE T. Mendoza, Lírica Infantil de México, pág. 13

## Pieza para huéhuetls y percusiones

Una de las actividades más importantes y divertidas en la educación musical del niño es la que realiza utilizando el ritmo como elemento preponderante. Por esta razón, diversos estudios, piezas y ejercicios determinados por el elemento rítmico son abordados por el niño continuamente a través de todos sus años de educación musical.

En esta obra se retoma uno de los instrumentos autóctonos de México, que ha sido usado como elemento didáctico en la enseñanza del ritmo dentro del sistema Micropauta. El huéhuetl es un " instrumento mexicano de percusión en uso entre los antiguos; se hacía de una sola pieza utilizando un tronco de árbol ahuecado, sobre el que se colocaba un parche de piel."<sup>20</sup> Este instrumento adapta el sonido del tambor, produciendo distintos matices y formas de toque. En este caso, la llamada voz del huéhuetl se conjuga y 'conversa' con otros instrumentos de percusión. Con respecto al uso del huéhuetl, el Dr. César Tort señala:

sí un Ometochtli (sacerdote y maestro azteca de música) entrara de repente en una de las aulas donde enseñamos música a los niños, descubriría, al verlos trabajar, ciertas semejanzas sorprendentes con lo que fue casi ritual trabajo. Primero, así cómo en los antiguos cuicalli (casa de canto) se enseñaba a los jóvenes aztecas a hacer música por medio del huéhuetl y el teponaztli, así también nuestros niños se introducen en la práctica de ese arte por medio del antiquísimo huéhuetl. Y segundo, que la bella costumbre azteca de acompañar sus cantos con el huéhuetl es un acto con el cual están bastante familiarizados los niños que educamos.<sup>21</sup>

### LA CUENTA DEL 16

Esta es una pieza para coro y pequeña orquesta

Uno de los propósitos claros en la labor músico-educativa del sistema Micropauta es dar forma paulatina a un conjunto coral y un conjunto orquestal en la propia aula de trabajo; un ejemplo claro de esto se muestra con la 'cuenta del 16' el cual es un texto de la lírica infantil; posiblemente, por la letra se pueda clasificar entre los juegos representados por niños, la música es realizada por el autor de Micropauta, y se emplea en esta canción un triángulo, un xilófono y el huéhuetl; instrumento autóctono que por sus bondades didácticas es retomado en el trabajo infantil.

### ¡AY, MAMA!

Pieza para coro a dos voces y pequeño conjunto de instrumentos de percusión.

<sup>20</sup> Diccionario Porrúa de la lengua española 10ª. Edición (México: 10ª. Edición, 1976).

<sup>21</sup> MARIA L. Cortinas, Tesis Corrientes de Pedagogía Musical en el siglo XX (México: UNAM, 1976), pág. 115.

En la lírica infantil, este canto se encuentra clasificado entre las coplas infantiles (juegos); en ellas, los chicos expresan los más diversos sentimientos: burla, donaire, ironía, buen humor, entre otros. En este antiguo juego infantil, una 'mamá' quiere que su 'hija' le cante a un 'hombre', esto no le gusta a la 'hija' y se rebela provocando un conflicto verbal en el juego. La presente pieza contiene en el coro un antagonismo entre las voces de los sopranos y los contraltos, lo que hace una descripción de lo que ocurre entre los personajes principales del juego.

### LA FIESTA

Pieza instrumental con coro a dos voces

El texto de esta pieza posiblemente fue la letra de una muñeira, danza gallega muy popular en México del siglo pasado, cuyo ritmo, texto y forma han hecho que permanezca en la memoria de la gente que la escucha. Al tomar pues, el carácter de esta danza tanto por su aire como por su ritmo, se observa que esta pieza recrea a una muñeira, uno de los géneros del folclore español que tanto influyeron en el desarrollo de nuestra música popular.

### EL PEQUEÑO DANZANTE

Suite instrumental para flautas dulces y orquesta ( tres partes)

En la educación musical del niño con el sistema Micropauta, es frecuente la práctica puramente instrumental como actividad cotidiana, ya que con este tipo de trabajo se comienza a manejar y familiarizarse con elementos musicales de gran complejidad y exigencia, como el trabajo de atril, el juego de timbres, la atención y concentración requerida en la cohesión del conjunto orquestal, además de la labor interpretativa, lo que acerca al niño a la ejecución de obras cada vez más complejas.

## MUSICA MEXICANA

Por los acontecimientos que han surgido a través de la historia de nuestro país, cuando se intenta rastrear a la canción, es necesario retomar el surgimiento de la música popular mexicana como tal. Yolanda Moreno nos indica que ésta puede ser ubicada en " 1785 con la aparición pública de los 'sonecitos del país' durante el virreinato de Don Fernando de Gálvez, o sea, 24 años antes del grito de Dolores."<sup>22</sup>

Una de las maneras más espontáneas de manifestarse el alma de los pueblos es por su canción, ya que ésta comprende la vida con mayor profundidad y verdad.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana ( México: Alianza Edit. Mexicana, 1989), pág. 9.

<sup>23</sup> BERNARDO Claraval , Notas sobre la canción Mexicana (México: Edit. Desarrollo, 1980), pág. 21.

En la lírica infantil, este canto se encuentra clasificado entre las coplas infantiles (juegos): en ellas, los chicos expresan los más diversos sentimientos: burla, donaire, ironía, buen humor, entre otros. En este antiguo juego infantil, una 'mamá' quiere que su 'hija' le cante a un 'hombre', esto no le gusta a la 'hija' y se rebela provocando un conflicto verbal en el juego. La presente pieza contiene en el coro un antagonismo entre las voces de los sopranos y los contraltos, lo que hace una descripción de lo que ocurre entre los personajes principales del juego.

### LA FIESTA

Pieza instrumental con coro a dos voces

El texto de esta pieza posiblemente fue la letra de una muñeira, danza gallega muy popular en México del siglo pasado, cuyo ritmo, texto y forma han hecho que permanezca en la memoria de la gente que la escucha. Al tomar pues, el carácter de esta danza tanto por su aire como por su ritmo, se observa que esta pieza recrea a una muñeira, uno de los géneros del folclore español que tanto influyeron en el desarrollo de nuestra música popular.

### EL PEQUEÑO DANZANTE

Suite instrumental para flautas dulces y orquesta ( tres partes)

En la educación musical del niño con el sistema Micropauta, es frecuente la práctica puramente instrumental como actividad cotidiana, ya que con este tipo de trabajo se comienza a manejar y familiarizarse con elementos musicales de gran complejidad y exigencia, como el trabajo de atril, el juego de timbres, la atención y concentración requerida en la cohesión del conjunto orquestal, además de la labor interpretativa, lo que acerca al niño a la ejecución de obras cada vez más complejas.

## MUSICA MEXICANA

Por los acontecimientos que han surgido a través de la historia de nuestro país, cuando se intenta rastrear a la canción, es necesario retomar el surgimiento de la música popular mexicana como tal. Yolanda Moreno nos indica que ésta puede ser ubicada en " 1785 con la aparición pública de los 'sonecitos del país' durante el virreinato de Don Fernando de Gálvez, o sea, 24 años antes del grito de Dolores."<sup>22</sup>

Una de las maneras más espontáneas de manifestarse el alma de los pueblos es por su canción, ya que ésta comprende la vida con mayor profundidad y verdad.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana ( México: Alianza Edit. Mexicana, 1989), pág. 9.

<sup>23</sup> BERNARDO Claraval , Notas sobre la canción Mexicana (México: Edit. Desarrollo, 1980), pág. 21.

La música era una parte de la cultura española que pasó por cambio y aclimatación en las regiones a las que los conquistadores llegaron. Pronto la aceptación y práctica de las canciones populares en las clases altas del país permitieron la práctica de los sones que se cantaban, bailaban y tocaban en diferentes regiones.

A pesar de que, por lo regular, eran traídos músicos de las latitudes peninsulares que les recordaban su origen a los criollos y nobles españoles, " ritmos diferentes, melodías novedosas nacieron en el ambiente americano. Pronto se utilizó el nombre genérico de 'sones' para todo lo producido en el país."<sup>24</sup>

El nacimiento de los estilos nacionales se deriva de la música española, la cual era base y sostén de no pocas costumbres en la época colonial; ésta se vio amenazada por la música nacional, nacido en suelo mexicano; de las seguidillas, fandangos y zapateados surgieron los jarabes, jaranas y huapangos, a las que se unieron otros ritmos como las habaneras; no obstante, pese a su creatividad, Yolanda Moreno nos indica que la iglesia prohibió que se escucharan o se bailaran jarabes, sones, gatos, rumbas, danzones, habaneras y guarachas, por considerarse inmorales, y por esta razón se reservaron para uso únicamente secular.<sup>25</sup>

Al iniciarse la guerra de Independencia, este tipo de canciones retoma su vigor, llegando a convertirse en verdaderos símbolos de un espíritu nacional. Después de la consumación de la independencia, en 1884, los bailes y cantos adquirieron presencia en nuestro suelo. Lo que antes era perseguido, se cantaba y bailaba con la aprobación de la sociedad. Es en este mismo año que se crea la primer orquesta típica mexicana.

Ya durante los gobiernos de Santa Anna, Comonfort y Juárez, las composiciones nacionales se habían impuesto definitivamente, y pudo existir una relación recíproca entre la música popular y la música culta. Las canciones anónimas eran acogidas sin el menor desprecio, lo mismo que las influencias de otros estilos como el vals o las polkas, en la producción musical. Así surge la canción mexicana.

La canción mexicana es reconocida como derivada de los viejos cantos populares de España. Dentro de sus ritmos y armonía se encuentra el alma andaluza o castellana, solamente variando sus nuevos modos de expresión al ir evolucionando y transformándose dentro de nuestro medio. Los sones y los huapangos tienen cierta similitud con la seguidilla, la copla o el fandanguillo. Por su parte, el corrido proviene del romance español.

Dentro de las canciones mexicanas se observa que al mexicano le importa decir lo que siente, lo que ama, lo que sufre, y decirlo de manera escueta, sin

---

<sup>24</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana (México: Alianza Edit. Mexicana, 1989), pág. 10.

<sup>25</sup> Idem., pág. 10.

rodeos ni retóricas; y es en sus canciones donde este sentir se manifiesta con toda su fuerza y expresividad: lleno de ternura, resignado, dulce, arrebatado y trágico. La canción popular nos dice cómo ama, llora, ríe y sufre lo más auténtico del pueblo.

Uno de los rasgos característicos de la canción específicamente popular es el anonimato. Nadie sabe quién la crea ni de dónde proviene; sin embargo, rompe luego los ámbitos geográficos y se expande hacia otros lugares, convirtiéndose después en lo que se llama del " dominio público".

La cuna de esta canción se encuentra en los lugares más insospechados: en los llanos o montañas, en tierra árida o muy fecunda, en rancherías o grandes ciudades, y refleja los eternos temas de la vida humana en lo sentimental; es espontánea y fiel expresión de la cotidianidad, por lo cual es reconocida en el mundo por su originalidad.

Como muestra de este género, dentro de la música mexicana, he tomado tres canciones:

#### A LA ORILLA DE UN PALMAR, arreglo de Manuel M. Ponce

Manuel M. Ponce, originario de Fresnillo, Zacatecas, realizó sus estudios musicales en México, D.F.. Fue profesor de piano, composición e historia de la música en el Conservatorio Nacional de Música y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Creó alrededor de 40 obras para guitarra, otras tantas para piano, numerosas composiciones sinfónicas y de cámara e hizo arreglos de canciones populares. Falleció en 1948, sus restos se encuentran en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en la ciudad de México.

La canción A la Orilla de un Palmar es de tipo jalisciense; ésta es la canción que mejor muestra los rasgos esenciales y característicos de nuestra mexicanidad; si se analiza, podemos encontrar que entre los componentes de la melodía sobresale un rasgo rítmico que consiste en un grupo de seis dieciseisavos de dos en dos con anacrusa; que generalmente inicia los miembros de cada frase melódica, o bien, puede aparecer intercalado. Estos cantos están escritos en compás de 4/4, y su terminación masculina o femenina permite tomar impulso para continuar.<sup>26</sup>

#### ADIOS MARIQUITA LINDA, de Marcos A. Jiménez

Originario de Tacámbaro, Michoacán, hizo sus primeros estudios en el Seminario Conciliar y en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo. En 1907 viajó a la capital metropolitana para perfeccionar sus conocimientos musicales. Fue fundador de la sección musical de Revista de Revistas y perteneció al Ateneo

<sup>26</sup> VICENTE T. Mendoza, La canción mexicana Ensayo de Clasificación y Antología. (México: Edit. UNAM, 1961), pág. 78.

Musical Mexicano. Tiene en su haber varias composiciones, sin embargo sólo su canción Adiós Mariquita Linda alcanzó fama mundial. Murió el 26 de junio de 1944.

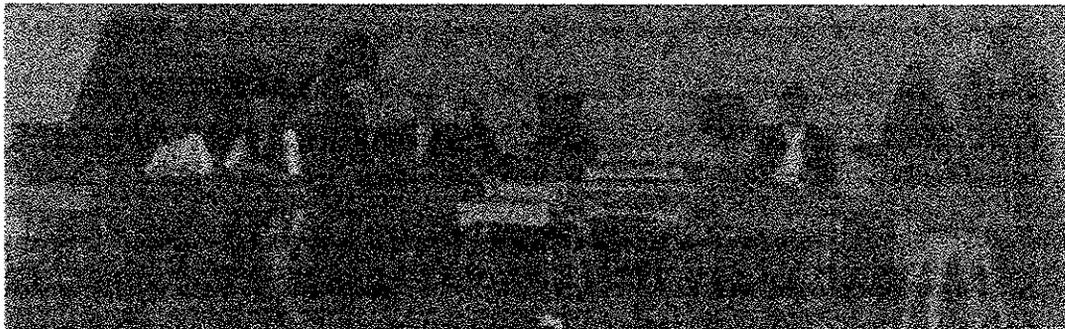
Esta canción es clasificada por Vicente T. Mendoza como de autor conocido, y menciona al respecto que es erudita por la forma de sus estrofas de cinco versos y por la melodía que los acompaña, tonulante y sin llegar a utilizar el ritornelo, seguramente por la espontaneidad de la idea musical; por otra parte, viene a ser una canción ranchera en la que se hace uso de versos octasílabos mezclados con endecasílabos hasta constituir miembros melódicos de dieciocho sonidos esenciales.<sup>27</sup>

### LA CHINITA, de autor anónimo

Esta canción es muestra del anonimato con que se componía la música mexicana, no por ello se queda de lado su expresividad. Se rescató en Sombrerete, Zacatecas, comunicada por un minero, Ignacio Martínez, de 46 años, en el año de 1936. Por su texto, La chinita se encuentra entre las canciones octosílabas, y en algunas de sus expresiones encontramos lo que se denomina lenguaje rústico o campesino.<sup>28</sup>

Yo quise a una china, china,  
china de los ojos negros,  
de quien tengo todavía  
todititos sus recuerdos.

Por ella daría la vida,  
Si la volviera a encontrar;  
Porque china como aquella  
No la volveré a jallar



### CORRIDO

El corrido es "uno de los soportes más firmes de nuestra lírica popular".<sup>29</sup> Proviene del romance español y si retomamos un poco su historia, podemos ver que los iniciadores de este género fueron los juglares, que se encargaban de llevar sus

<sup>27</sup> Idem., 116.

<sup>28</sup> Idem., 55.

<sup>29</sup> VICENTE T. Mendoza, El romance español y el Corrido mexicano (México: UNAM, 1939), Pág. 12.

Musical Mexicano. Tiene en su haber varias composiciones, sin embargo sólo su canción Adiós Mariguita Linda alcanzó fama mundial. Murió el 26 de junio de 1944.

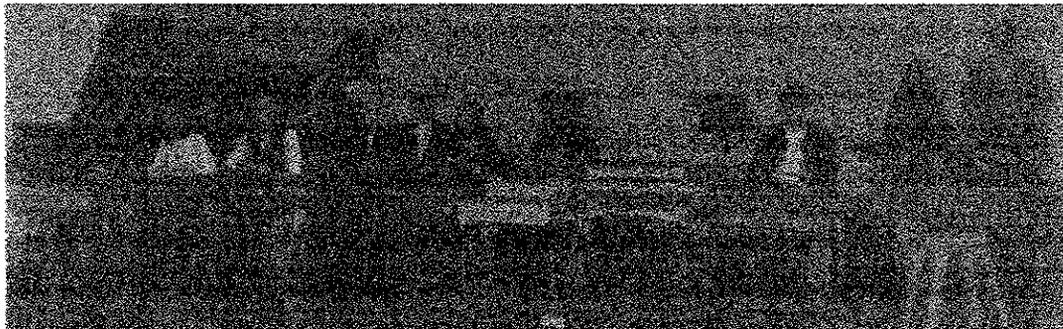
Esta canción es clasificada por Vicente T. Mendoza como de autor conocido, y menciona al respecto que es erudita por la forma de sus estrofas de cinco versos y por la melodía que los acompaña, tonulante y sin llegar a utilizar el ritornelo, seguramente por la espontaneidad de la idea musical; por otra parte, viene a ser una canción ranchera en la que se hace uso de versos octasílabos mezclados con endecasílabos hasta constituir miembros melódicos de dieciocho sonidos esenciales.<sup>27</sup>

### LA CHINITA, de autor anónimo

Esta canción es muestra del anonimato con que se componía la música mexicana, no por ello se queda de lado su expresividad. Se rescató en Sombrerete, Zacatecas, comunicada por un minero, Ignacio Martínez, de 46 años, en el año de 1936. Por su texto, La chinita se encuentra entre las canciones octosílabas, y en algunas de sus expresiones encontramos lo que se denomina lenguaje rústico o campesino.<sup>28</sup>

Yo quise a una china, china,  
china de los ojos negros,  
de quien tengo todavía  
todititos sus recuerdos.

Por ella daría la vida,  
Si la volviera a encontrar;  
Porque china como aquella  
No la volveré a jallar



### CORRIDO

El corrido es "uno de los soportes más firmes de nuestra lírica popular".<sup>29</sup> Proviene del romance español y si retomamos un poco su historia, podemos ver que los iniciadores de este género fueron los juglares, que se encargaban de llevar sus

<sup>27</sup> Idem., 116.

<sup>28</sup> Idem., 55.

<sup>29</sup> VICENTE T. Mendoza, El romance español y el Corrido mexicano (México: UNAM, 1939), Pág. 12.

canciones a lugares apartados y ciudades que no contaban con otro medio de comunicación. Más adelante, fueron los músicos nobles quienes cantaban en palacios y castillos, y a quienes su puesto les exigía una excelente preparación, pues sus habilidades consistían en ser maestros de capilla, organistas, vihuelistas y hábiles manejadores del laúd y otros instrumentos.

Por lo que se puede apreciar, el romance pasó de la poesía y lírica popular y la transmisión oral a la producción de los músicos palaciegos, y algunos de los más importantes propagadores del romance fueron los judíos expulsados de España en 1492.

Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan acompañados de un instrumento, característica que conservó el corrido mexicano, el cual narra fielmente acontecimientos reales. Sin embargo, esto también denota una diferencia con el romance, pues en el corrido se observa la expresión más espontánea y fluida de la sensibilidad popular sin los afeites ni preciosismos de la corte.

Los corridos ocuparon el lugar de los periódicos en estas etapas de nuestra historia, ya que se cantaban en diferentes lugares y eran transmitidos de boca en boca, con objeto de llevar a los distintos lugares noticias tales como: batallas, levantamientos, asesinatos, fusilamientos, raptos de mujeres, falsificación de moneda, traición, asaltos, sátiras, incendios, inundaciones, terremotos, entre otras.

La difusión y aceptación más general del corrido como género popular ocurrió durante la revolución, ya que ésta le permitió cantar las reseñas sobre los acontecimientos que originaba la lucha revolucionaria. Por lo general, ocurría el hecho, y casi enseguida, sin que nadie supiera cómo ni quién lo componía, surgía el corrido que relataba lo que había pasado.

Yolanda Moreno nos señala que el corrido ha pasado por tres grandes períodos: el primero abarca desde la Independencia, hasta el ascenso de Don Porfirio Díaz, el segundo desde el principio de la dictadura, hasta 1910 y el tercero desde los inicios de la revolución hasta nuestros días (si se aceptan las composiciones actuales como corridos).<sup>30</sup>

Como muestra de este género se ha tomado el corrido:

### CAMINO REAL DE COLIMA, de Rubén Fuentes y Silvestre Vargas

Rubén Fuentes nació en Jalisco, sus primeros estudios los realizó en su ciudad natal, Estudió música con su padre, don Agustín Fuentes. Dominó varios

---

<sup>30</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana (México: Alianza Edit. Mexicana 1989), pág. 30.

instrumentos que aprendió a tocar desde pequeño: piano, guitarra y violín. Llegó a la ciudad de México en 1945 y se incorporó al Mariachi Vargas de Tecalitlán en donde junto a Silvestre Vargas trabajó doce años como subdirector del conjunto; en 1951 se inicia como compositor, y es autor de corridos, huapangos, baladas, boleros rancheros, foxes y valsés. Fue considerado como un excelente compositor en 1954, 1961 y 1962, así como uno de los mejores arreglistas folclóricos de México en los años 1958 y 1959 por su labor de innovación y enriquecimiento musical de los conjuntos de mariachis.<sup>31</sup>

Silvestre Vargas, es una figura muy importante en la formación del mariachi, puesto que junto a su padre, Gaspar Vargas, forman un conjunto que es reconocido internacionalmente, pues ellos agregaron un mayor instrumental a esta agrupación: insertaron las guitarras, violines, vihuela, arpa, y guitarrón de golpe; posteriormente se añadió la trompeta en lugar del arpa, y la guitarra sexta en lugar de la vihuela, lo que marco un aire característico a este tipo de conjuntos; además de contar un sinnúmero de grabaciones con intérpretes famosos de ese momento: Pedro Vargas y Pedro Infante.

Camino Real de Colima posiblemente pertenece a la canción jalisciense; sin embargo, se le reconoce como corrido representativo del estado de Colima, donde lo han adoptado como de la región. De la época de los 60's, describe las penalidades que se pasan al construir caminos, sobre todo en lugares inhóspitos.

## INDITAS

Vicente T. Mendoza señala que el origen de este género se puede encontrar en las tonadillas escénicas, las cuales eran ejecutadas en el Coliseo de la ciudad de México. Para dar mayor atractivo y variedad a estas presentaciones, se cantaban algunos cantos de carácter indígena, como por ejemplo, de Veracruz "el churrípampli", de México "la patera", de Michoacán "la chupicuaracua"; entre estos sones, al retomar un viejo canto azteca, apareció la tonadilla de "la indita". Así que se podía encontrar desde "la indita chiapaneca" hasta las "inditas" de Sinaloa, Coahuila o Tamaulipas.

Estos cantos son una muestra del mestizaje de la cultura indígena e hispánica en la colonia, pues eran entonados por los indios o mestizos y se relataban los trabajos de hombres y mujeres, reproduciendo en cierto modo las coplas españolas; en algunas se encuentran interludios tarareados que eran aprovechados para el baile; después se añaden estribillos en los que se incluyen diferentes exclamaciones.

El género indita, en su forma definitiva, consiste en una frase musical cantada que acompaña a las estrofas del relato; en ocasiones existe un estribillo

---

<sup>31</sup> Idem., 212

instrumentos que aprendió a tocar desde pequeño: piano, guitarra y violín. Llegó a la ciudad de México en 1945 y se incorporó al Mariachi Vargas de Tecalitlán en donde junto a Silvestre Vargas trabajó doce años como subdirector del conjunto; en 1951 se inicia como compositor, y es autor de corridos, huapangos, baladas, boleros rancheros, foxes y vales. Fue considerado como un excelente compositor en 1954, 1961 y 1962, así como uno de los mejores arreglistas folclóricos de México en los años 1958 y 1959 por su labor de innovación y enriquecimiento musical de los conjuntos de mariachis.<sup>31</sup>

Silvestre Vargas, es una figura muy importante en la formación del mariachi, puesto que junto a su padre, Gaspar Vargas, forman un conjunto que es reconocido internacionalmente, pues ellos agregaron un mayor instrumental a esta agrupación: insertaron las guitarras, violines, vihuela, arpa, y guitarrón de golpe; posteriormente se añadió la trompeta en lugar del arpa, y la guitarra sexta en lugar de la vihuela, lo que marco un aire característico a este tipo de conjuntos; además de contar un sinnúmero de grabaciones con intérpretes famosos de ese momento: Pedro Vargas y Pedro Infante.

Camino Real de Colima posiblemente pertenece a la canción jalisciense; sin embargo, se le reconoce como corrido representativo del estado de Colima, donde lo han adoptado como de la región. De la época de los 60's, describe las penalidades que se pasan al construir caminos, sobre todo en lugares inhóspitos.

## INDITAS

Vicente T. Mendoza señala que el origen de este género se puede encontrar en las tonadillas escénicas, las cuales eran ejecutadas en el Coliseo de la ciudad de México. Para dar mayor atractivo y variedad a estas presentaciones, se cantaban algunos cantos de carácter indígena, como por ejemplo, de Veracruz "el churripampli", de México "la patera", de Michoacán "la chupicuaracua"; entre estos sonos, al retomar un viejo canto azteca, apareció la tonadilla de "la indita". Así que se podía encontrar desde "la indita chiapaneca" hasta las "inditas" de Sinaloa, Coahuila o Tamaulipas.

Estos cantos son una muestra del mestizaje de la cultura indígena e hispánica en la colonia, pues eran entonados por los indios o mestizos y se relataban los trabajos de hombres y mujeres, reproduciendo en cierto modo las coplas españolas; en algunas se encuentran interludios tarareados que eran aprovechados para el baile; después se añaden estribillos en los que se incluyen diferentes exclamaciones.

El género indita, en su forma definitiva, consiste en una frase musical cantada que acompaña a las estrofas del relato; en ocasiones existe un estribillo

---

<sup>31</sup> Idem., 212

que rompe el ritmo de la frase anterior con exclamaciones intercalados y un interludio generalmente tarareado durante el cual se ejecutan bailes. Ya que en este caso los ritmos hispanos se impusieron a los indígenas, aparecen compases de 3/4, de 6/8 y de 3/8.<sup>32</sup> Como muestra de este género hemos retomado la canción:

Somos indítaralas, de autor anónimo.

Esta canción mantiene las características de los cantos del sur y en la letra de la canción nos habla de la región de Michoacán. Esta canción se escucha más frecuente en el ámbito infantil, pues son los niños quienes gustan de cantarla.

## SONES

La música regional o folclórica, nos señala Yolanda Moreno, a diferencia de la canción popular, es un fenómeno que se sustenta en la tradición, perdurando a través del tiempo con menores o mayores variantes; ésta surge como expresión popular y, del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite generacionalmente.<sup>33</sup>

Las diferentes regiones pueden identificarse tanto por sus características geográficas como por sus rasgos folclóricos particulares, situación que día a día se va perdiendo por la creciente comercialización y bombardeo cultural.

El son se va ubicando de acuerdo a la zona de la que hablemos. Por ejemplo, en la región Huasteca, se le conoce como huapango o son huasteco, donde el violín es indispensable; en el Golfo encontramos el huapango veracruzano o sones jarochos, con la jarana y el arpa como instrumentos principales; en los sones guerrerenses la guitarra es la que les da su característica; los sones chiapanecos y de Oaxaca marcan el instrumento predominante en la marimba; los sones de Michoacán son característicos por la jarana y el violín; y así sucesivamente, cada región marca un estilo particular de interpretación. Se pueden encontrar sones en San Luis Potosí o Hidalgo que por lo general son más lentos que en el norte de Veracruz y el sur de Tamaulipas.

Compositores como Alvaro Carrillo de Oaxaca, José Agustín Ramírez, Pedro Galindo, etc., contribuyeron a este género y a la urbanización de la música regional, y dieron brillo a los sones.

La canción huapangueada -huapango lento- conserva el ritmo del son original. Ésta fue el resultado de la mezcla de son huasteco, canción mexicana del campo y canción ranchera comercial, podría considerarse como un género independiente, ya que redefine el estilo. El nuevo huapango tiene similitud con la chilena por su ritmo lento, pero abundan en él los

<sup>32</sup> VICENTE T. Mendoza, La Canción Mexicana pág. 466.

<sup>33</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana, pág. 41

que rompe el ritmo de la frase anterior con exclamaciones intercalados y un interludio generalmente tarareado durante el cual se ejecutan bailes. Ya que en este caso los ritmos hispanos se impusieron a los indígenas, aparecen compases de  $3/4$ , de  $6/8$  y de  $3/8$ .<sup>32</sup> Como muestra de este género hemos retomado la canción:

Somos indítaralas, de autor anónimo.

Esta canción mantiene las características de los cantos del sur y en la letra de la canción nos habla de la región de Michoacán. Esta canción se escucha más frecuente en el ámbito infantil, pues son los niños quienes gustan de cantarla.

## SONES

La música regional o folclórica, nos señala Yolanda Moreno, a diferencia de la canción popular, es un fenómeno que se sustenta en la tradición, perdurando a través del tiempo con menores o mayores variantes; ésta surge como expresión popular y, del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite generacionalmente.<sup>33</sup>

Las diferentes regiones pueden identificarse tanto por sus características geográficas como por sus rasgos folclóricos particulares, situación que día a día se va perdiendo por la creciente comercialización y bombardeo cultural.

El son se va ubicando de acuerdo a la zona de la que hablemos. Por ejemplo, en la región Huasteca, se le conoce como huapango o son huasteco, donde el violín es indispensable; en el Golfo encontramos el huapango veracruzano o sones jarochos, con la jarana y el arpa como instrumentos principales; en los sones guerrerenses la guitarra es la que les da su característica; los sones chiapanecos y de Oaxaca marcan el instrumento predominante en la marimba; los sones de Michoacán son característicos por la jarana y el violín; y así sucesivamente, cada región marca un estilo particular de interpretación. Se pueden encontrar sones en San Luis Potosí o Hidalgo que por lo general son más lentos que en el norte de Veracruz y el sur de Tamaulipas.

Compositores como Alvaro Carrillo de Oaxaca, José Agustín Ramírez, Pedro Galindo, etc., contribuyeron a este género y a la urbanización de la música regional, y dieron brillo a los sones.

La canción huapangueada -huapango lento- conserva el ritmo del son original. Ésta fue el resultado de la mezcla de son huasteco, canción mexicana del campo y canción ranchera comercial, podría considerarse como un género independiente, ya que redefine el estilo. El nuevo huapango tiene similitud con la chilena por su ritmo lento, pero abundan en él los

<sup>32</sup> VICENTE T. Mendoza, La Canción Mexicana pág. 466.

<sup>33</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana, pág. 41

acordes menores y se usa falsete en los finales de frase como herencia del son huasteco. En cuanto a los temas, son los mismos que la canción ranchera de origen urbano.<sup>34</sup>

Como representación de este género he tomado sonos de Tehuantepec:

### LA LLORONA de autor anónimo

Se deriva de la "Sandunga", obra representativa de la región del Istmo. La llorona es un son que lo mismo se canta que se baila. Ya hemos mencionado que el anonimato en muchas de las canciones mexicanas sirvió para enriquecer la cultura musical del país y en esta obra se constata este hecho; ésta es una pieza cuyo título causa cierta perplejidad, puesto que encontramos obras con este nombre tanto en la zona del bajío de la República Mexicana como en la región Istmeña. Cabe agregar que el autor de esta canción se presume que es el maestro Eustaquio Jiménez Girón, quien dentro de sus obras tiene una composición de la llorona; sin embargo, la canción con que se trabajó para este concierto no es la misma, ya que la armonía cambia; por lo que se puede suponer que posiblemente, si fuese de este autor, la canción sufrió modificaciones al pasar de generación en generación y ser cantada por el público en general.

### LA TORTOLITA de L. Eustaquio Jiménez Girón.

Transcripción de Verónica Tapia.

Este autor es caracterizado por su formación totalmente autodidacta en la disciplina y el arte de la música. Eustaquio Jiménez Girón adquirió en vida el reconocimiento como una verdadera de institución musical, porque sus composiciones pasaron a ser patrimonio de la cultura zapoteca del Istmo de Tehuantepec. Descendiente del grupo étnico de los Binni' Za', dedicó su corazón y alma a cantar los acontecimientos autóctonos de su pueblo. Abarcó temas campiranos y costumbristas; gracias a su consagración al estudio de la música, el maestro Eustaquio dejó, escritos de su puño y letra, las partituras y los guiones musicales de sus composiciones. Nació en Juchitán de Zaragoza, Oaxaca en 1904, muere en mayo de 1981.<sup>35</sup>

La Tortolita es un son istmeño de la tierra de Juchitán, Oaxaca. La comunicación entre el hombre y los animales, las plantas, el mar o la montaña son hechos reales dentro de la cultura y la literatura zapotecas, de un realismo mágico pleno de belleza poética.<sup>36</sup>

Así que en esta canción de la dulce lengua zapoteca que se habla cotidianamente en Juchitán se nos relata el encuentro de un campesino con una tortolita que estaba

<sup>34</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana (México: Alianza Edit. Mexicana 1989), pág. 46.

<sup>35</sup> CARLOS Rodríguez Toledo, Cancionero de Compositores Istmeños (México: Edit. Conaculta, Tomo I, 1998), pág. 133

<sup>36</sup> Investigación realizada por el grupo de Los Folkloristas. México, 1980.

llorando por haber perdido a su amor, por lo que el campesino la consuela con palabras tiernas.

## VALSES

Dentro de las influencias en estilos de música que llegaron del extranjero y se instalaron en nuestro país, aclimatándose y transformándose a través de las composiciones nacionales, se introducen las formas bailables. Yolanda Moreno nos menciona la polka de origen checoslovaco, la mazurca y la redova polacas, el vals vienés, el schottisch o chotis español y la galopa.<sup>37</sup>

Entre estas formas, el vals adquirió mayor popularidad, la cual se prolongó por seis décadas. Posiblemente, el vals fue importado a México alrededor de 1815, fecha en la que aparece un manuscrito destinado a la Inquisición de México sobre un baile llamado Balsa. Como se observa, el vals se encontraba envuelto en medio de grandes censuras y anatemas de la Iglesia; no obstante, pronto este género se convirtió en una de las formas más utilizadas por los compositores.

Su introducción al interés musical, nos señala Gabriel Saldívar, se debe a que era parte de esas costumbres adoptadas por la sociedad; es decir, se tocaba y se bailaba porque estaba de moda, se presentaba en diversos eventos como una manera de socializar; su influencia llegó a dominar sobre las demás composiciones de la época.<sup>38</sup>

El vals no es propiamente una canción popular, debido a que en la mayoría de los casos fue música compuesta para bailar; el vals es un género cuya producción pertenece a la época romántica o post-romántica, es decir, a la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

A pesar de conservar los elementos naturales de la forma, una vez en México el vals se transformó a tal grado que podría hablarse de un vals mexicano, el cual, Moreno nos dice que puede diferenciarse muy claramente por sus tiempos pausados, su carácter lánguido y su apagado brillo instrumental; se destaca el carácter íntimo de sus melodías y cierta sensación más de añoranza que de vitalidad rítmica.<sup>39</sup>

Los valeses mexicanos pueden encontrarse desde antes de la época de Don Porfirio Díaz y más allá de 1920; por ejemplo, "Dios nunca muere", de Macedonio Alcalá, fue escrito en 1869; "Sobre las olas", de Juventino Rosas, es de 1891; "Recuerdo", de Alberto Alvarado, fue compuesto en 1902; y aparece como una última publicación en 1926 "Morir por tu amor", de Belisario de Jesús García.

<sup>37</sup> YOLANDA Moreno R., Historia de la música popular en México, pág. 15.

<sup>38</sup> GABRIEL Saldívar, Historia de la Música en México, pág. 216.

<sup>39</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la Música Popular Mexicana, pág. 16

llorando por haber perdido a su amor, por lo que el campesino la consuela con palabras tiernas.

## VALSES

Dentro de las influencias en estilos de música que llegaron del extranjero y se instalaron en nuestro país, aclimatándose y transformándose a través de las composiciones nacionales, se introducen las formas bailables. Yolanda Moreno nos menciona la polka de origen checoslovaco, la mazurca y la redova polacas, el vals vienés, el schottisch o chotis español y la galopa.<sup>37</sup>

Entre estas formas, el vals adquirió mayor popularidad, la cual se prolongó por seis décadas. Posiblemente, el vals fue importado a México alrededor de 1815, fecha en la que aparece un manuscrito destinado a la Inquisición de México sobre un baile llamado Balsa. Como se observa, el vals se encontraba envuelto en medio de grandes censuras y anatemas de la Iglesia; no obstante, pronto este género se convirtió en una de las formas más utilizadas por los compositores.

Su introducción al interés musical, nos señala Gabriel Saldívar, se debe a que era parte de esas costumbres adoptadas por la sociedad; es decir, se tocaba y se bailaba porque estaba de moda, se presentaba en diversos eventos como una manera de socializar; su influencia llegó a dominar sobre las demás composiciones de la época.<sup>38</sup>

El vals no es propiamente una canción popular, debido a que en la mayoría de los casos fue música compuesta para bailar; el vals es un género cuya producción pertenece a la época romántica o post-romántica, es decir, a la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

A pesar de conservar los elementos naturales de la forma, una vez en México el vals se transformó a tal grado que podría hablarse de un vals mexicano, el cual, Moreno nos dice que puede diferenciarse muy claramente por sus tiempos pausados, su carácter lánguido y su apagado brillo instrumental; se destaca el carácter íntimo de sus melodías y cierta sensación más de añoranza que de vitalidad rítmica.<sup>39</sup>

Los valeses mexicanos pueden encontrarse desde antes de la época de Don Porfirio Díaz y más allá de 1920; por ejemplo, "Dios nunca muere", de Macedonio Alcalá, fue escrito en 1869; "Sobre las olas", de Juventino Rosas, es de 1891; "Recuerdo", de Alberto Alvarado, fue compuesto en 1902; y aparece como una última publicación en 1926 "Morir por tu amor", de Belisario de Jesús García.

<sup>37</sup> YOLANDA Moreno R., Historia de la música popular en México, pág. 15.

<sup>38</sup> GABRIEL Saldívar, Historia de la Música en México, pág. 216.

<sup>39</sup> YOLANDA Moreno Rivas, Historia de la Música Popular Mexicana, pág. 16

Nuestro vals tiene un sello muy propio, tanto el clásico como el de corte popular. Este último es el reflejo fiel de las apuntadas características de nuestro peculiar modo de ser; de este género hemos retomado dos obras:

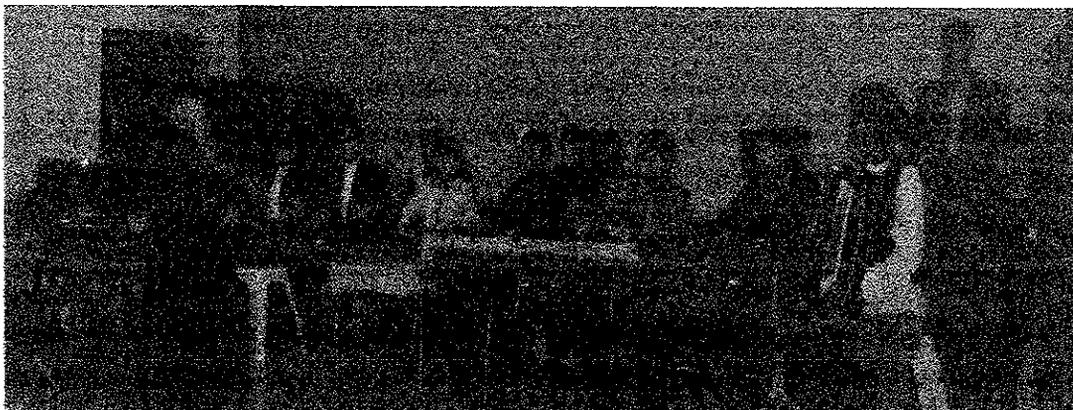
ALEJANDRA, de Enrique Mora:

Este vals aparece registrado en el año de 1941. Se compuso después de la revolución mexicana acontecida en 1910, y en medio de un clima de inestabilidad política que generó el derrocamiento de Porfirio Díaz del poder político por Francisco I. Madero, quien ocupó la silla presidencial, y más tarde se vió amenazado y finalmente fue asesinado. A pesar de estos acontecimientos, los compositores siguieron produciendo obras que marcaron esa época, mismas que han perdurado hasta nuestros días.

El vals Alejandra de Enrique Mora es uno de los de más hondo sabor mexicano que se hayan compuesto, por su inspiración por su ternura, por su entrañable modo familiar. Tuve la fortuna de conocer a la mujer sinaloense que dicen fue inspiradora del vals Alejandra, quien lleva ese mismo nombre; al verla, se comprende la creación de un vals tan hermoso compuesto indiscutiblemente en la juventud lejana de la mujer que lo inspiró <sup>40</sup>

ROSITA, de autor anónimo.

Este vals es muestra de la enorme creatividad de compositores mexicanos de principios de siglo. Se encontró en un compendio de arreglos instrumentales elaborados en la sección de música escolar del INBA, por lo que se hicieron las adaptaciones pertinentes al grupo instrumental con que se va a interpretar.



---

<sup>40</sup> BERNARDO Claraval, Notas sobre la Canción Mexicana ( México: Edit. Desarrollo, 1980), pág. 174

## CONCLUSIONES

De la preparación de las obras a escuchar para el presente examen, así como del trabajo realizado para la consolidación del conjunto orquestal escolar, se puede concluir lo siguiente:

- Plantear el trabajo con la orquesta escolar como actividad preponderante en la formación del alumno es una alternativa eficaz en el proceso de enseñanza - aprendizaje musical,
- El 'hacer' más que el 'conocer' música, implica un proceso más atractivo para el desarrollo del alumno.
- Poder integrarse al trabajo en conjunto fortalece el sentido de comunicación e integración del alumno, por lo que su socialización se establece con mayor equilibrio.
- El sentido rítmico, armónico y melódico se desarrolla con mayor alcance mediante el trabajo del conjunto instrumental escolar.
- Ejecutar música mexicana con la orquesta escolar permite un mayor acercamiento con nuestra propia cultura y fortalece el sentimiento de identidad nacional.
- La orquesta escolar puede abordar casi cualquier género de música; no obstante, hay repertorio que se ejecuta con mayor éxito, principalmente si los arreglos están bien hechos y se toca con calidad.
- El trabajo dentro de la orquesta escolar produce en el niño o joven un alto nivel de motivación, no únicamente en el área musical; es decir, en lo agradable que resulta ser para él la música, sino también en el área personal, pues se siente aprobado y respetado.

## BIBLIOGRAFIA

- CANCIONERO POPULAR MEXICANO. México: Edit. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Volúmen I y II Selección, Recopilación y textos de Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, Quinta reimpresión, 1992.
- CIEM Boletín de Investigación en Educación Musical. Buenos Aires: Año 4 no. 11 Publicación Cuatrimestral, 1997.
- CLARAVAL, Bernardo. Notas Sobre la Canción Mexicana. México: Edit. Desarrollo, 1980.
- COPEs, Patiño Graciela. La Orquesta Escolar. Buenos Aires: Edit. Ricordi, 1970.
- CORTINAS, Ma. Luisa. Tesis: Corrientes de Pedagogía Musical en el Siglo XX. México: Edit. UNAM, 1976.
- DUEÑAS, Pablo. Historia documental del bolero mexicano. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A. C. Segunda Edición, 1993.
- FREGA, Ana Lucía. Metodología Comparada de la Educación Musical. Argentina: Edit CIEM Centro de Investigación Educativa Musical de Buenos Aires Collegium Musicum, 1997.
- GARCIA, Renart Martha. 20 Rondas Infantiles y Una Melodía Cora para Piano. México, Querétaro: Edit. Jasaar. Primera Edición. 1993.
- GARMENDIA, Emma. Educación Audioperceptiva. Buenos Aires: Edit. Ricordi, 1981.
- INBA, Sección de Música Escolar. Material Didáctico para Educación Musical con los Instrumentos de Teclado. México: Edit. SEP. 1982.
- MENDOZA, Vicente T. . Estudio y Clasificación de la música Tradicional Hispánica de Nuevo México. México: Edit. UNAM, 1960.
- \_\_\_\_\_. La Canción Mexicana. Ensayo de Clasificación y Antología. México: Edit. UNAM, 1961.

\_\_\_\_\_. Lírica Infantil de México. México: Edit. Fondo de Cultura Económica, 1980.

\_\_\_\_\_. El Romance Español y el Corrido Mexicano. México: Edit. UNAM, 1939.

MONCADA, Francisco. Juegos Infantiles Tradicionales. México: Librería Imagen Editores, 1985.

MORENO Rivas, Yolanda. Historia de la música popular mexicana. México: Edit. Alianza Mexicana, 1989.

RODRIGUEZ Toledo, Carlos. Cancionero de Compositores Istmeños. México: Edit. Conaculta, Tomo I, 1998.

SALDIVAR, Gabriel. Historia de la música en México. México: Edit. SEP, Ediciones Gernika, 1987.

TAPIA Colman, Simón. Música y músicos en México. México: Edit. Panorama, 1992.

TORT, César. Educación Musical en el Jardín de Niños. México: Edit. UNAM, Segunda Edición 1986.

\_\_\_\_\_. Educación Musical en el Primer Año de Primaria. México: Edit. UNAM, 1984.

\_\_\_\_\_. Educación Musical en el Segundo Año de Primaria. México: Edit. UNAM, 1984.

\_\_\_\_\_. El Coro y la Orquesta Escolar. México: Edit. UNAM, 1988.

\_\_\_\_\_. El Ritmo Musical y el Niño. México: Edit. UNAM, 1995.

UN PUEBLO QUE NO CANTA ES UN PUEBLO TRISTE México: Edit. SEP Gobierno del Estado de México, 1975 - 1981.

VELTRI, Alicia. Apuntes de didáctica de la música. Buenos Aires: Edit. DAIAM, Colección La música y su mundo, 1970.

YELON, Stephen y Weinstein Grace. La psicología en el aula, México: Edit. Trillas, 1991.

ESTA TESIS NO DEBE  
SER PRESTADA A LA BIBLIOTECA

# A N E X O S

- PROGRAMA
- NOTAS AL PROGRAMA DEL CONCIERTO

## PROGRAMA: NIÑOS, ORQUESTA Y MEXICO

### *Primera parte:*

#### Grupo del Instituto Artene

La viudita	Pieza para coro y Orquesta
La cuenta del 16	Obra para Coro y acompañamiento de huehuetls
La voz del huehuetl 3	Ensamble de instrumentos de percusión
¡ Ay, mamá !	Pieza para Coro y Orquesta
El pequeño danzante	Pieza instrumental
La fiesta	Pieza para Coro y Orquesta

Las obras presentadas en esta parte pertenecen al sistema Micropauta y son de autoría del Dr. César Tort.

### *Segunda Parte:*

#### Grupo del taller de música

La chinita	Canción anónima *1
Rosita	Vals lento. Anónimo Arreglo Jaime Hernández Lino *2
A la orilla de un palmar	Canción Ranchera Armonización de Manuel M. Ponce Arreglo Patricia Arenas Barrero
La llorona	Canción del dominio público. Representativa del estado de Oaxaca Arreglo Luis Mars *2
Somos Indítaralas	Canción anónima *1
Camino Real de Colima	Rubén Fuentes y Silvestre Vargas *2 Canción representativa del Estado de Colima
La Tortolita	Eustaquio Jiménez Girón, Transcripción Verónica Tapia Representativa del estado de Oaxaca *2
Adiós Mariquita Linda	Marcos A. Jiménez Arreglo Patricia Arenas y Barrero
Alejandra	Enrique Mora Arreglo Patricia Arenas y Barrero

\*1 Arreglos realizados por Alma Eréndira Ochoa Colunga

\*2 Adaptaciones a orquesta escolar realizada por Alma Eréndira Ochoa Colunga

## Lista de alumnos presentes en el examen profesional de Alma Eréndira Ochoa Colunga

### Instituto Artene

Alaín Flandez Gómez  
Angélica Valadez Todoberto  
Carlos Rodrigo Mejía  
Claudio Frausto Lara  
Diego Rodríguez Eternod  
Denia Cabrera Loza  
Fabián Galeana García Cuervo  
Fernanda Lozoya Zamarripa  
Ma. Antonia del Amo Rodríguez  
Pablo Sebastián Lamoyi Gómez  
Sabrina Cervantes Cortés  
Ma. Eugenia Desiree Buentello García  
Ma. Jacinta Barbachano de Agüero  
Paola Alpízar Cárdenas  
Susana Manjarrez Dehesa  
Adriana Rodríguez Cruz  
Alexímenes Guillén Aguilar  
Alejandro Comi Pretelín  
Ana Patricia Lara Alcántara  
Ana Paula Fernández  
Bruno Emiliano López Duarte  
Emma Belán Trejo Benítez  
Federico Hemmer Arámburu  
Francisco Álvarez del Castillo  
José Antonio Gozain Llopis  
José Ramón Sandoval Espinoza  
Masao Ricardo Buentello García  
Pamela Reducindo Pérez  
Triana Padilla Holguín

### Taller de Música

Albania Olmos Sandoval  
Aldo Adrián Flores Castillo  
Alejandra Sandoval Ramos  
Alejandra Carolina Barrios Barcio  
Amary Martínez Martínez  
Andrea Sandoval Ramos  
Ángel Ramírez Zamudio  
Arumi Jocelyn Pascual Meneses  
Benjamín Ramírez Zamudio  
Bruno Martínez Martínez  
Carlos Tahuilán  
Cinthia Quiñones M.  
Daniela Luján Aguilar  
Dagmar Echave Coello  
Diana Teresa Flores Castillo  
Diego Antonio Franco  
Erick Barrios Barcio  
Huitzilzin González  
Hugo Andrés Franco  
Jennifer Alejandra Mungular Mar  
Laura Patricia Pérez Mazariegos  
Marevna Echave Coello  
Mariana Oropeza Borja  
Miriam Gómez Pérez  
Mónica Ariana Flores Castillo  
Nora Alejandra Pérez Mazariegos  
Sofía Guadalupe Ibáñez Alpízar



**Escuela Nacional de Música**

## " NIÑOS, ORQUESTA Y MEXICO "

Buenas Tardes, bienvenidos a esta presentación que se realiza como segunda parte del examen profesional para obtener el título de Lic. En Educación Musical sustentado por ALMA ERENDIRA OCHOA COLUNGA.

En su doble aspecto de educación y música, la Educación Musical es un proceso de enseñanza - aprendizaje que, partiendo de las posibilidades sensorio auditivas de los educandos y de sus posibilidades expresivas por la voz y la ejecución instrumental, crea situaciones de aprendizaje de amplio espectro, ayudando al sujeto en su proceso de cognición, ejercicio y valoración de este lenguaje artístico, promoviendo inclusive su elección vocacional en los casos de capacidades específicas evidentes.

Reflexión que nos lleva a considerar que la educación musical incluye tanto la educación en la música como la educación por medio de la música, la cual debe ser accesible a toda persona que desee aprender, sea esta escucha, ejecutante, o compositor.

Sin lugar a dudas, el reto para el educador musical es encontrar alternativas que le permitan transmitir las vivencias musicales. Una de las opciones más ricas que se le puede presentar al maestro en su trabajo diario es la formación de ensambles instrumentales integrados por alumnos dentro de las escuelas.

La orquesta escolar es un concepto que denomina a un grupo de instrumentos ejecutados por niños en edad escolar con diferentes habilidades y prácticas instrumentales, quienes interpretan distintas obras con distintos niveles de dificultad.

Hacer música a través de la práctica de conjunto es una de las actividades más placenteras y motivadoras para niños y jóvenes, al trabajar en grupo se refuerzan las destrezas y habilidades que va adquiriendo el alumno; promueve el participar, gozar, sentir y vivir la música; aprovechando todos los recursos de que dispone la música para afinar la sensibilidad; de manera que la adquisición de conocimientos por medio de la práctica instrumental hace más vivo y atractivo el aprendizaje musical.

Por las bondades que ofrece el trabajo con el conjunto instrumental dentro de la enseñanza musical, pretendo retomar en este programa dos modelos que apoyan la labor de la orquesta escolar; el primero aportado por el Dr. César Tort, con el sistema Micropauta, método en el que el trabajo orquestal es la parte medular; y el segundo, tomando música mexicana de distintos autores que hayan adaptado obras para conjunto orquestal en las que se ha realizando de manera personal los diferentes arreglos y adaptaciones que requiere mi conjunto.

Este trabajo no pretende hacer una comparación entre un enfoque y otro, sino al contrario, complementar ambas propuestas con la finalidad de enriquecer la práctica educativo-musical en la orquesta escolar.

El grupo que se presenta es el Instituto Artene y la primera pieza que escucharán es:

### LA VIUDITA Pieza para coro a dos voces y orquesta

El texto y la melodía de esta pieza son de los pocos ejemplos de la lírica infantil mexicana que se han podido recopilar completamente; este texto se encuentra entre los juegos de los niños que son hechos con representación, en cierto modo teatral, y que se recrea musicalmente. Con ustedes el Instituto Artene bajo la dirección de ALMA ERENDIRA OCHOA COLUNGA

Los movimientos que ustedes pueden observar son necesarios para poder seguir adelante con el programa.

Escuchemos: LA CUENTA DEL 16 Pieza para coro y pequeña orquesta

Uno de los propósitos claros en la labor músico-educativa del sistema Micropauta es dar forma paulatina a un conjunto coral y un conjunto orquestal en la propia aula de trabajo; un ejemplo claro de esto se muestra con la 'cuenta del 16'.

LA VOZ DEL HUEHUETL Pieza para huéhuetl y percusiones

En esta obra se retoma uno de los instrumentos autóctonos de México, que ha sido usado como elemento didáctico en la enseñanza del ritmo dentro del sistema Micropauta, el huéhuetl es un instrumento mexicano de percusión que se ha usado desde la época precolombina, siendo un tronco ahuecado sobre el que se colocaba un parche de piel, quien adapta el sonido del tambor, produciendo distintos matices y formas de toque. En la presente obra, la llamada voz del huéhuetl se conjuga y 'conversa' con otros instrumentos de percusión.

IAY, MAMA! Pieza para coro a dos voces y conjunto de percusiones.

De las coplas infantiles en este antiguo juego, una 'mamá' quiere que su 'hija' le cante a un 'hombre', esto no le gusta a la 'hija' y se rebela provocando un conflicto verbal en el juego. La presente pieza contiene en el coro un antagonismo entre las voces de los sopranos y los contraltos, lo que hace una descripción de lo que ocurre entre los personajes principales del juego. Escuchemos: Ay mamá

EL PEQUEÑO DANZANTE Suite instrumental para flautas dulces y orquesta ( tres partes)

En la educación musical del niño con el sistema Micropauta, es frecuente la práctica puramente instrumental como actividad cotidiana, ya que con este tipo de trabajo se comienza a manejar y familiarizarse con elementos musicales de gran complejidad y exigencia, como el trabajo de atril, el juego de timbres, la atención y concentración requerida en la cohesión del conjunto orquestal, además de la labor interpretativa. En esta ocasión escucharemos la segunda parte de esta obra.

LA FIESTA Pieza instrumental con coro a dos voces

Al observar pues, el carácter de esta danza tanto por su aire como por su ritmo, se puede decir que esta pieza recrea a una muñeira, danza gallega que es uno de los géneros del folclore español que tanto influyeron en el desarrollo de nuestra música popular.

Haremos un breve intermedio. Les sugerimos no obstaculizar el paso del instrumental en la sala.

El conjunto instrumental compromete al niño a estar en contacto frecuente y directo con la ejecución al utilizar uno o varios instrumentos, por lo que va desarrollando una buena coordinación motriz, una justeza rítmica, una técnica relajada y flexible al tocar, un hábito de autocontrol a través de la audición, y una interpretación sensibilizada; así mismo se aumenta su capacidad de atención, de concentración y memoria. El uso de la imaginación, creación y expresión busca despertar el interés y deseo del alumno por la buena música; además se promueven otros aspectos como disciplina, voluntad, responsabilidad y orden, entre otros.

La modalidad de la orquesta escolar es una alternativa proporcionada por la práctica educativa. A la mayoría de los alumnos les agrada cantar o tocar un instrumento sin que se tenga que llevar a cabo un estudio riguroso, puesto que no todos ellos van a elegir una profesión de ejecutantes; sin embargo, no por ello se demerita el trabajo ni se pretende realizar una práctica improvisada o poco sistemática.

El conjunto instrumental requiere de planeación y constante estructuración por parte del maestro, quien tiene que tomar en cuenta los conocimientos musicales del grupo, edades e intereses así como las habilidades que los alumnos desarrollan. El maestro tiene que analizar el material que está publicado, y si no existe, entonces escribirlo o adaptarlo haciendo los arreglos adecuados para el conjunto. De esa manera, el trabajo con la orquesta escolar adquiere otra dimensión, y no se aborda como una actividad de relleno, sino primordialmente formativa para el alumno.

En esta segunda parte abordaremos la música mexicana de diversos estilos, épocas y autores

La música mexicana, es parte del entorno que rodea al niño y al joven; de ahí surge el interés por trabajar sobre este género, que familiariza al muchacho con el folclore del país, le inculca valores, y le refuerza el sentido de identidad nacional. La canción juntamente con las rondas y los juegos, cumple una función socializadora. Una de las maneras más espontáneas de manifestarse el alma de los pueblos es por medio de su canción, ya que esta refleja la vida con mayor profundidad y verdad.

La cuna de la canción mexicana se encuentra en los lugares más insospechados: en los llanos o montañas, en tierra árida o muy fecunda, en rancherías o grandes ciudades, y refleja los eternos temas de la vida humana en lo sentimental; es reconocida en el mundo por su originalidad. Como muestra de este género, escucharán por la interpretación del grupo del taller de música la canción:

LA CHINITA, de autor anónimo

Esta canción es muestra del anonimato dentro de la composición en la música mexicana, no por ello se queda de lado su expresividad, sino sobresale su riqueza melódica y armónica con cuya combinación se ha hecho un arreglo interesante.

**vals** De las formas que llegaron a México, el vals adquirió una gran popularidad, prolongándose por seis décadas. Posiblemente, el vals fue importado a México alrededor de 1815, fecha en la que aparece un manuscrito destinado a la Inquisición de México sobre un baile llamada Balsa. **Escuchemos.**

ROSITA, de autor anónimo

Este vals es muestra de la enorme creatividad de compositores mexicanos de principios de siglo, se parte de un arreglo recopilado en la Sección de Música Escolar del INBA al cual se le han hecho las adaptaciones pertinentes para el grupo instrumental con que se va a interpretar. En él se puede apreciar el paso del tema principal a través de distintos instrumentos y a su vez la acumulación de melodías alternas al tema cada vez que aparece.

A LA ORILLA DE UN PALMAR, armonización de Manuel M. Ponce

La canción A la Orilla de un Palmar es de tipo jalisciense; ésta es la canción que mejor muestra los rasgos esenciales y característicos de nuestra mexicanidad; si se analiza, podemos encontrar que entre los componentes de la melodía sobresale un rasgo rítmico que consiste en un grupo de seis dieciseisavos de dos en dos con anacrusa; que

generalmente inicia los miembros de cada frase melódica, o bien, puede aparecer intercalado. El arreglo realizado en esta obra permite distinguir los diferentes timbres por donde pasa la melodía.

**son** La música regional o folclórica, a diferencia de la canción popular, es un fenómeno que se sustenta en la tradición, perdurando a través del tiempo con menores o mayores variantes; ésta surge como expresión popular y, del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite generacionalmente, este es el caso de los sones. De este género escucharemos.

**LA LLORONA** de autor anónimo de la zona del Istmo.

La llorona es un son que lo mismo se canta que se baila. El autor de esta canción se presume que es el maestro Eustaquio Jiménez Giron, quien dentro de sus obras tiene una composición de la llorona; sin embargo, el arreglo con que se trabajó para este recital no es el mismo, ya que la armonía cambia; se puede suponer que posiblemente, si fuese de este autor, la canción sufrió modificaciones al pasar de generación en generación y ser cantada por diferentes personas, o bien, corresponde a otro autor. Esta obra nos permite escuchar giros armónicos característicos de influencia española.

**Inditas** El género indita, en su forma definitiva, consiste en una frase musical cantada que acompaña a las estrofas del relato; en ocasiones existe un estribillo que rompe el ritmo de la frase anterior con exclamaciones intercalados y un interludio generalmente tarareado durante el cual se ejecutan bailes. Ya que en este caso los ritmos hispanos se impusieron a los indígenas, aparecen compases de 3/4, de 6/8 y de 3/8. Como muestra de este género hemos retomado la canción:

**Somos indítaralas**, de autor anónimo.

Esta canción mantiene las características de los cantos del sur y en la letra de la canción nos habla de la región de Michoacán. Esta canción se escucha más frecuente en el ámbito infantil, pues son los niños quienes gustan de cantarla. El arreglo hecho, permite escuchar tanto la parte instrumental como el canto infantil.

Con ustedes Somos Indítaralas.

**CORRIDO** El corrido es uno de los soportes más firmes de nuestra lírica popular. Proviene del romance español, podemos ver que los iniciadores de este género fueron los juglares. Más adelante fueron los músicos nobles quienes cantaban en palacios y castillos. Los corridos ocuparon el lugar de los periódicos en etapas más recientes de nuestra historia, puesto que se cantaban noticias en diferentes lugares. La difusión y aceptación más general del corrido como género popular ocurrió durante la revolución de este género se presenta:

**CAMINO REAL DE COLIMA.** De Rubén Fuentes y Silvestre Vargas.

Esta obra posiblemente pertenece a la canción jalisciense; sin embargo, se le reconoce como corrido representativo del estado de Colima, donde se ha adoptado como de la región, y de la versión del mariachi, se ha recopilado el presente arreglo para conjunto instrumental escolar.

La obra que escucharemos a continuación es un son. El son se va ubicando de acuerdo a la zona de la que hablemos. Por ejemplo, en la región Huasteca, se le conoce como huapango o son huasteco, donde el violín es indispensable; en el Golfo encontramos el huapango veracruzano o sones jarochos, con la jarana y el arpa como instrumentos principales; los sones chiapanecos y de Oaxaca marcan el instrumento predominante en la marimba; y así sucesivamente, cada región marca un estilo particular de interpretación.

**LA TORTOLITA** de L. Eustaquio Jiménez Girón. Transcripción de Verónica Tapia.

La Tortolita es un son istmeño que habla sobre la comunicación entre el hombre y los animales, las plantas, el mar o la montaña; refleja hechos reales dentro de la cultura y literatura zapotecas, En esta dulce lengua zapoteca que se habla cotidianamente en Juchitán se nos relata el encuentro de un campesino con una tortolita que estaba llorando por haber perdido a su amor, por lo que el primero la consuela con palabras tiernas. Con la participación del coro del Instituto Artene escuchemos: La tortolita.

### CANCIÓN MEXICANA

ADIOS MARIQUITA LINDA, de Marcos A. Jiménez

Autor originario de Tacámbaro, Michoacán, Fue fundador de la sección musical de Revista de Revistas y perteneció al Ateneo Musical Mexicano. Tiene en su haber varias composiciones, sin embargo sólo su canción Adiós Mariquita Linda alcanzó fama mundial. Murió el 26 de junio de 1944. Para esta obra se interpreta un arreglo que dispone que la melodía circule por los distintos instrumentos que conforman el ensamble, concentrando la atención del ejecutante en relación con el grupo. Con ustedes Adiós Mariquita Linda.

**Vals** El vals no es propiamente una canción popular, debido a que en la mayoría de los casos fue música compuesta para bailar; el vals es un género cuya producción pertenece a la época romántica o post-romántica, es decir, a la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. A pesar de conservar los elementos naturales de la forma, una vez en México el vals se transformó. Nuestro vals tiene un sello muy propio, tanto el clásico como el de corte popular. Este último es el reflejo fiel de las apuntadas características de nuestro peculiar modo de ser; de este género hemos tomado el vals:

ALEJANDRA, de Enrique Mora.

Este vals aparece registrado en el año de 1941. A pesar de la inestabilidad política que se había presentado en el país; los compositores siguieron produciendo obras que marcaron esa época, y que son perdurables hasta nuestros días. El vals Alejandra es uno de los de más hondo sabor mexicano que se hayan compuesto, por su inspiración, su ternura, y su entrañable modo familiar. Así que con la participación coral del Instituto Artene y el ensamble instrumental del Taller hemos llegado al final de esta presentación.

A las autoridades universitarias, así como a directivos de la Sala Manuel M. Ponce y Palacio de Bella Artes, a los directivos de ambos centros educativos musicales, padres de familia y equipo de apoyo agradezco enormemente las facilidades para la realización de esta presentación.

**GRACIAS**  
**ALMA ERENDIRA OCHOA COLUNGA**