



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**ACTIVIDADES MUSICALES EN
LA ESCUELA PRIMARIA**

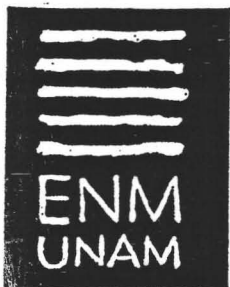
**OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

**P R E S E N T A :
MARIA DEL CARMEN GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ**

ASESORES:

**LIC. PATRICIA ARENAS Y BARRERO
DRA. GRACIELA GUADALUPE MARTÍNEZ SALGADO**



MÉXICO, D.F.

2005

m. 346075



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

...izo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: María del Carmen
Gutiérrez Rodríguez

FECHA: 27 / Junio / 05.

FIRMA: [Firma]

A mi *Padre Dios*;
a mi amadísimo *Jesús*;
y a mi *Mamita María*
por guiar mis pasos
para descubrir en mí misma,
el *talento musical* y el *don de enseñar*.

A mis *maestros* y *alumnos*,
por fortalecer este *talento* y este *don*.

A mis papás *Toño* y *Rosita*,
por la herencia musical, por su apoyo
y por estar siempre conmigo.

A *Fr. Jesús Lizarbe Parandiet OAR*
por ser hermano, amigo, guía,
maestro en este camino hacia Dios.

A mis hermanas y esposos, a mi hermano y esposa,
a mis sobrinos y re – sobrinos,
a mis familiares y amigos,
con cariño.

Agradezco al 'Instituto del Roble', directivos, personal docente y administrativo, papás y en especial a los niños: Fernanda, Rodrigo, Nils, Lluvia, Miriam, Erika Domínguez, Diana, Erika Chang, Lorena, Víctor, Diana Stephanie, Claudia, Luisa, Dulce, Mareike, Michelle y Yoselin por el apoyo brindado para el logro de este recital.

También doy las gracias a mis compañeros de la Licenciatura en Educación Musical: Vero, Itzé, Ada, Viviana y Sergio; a David Santos y a la profesora Dulce María Sortibrán por su valiosa colaboración.

Y un especial agradecimiento a mis asesoras Patricia Arenas y Guadalupe Martínez; a las profesoras Margarita Covarrubias y Teresa García por haber guiado con profesionalismo, talento y exigencia este trabajo.

A todos, mil gracias y que Dios los bendiga.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE: TOCAR LA FLAUTA.

LOS XTOLES

Canto Maya
para dos flautas con acompañamiento de tambor

Anónimo

DANZA

para dos flautas
con acompañamiento de claves y xilófono

Valentín Haussmann
(1565 – 1614)

MINUÉ No. 13

Selección de “Minués de Antaño” (S. XVIII)
Revisión de Rudolf Schoch
para dos flautas
con acompañamiento de xilófono

Anónimo

MINUÉ No. 17

Selección de “Minués de Antaño” (S. XVIII)
Revisión de Rudolf Schoch
para dos flautas con acompañamiento de xilófono

Anónimo

EL COYOTITO

para flauta con acompañamiento instrumental de percusión

César Tort
(1929)

CANCIÓN CAMPESINA

Selección de: “Veinte piezas fáciles para piano”
para dos flautas

Manuel M. Ponce
(1882 – 1948)

CIELITO LINDO

Selección de: “Veinte piezas fáciles para piano”
para dos flautas

Manuel M. Ponce
(1882 – 1948)

Arreglos preparados para flauta y acompañamiento instrumental de percusión
por: María del Carmen Gutiérrez Rodríguez

Conjunto de flauta dulce:

Alumnos de cuarto y sexto grado de Primaria
Instituto del Roble

Conjunto instrumental de percusión, flauta y piano:
Alumnos de la carrera de Licenciatura en Educación Musical
de la Escuela Nacional de Música (UNAM)

Dirección: María del Carmen Gutiérrez Rodríguez

SEGUNDA PARTE: ESCUCHAR MÚSICA.

PIEZAS LÍRICAS Libro X Op. 71 (Selección)

Edvard Grieg
(1843 – 1907)

Había una vez	No. 60
Tarde de verano	No. 61
Gnomo	No. 62
La paz del bosque	No. 63

Piano: María del Carmen Gutiérrez Rodríguez

TERCERA PARTE: CANTAR EN CONJUNTO.

LA BAMBA Son jarocho

Anónimo
Arr. Ramón Noble O.

YO VENDO UNOS OJOS NEGROS Tonada chilena

Anónimo
Arr. Pedro López

ALMA LLANERA Joropo venezolano

Pedro Elías Gutiérrez
(1870 – 1954)
Arr. José Brame

A MI NAVARRA Zortzico Vasco – Navarro

Anónimo.
Trans. Gerardo Hernández Lira

OVER THE RAINBOW (Sobre el Arco iris) Tema de la Película “El Mago de Oz” (1939)

Música: Harold Arlen
(1905 - 1986)
Letra: E. Y. Harburg
(1896 - 1981)

THE SOUND OF MUSIC Tema de la Película: “The Sound of Music” (1965)

Música: Richard Rodger
(1902-1979)
Letra: Oscar Hammerstein II
(1895-1960)

DO RE MI Tema de la Película: “The Sound of Music” (1965)

Música: Richard Rodger
(1902-1979)
Letra: Oscar Hammerstein II
(1895-1960)

Conjunto Coral:
Alumnos de tercero a sexto grados de primaria
Instituto del Roble
Piano: Profesora Dulce María Sortibrán
Dirección: María del Carmen Gutiérrez Rodríguez

ÍNDICE GENERAL

PROGRAMA.	Pág. ii
INTRODUCCIÓN.	1
PRIMERA PARTE: TOCAR LA FLAUTA.	2
Planteamiento pedagógico.	4
Contexto histórico y Análisis musical.	
Los Xtoles	16
Danza	19
Minué No. 13	
Minué No. 17	22
El Coyotito	27
Canción campesina	
Cielito Lindo	30
SEGUNDA PARTE: ESCUCHAR MÚSICA.	37
Planteamiento pedagógico.	38
Contexto histórico y Análisis musical.	
PIEZAS LÍRICAS LIBRO X Op. 71	43
Había una vez	44

Tarde de verano	49
Gnomo	52
La paz del bosque	56
TERCERA PARTE: CANTAR EN CONJUNTO.	61
Planteamiento pedagógico.	63
Contexto histórico y Análisis musical.	
La Bamba	64
Yo vendo unos ojos negros	69
Alma llanera	72
A mi Navarra	79
Over the Rainbow	84
The sound of music	
Do Re Mi	88
CONCLUSIONES.	98
BIBLIOGRAFÍA.	100
ÍNDICE DE GRÁFICOS.	103
ÍNDICE DE PARTITURAS.	106
ANEXO 1 Programa de Mano	107

INTRODUCCIÓN.

El propósito de este recital, es mostrar el resultado del trabajo que se realizó con alumnos de escuela Primaria, entre los ocho y los doce años de edad, en la materia de educación artística enfocada a la enseñanza musical, durante un ciclo escolar.

El proceso educativo en el nivel escolar Primaria, que comprende a niños desde los seis hasta los doce años de edad, tiene la finalidad de colaborar en la formación integral del ser humano; es decir, ayudarlo a desarrollar las características que distinguen su personalidad.¹

La enseñanza de la música, se desenvuelve como parte del programa de educación básica en el Instituto al que pertenecen los alumnos que realizan este recital; el cual, se conforma con una muestra de tres acciones y se organiza en tres partes, que son:

- **Primera parte: Tocar la flauta.**
- **Segunda parte: Escuchar música.**
- **Tercera parte: Cantar en conjunto.**

La primera y tercera partes, las realizan alumnos del tercero al sexto grado.

En la segunda parte, la interpretación está a cargo de la sustentante y los alumnos enfocan su atención a la audición.

Los objetivos que se proyectaron en cada parte, fueron:

Primera parte:

- Interpretar piezas para flauta.
- Ejercitar las digitaciones correspondientes a las notas que conforman cada pieza.
- Emitir un sonido claro y nítido.
- Realizar la rítmica de las melodías.
- Acoplar la melodía con otros instrumentos.

Segunda parte:

- Reconocer los temas musicales de piezas para piano, mediante la escucha atenta y activa, que se realizará a través de tareas específicas.

En la tercera parte:

- Ejercitar la voz para lograr una correcta emisión y afinación en forma conjunta.
- Propiciar, a través del canto coral, la experiencia de trabajo en equipo y la ejecución de las piezas en su totalidad.
- Cantar obras del folklore internacional.

En cada una de las partes se desarrolla el planteamiento pedagógico, el contexto histórico y el análisis musical.

¹ Ana Lucía Frega, *Música y Educación: objetivos y metodología* (Buenos Aires: Ediciones DAIAM, 1978), p. 27.

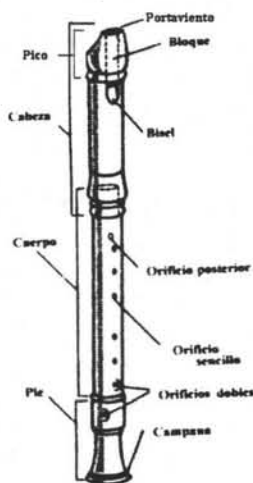
PRIMERA PARTE: TOCAR LA FLAUTA.

La flauta dulce pertenece al grupo de instrumentos musicales llamados *aerófonos*, con bisel y de un solo tubo. El sonido se produce por el aire insuflado en ellos.

La flauta dulce se divide en tres partes que son: cabeza, cuerpo, pie.

- *Cabeza* cuyas partes son: pico, en donde se encuentra el portaviento que es por donde entra el aire y el bloque que es la clavija interior del pico; bisel, que es la ventana inclinada que bifurca el aire.
- *Cuerpo* que es un tubo con cinco orificios sencillos, uno doble en la parte frontal y uno sencillo en la parte posterior.
- *Pie* que tiene un orificio doble y una campana.¹

Gráfica 1.²



En el siglo XX, músicos interesados en la educación musical propusieron el uso de la flauta dulce tales como: Edgar Willems, Karl Orff y Maurice Martenot.

- Edgar Willems sugirió utilizar la flauta dulce en las escuelas primarias ya que es un instrumento de fácil adquisición por su bajo costo, en comparación con otros como el piano o el violín; y además, brinda a los alumnos la posibilidad de prolongar en su casa la instrucción que recibieron en la clase.³
- Karl Orff utilizó en el *Schulwerk* la flauta dulce en los ensambles instrumentales.
- Maurice Martenot contempló estudiar la flauta dulce de forma paralela y coordinada con el aprendizaje del lenguaje musical.⁴

¹ José Gustems Carnicer, *Tesis Doctoral: La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació musical" en Catalunya: Revisión y adecuación de contenidos* http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0716104-104533//TESIGUSTEMS.pdf, pp.49-50 Marzo 2005.

² Hans-Martin Linde, *The Recorder Player's Handbook* (London: Schott & Co., 1991), p. 1.

³ Edgar Willems, *Las bases psicológicas de la educación musical* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA, 1961), p. 156.

⁴ José Gustems Carnicer, *Tesis Doctoral: La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació musical" en Catalunya: Revisión y adecuación de contenidos* http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0716104-104533//TESIGUSTEMS.pdf, pp.125 y 126. Marzo 2005.

La flauta dulce ha permitido a la población escolar acceder al campo instrumental durante décadas. Han surgido durante el último cuarto del siglo XX tratados dedicados a la enseñanza escolar de la flauta dulce; la mayoría de ellos contemplan los siguientes aspectos:⁵

Respiración.- El arte de la ejecución de los instrumentos de viento consiste en que el ejecutante realice la respiración controlada; en la cual, la exhalación dura más que la inhalación.

A diferencia de la respiración natural que se realiza por la nariz, en este tipo de respiración necesariamente ocurre por la boca. El único momento en el que se respira por la nariz, es al comienzo de la pieza o al reanudar la ejecución, después de una pausa.

El órgano más importante que debe entrar en función es el diafragma, el cual separa los pulmones de la cavidad abdominal. Durante la inhalación, el diafragma oprime gradualmente la presión de los órganos abdominales hacia abajo. Esto, junto con la elevación de los músculos de la caja torácica y los músculos intercostales, ocasiona que la cavidad que protege los pulmones pueda expandirse.

La inhalación debe realizarse rápidamente. Particularmente una respiración suplementaria es necesaria principalmente en el curso continuo y rápido de notas, cuando el tiempo de la inhalación pudiera ser menor que la mitad de un segundo. Las notas largas necesitan comenzar suavemente; y aún así, requieren del flujo del aire al respirar.

Al suspender este tipo de respiración, el diafragma se relaja y vuelve a su estado original, lo que debe dar a los pulmones un estado también de relajación. La presión hacia abajo es mayor en la inhalación que en la exhalación, pero la dirección es la misma. Es muy común asumir que el diafragma es el que empuja el aire hacia arriba, lo cual es falso, esto ha sido refutado en numerosos estudios.

Muchos cantantes e intérpretes de instrumentos de viento hacen uso del diafragma en la respiración controlada, lo que ocasiona que los sonidos sean más claros, nitidos y suaves.⁶

Postura del cuerpo.- Para tener una buena ejecución, se requiere tener una correcta postura del cuerpo, el cual, junto con la cabeza, deben estar normalmente erguidos sin inclinarse hacia adelante y tener los codos ligeramente separados del cuerpo. La flauta debe estar en un ángulo de 45 a 60 grados con la vertical del cuerpo para que se puedan colocar correctamente los dedos y el aire entre en forma directa.⁷

Digitación.- La mayoría de los autores recomienda tapar los orificios sin rigidez, apoyando las yemas y arqueando los dedos. El orden de colocación de las manos es la izquierda arriba, la derecha abajo:

Grafica 2:



⁵ Ibid, 119.

⁶ Hans-Martin Linde, *The Recorder Player's Handbook* (London: Schott & Co., 1991), pp. 20-21.

⁷ Judith Akoschky, Mario A. Videla, *Iniciación a la flauta dulce (Soprano en do)* (México: Ricordi, 1992), Tomo I, p.7.

Las digitaciones de las notas se representan por medio de dibujos de la flauta con círculos pintados de negro para los orificios que deben ser tapados y blancos los que deben permanecer destapados; los medio orificios se señalan con medio círculo pintado o con cruces; el orificio posterior se coloca a un lado.

Articulación.- Es un recurso expresivo para la flauta dulce, la emisión de cada sonido debe ser precedida por un movimiento de lengua; los diferentes autores de métodos proponen un ataque simple, que se asocia con la consonante *T* y la vocal *u* (*Tu*) o con la consonante *D* y la vocal *u* (*Du*); algunos plantean el uso de articulaciones compuestas: *Duru*, *Turu*, *Turulu*, *Tuku*, especialmente en los pasajes rápidos. Para terminar el sonido se lleva la lengua hacia el paladar como si se fuera a pronunciar una *d*, o una *t*.⁸

Grafica 3:



PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO.

Para esta opción de tesis, se presentan dos grupos de diferente nivel escolar de Primaria:

- 4º grado: con niños de nueve y diez años de edad.
- 6º grado: con niños de once y doce años de edad.

Las sesiones de clase se impartieron una vez a la semana con duración de una hora. En cada sesión se abordaron los aspectos de rítmica, lectura de notas, ejercicios de respiración, técnica de la flauta, canto y audición.

El material está en orden progresivo y acumulativo de conocimientos.

Las piezas seleccionadas se tocan a una o a dos voces.

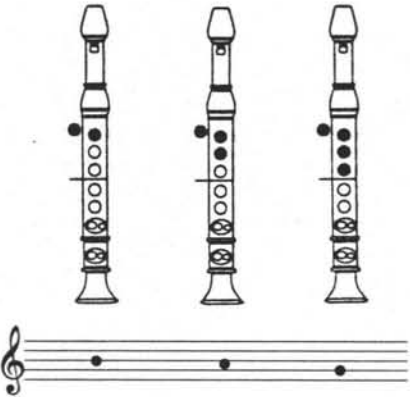

⁸ José Gustems Carnicer, *Tesis Doctoral: La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació musical" en Catalunya: Revisión y adecuación de contenidos*

http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0716104-104533//TESIGUSTEMS.pdf pp. 119-122 Marzo 2005.

Al inicio del ciclo escolar ambos grupos mostraron conocimientos previos que eran:

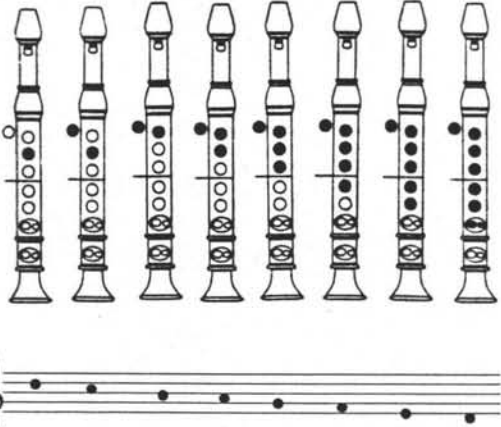
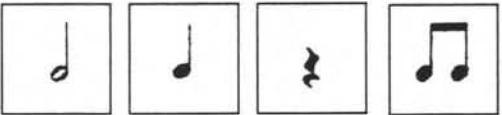
- 4º grado:

Gráfica 4:

<p>- Digitaciones:</p>	<p>- Figuras rítmicas, dentro de combinaciones diversas</p>
 <p>Three recorders are shown side-by-side. Below them is a musical staff with a treble clef and three notes on the first, second, and third lines.</p>	 <p>en compases de:</p> <p style="text-align: right;">2 / 4 3 / 4</p>

- 6º grado:

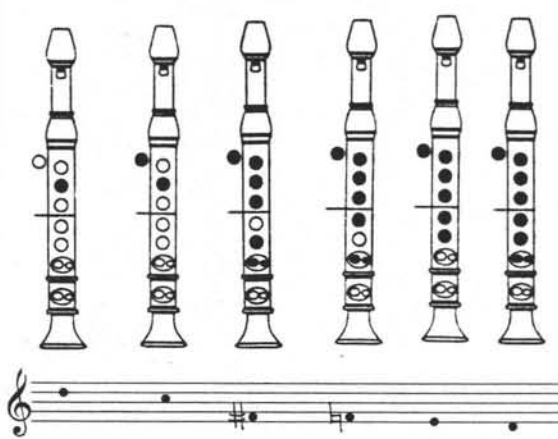
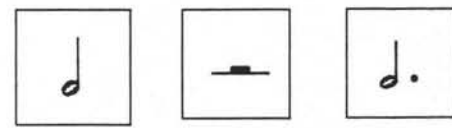
Gráfica 5:

<p>- Digitaciones:</p>	<p>- Figuras rítmicas, dentro de combinaciones diversas</p>
 <p>Eight recorders are shown side-by-side. Below them is a musical staff with a treble clef and eight notes on the first, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth lines.</p>	 <p>en compases de:</p> <p style="text-align: right;">2 / 4 3 / 4 4 / 4</p>

Al término del curso escolar los alumnos adquirieron los siguientes conocimientos:

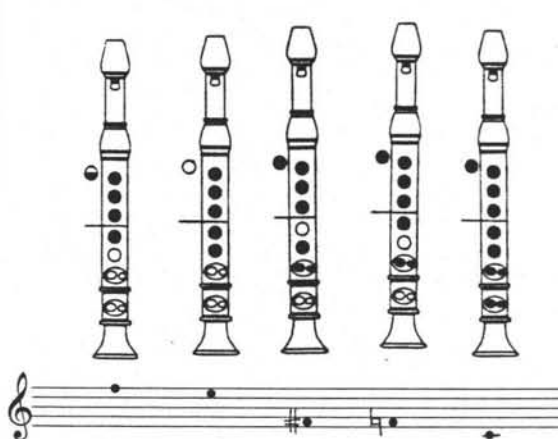

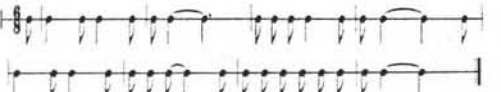
- 4º grado:

Gráfica 6:

<p>- Digitaciones:</p> 	<p>- Figuras rítmicas:</p>  <p>dentro de combinaciones diversas en compases de:</p> <p style="text-align: center;">4 / 4 3 / 4 2 / 4</p>
---	--

- 6º grado:

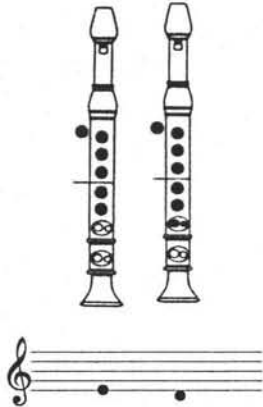




Gráfica 7:

<p>- Digitaciones:</p> 	<p>- Figuras rítmicas:</p>  <p>dentro de combinaciones diversas en compases de:</p> <p style="text-align: center;">4 / 4 3 / 4 2 / 4</p> <p>Compás de 6 / 8:</p> 
---	---

Con 4º grado se trabajaron las siguientes piezas:


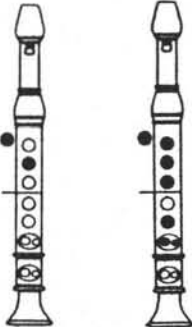

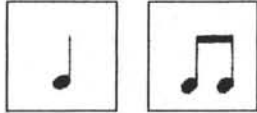
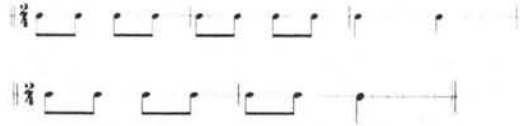
- **LOS XTOLES (Canto maya) Anónimo. Flauta 2:**

Gráfica 8:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado	- Tiempo real de estudio
<p>- Nuevas:</p>  <p>The image shows two flutes, one slightly larger than the other, and a musical staff with a treble clef and two notes on the first and second lines.</p>	<p>- Conocida previamente:</p>  <p>- Nuevas:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> <p>4 / 4</p>  <p>4 / 4</p> 	<p>Octubre:</p> <p>4 sesiones</p>	<p>Octubre y Noviembre:</p> <p>3 sesiones y 3 sesiones para ensamble flauta 1, con 6º grado.</p>







• **DANZA (Valentín Haussman).** Flauta 1:

Gráfica 9:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado	- Tiempo real de estudio
<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nuevas.</p>  	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> 	<p>Noviembre:</p> <p>4 sesiones</p>	<p>Noviembre y Diciembre:</p> <p>4 sesiones y 2 sesiones para ensamble flauta 2, con 6° grado.</p>






- MINUÉ No. 17 Selección de “Minués de Antaño” (S. XVIII) Anónimo.

Gráfica 10:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado:	- Tiempo real de estudio:
<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nueva:</p>  	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nueva:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> 	<p>Enero:</p> <p>4 sesiones</p>	<p>Enero y Febrero:</p> <p>6 sesiones</p>

• EL COYOTITO (César Tort)




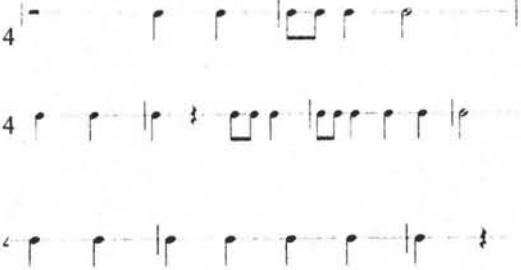
Gráfica 11:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado:	- Tiempo real de estudio:
<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nueva:</p>  	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>dispuestas en el siguiente patrón rítmico:</p> 	<p>Febrero:</p> <p>4 sesiones</p>	<p>Febrero y Marzo:</p> <p>4 sesiones</p>

Con **6º grado** se trabajaron las siguientes piezas:


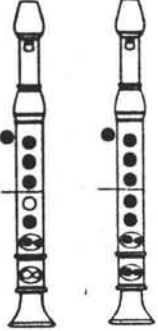

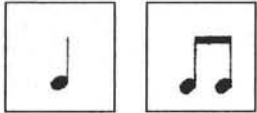
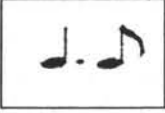
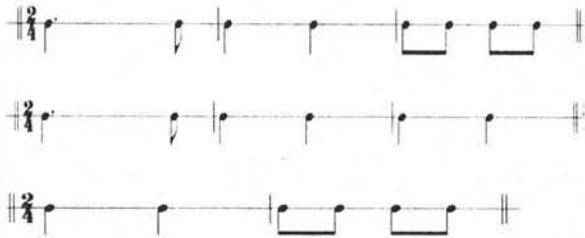
- **LOS XTOLES (Canto maya) Anónimo. Flauta 1**

Gráfica 12:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas	- Tiempo de estudio proyectado	- Tiempo real de estudio
<p>- Conocidas previamente:</p> 	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>nueva:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> 	<p>Octubre: 4 sesiones</p>	<p>Octubre y Noviembre: 3 sesiones y 3 sesiones para ensamble flauta 2, con 4º grado.</p>



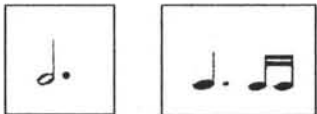

• DANZA (Valentín Haunman) Flauta 2:

Gráfica 13:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado:	- Tiempo real de estudio:
<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nuevas.</p>  	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nueva:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> 	<p>Noviembre:</p> <p>4 sesiones</p>	<p>Noviembre y Diciembre:</p> <p>4 sesiones y 2 sesiones ensamble flauta 1, con 4º grado.</p>


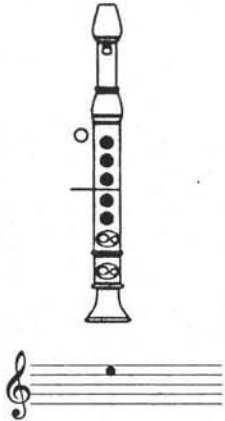
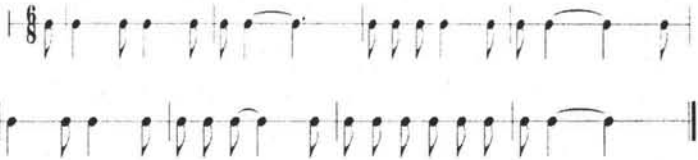
• MINUÉ No. 13 Selección de “Minués de Antaño” (S. XVIII).

Gráfica 14:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado:	- Tiempo real de estudio:
<p>- Conocidas previamente:</p> 	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nuevas:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> 	<p>Enero: 4 sesiones</p>	<p>Enero: 4 sesiones</p>


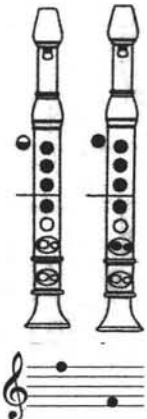
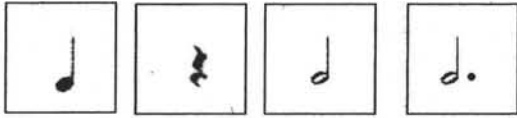
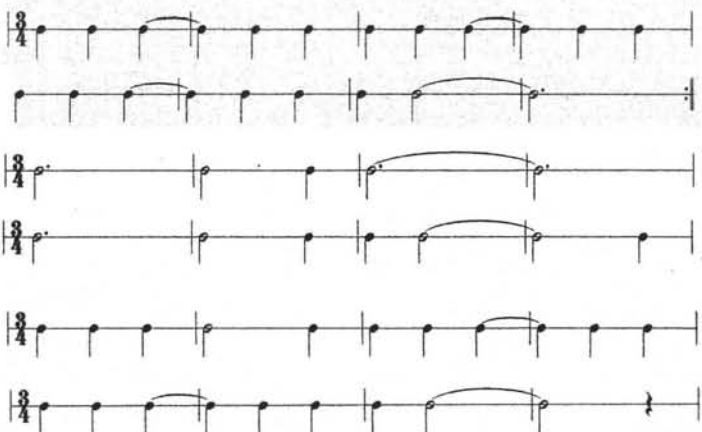
- **CANCIÓN CAMPESINA** (Selección de “Veinte piezas fáciles para piano”) Manuel M. Ponce.

Gráfica 15:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado:	- Tiempo real de estudio:
<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nueva:</p> 	<p>- Compás 6 / 8</p> <p>Patrones rítmicos:</p> 	<p>Febrero:</p> <p>4 sesiones</p>	<p>Febrero y Marzo:</p> <p>6 sesiones</p>

• CIELITO LINDO (Selección de “Veinte piezas fáciles para piano”) Manuel M. Ponce.

Gráfica 16:

- Digitaciones:	- Figuras rítmicas:	- Tiempo de estudio proyectado:	- Tiempo real de estudio:
<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>- Nuevas:</p> 	<p>- Conocidas previamente:</p>  <p>dispuestas en los siguientes patrones rítmicos:</p> 	<p>Abril: 4 sesiones</p>	<p>Abril: 4 sesiones</p>

CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL.

• LOS XTOLES (Canto Maya) Anónimo.

La cultura maya, tenía un gran adelanto en el conocimiento de la música. Este pueblo cantaba, danzaba y tocaba instrumentos contruidos con elementos naturales, principalmente para sus ceremonias religiosas. Se cree que este canto pudo ser un antiguo himno al sol. Se ejecutaba con flautas o trompetas, ya sea al unísono o bien alternaban entre sí, acompañadas rítmicamente por instrumentos de percusión: *tunkules* y *zacatanes* que equivalen al *teponaxtle* y al *huéhuetl* de los mexicas. Está construido sobre una escala de cinco sonidos sin semitonos, es decir, una escala pentatónica.¹

Se encontraron diferentes definiciones para la palabra *Xtoles*:

- *moharraches* = comediantes.²
- *x-tol* = representación de una ceremonia prehispánica en donde se sacrificaba a una víctima desnuda, pintada de azul, atada a un poste y a la cual, en un punto cercano al corazón, se le pintaba un círculo. El sacerdote, con una flecha, hería las partes genitales del sacrificado. A su alrededor, se bailaba y después se le lanzaban las flechas.
- Algunos creen que la voz *x-tol* viene del náhuatl *topil* que significa: guardián; alguacil. Esta palabra perdió los fonemas *p* e *i* y se quedó *tol*. El maya de Yucatán antepone la *x* a algunos vocablos.³
- *Xtoles*, se les llamaba también a los indios que formaban la guardia nacional y se quedaban en el cuartel a dormir en el suelo. Su indumentaria era una chamarra blanca y sombrero de lona con cinta roja, llevaban fusil y machete.⁴

Anteriormente, en los antiguos carnavales en Mérida, Yucatán, la danza de los *Xtoles* tenía una melodía de algún rito religioso, en la cual los danzantes bailaban con frenesí y el ritmo se aceleraba tanto que parecía más bien una danza guerrera. La melodía fue rescatada por D. José Jacinto Cuevas a fines del siglo XIX.⁵

Actualmente, en los carnavales de Campeche y Yucatán los indios aún recrean sus antiguas ceremonias y danzas; así surge el 'Baile de los *Xtoles*' que es conocido como el 'Baile de las cintas.'⁶ El grupo de los danzantes viste trajes indígenas, llevan un palo largo en cuyo extremo cuelgan listones de diferentes colores. Al bailar, se forma un tejido alrededor del palo; después, se destiejen los listones en movimiento inverso.⁷ La melodía se canta en maya con el siguiente texto:

¹Gerónimo Baqueiro Foster, *La Canción Popular de Yucatán (1850 – 1950)* (México, D. F.: Editorial del Magisterio, 1970), pp. 7 – 8.

²Ibid. 8.

³Jesús Amaro Gamboa, *Miscelánea de Hábitos y creencias* (Biblioteca Virtual de la Yucatanidad.htm)

<http://www.uady.mx/sitios/editoria/biblioteca-virtual/miscelanea/t.html> Octubre 2004.

⁴Ermilo Abreu Gómez, "Tipos y Señores" *Cosas de mi pueblo. Estampas de Yucatán.*

<http://mucuy.uady.mx/sitios/editoria/biblioteca-virtual/cosas/tipos.html> Octubre 2004.

⁵Jesús Amaro Gamboa, *Miscelánea de Hábitos y creencias* (Biblioteca Virtual de la Yucatanidad.htm)

<http://www.uady.mx/sitios/editoria/biblioteca-virtual/miscelanea/t.html> Octubre 2004.

⁶Usta Gantus, Ubaldo Dzub Can, *Las Fiestas Populares en Campeche* (Ayuntamiento del Carmen, Campeche)

<http://guiadeviajes.publicar.com/GuiaTuristica/mexico/contenidos/Ecampeche.htm>, Octubre 2004.

⁷Gobierno del Estado de campeche, *Los Carnavales de Campeche*

<http://www.campeche.gob.mx/nuestroestado/cultura/Tradiciones.htm>, Octubre 2004.

TEXTO	TRADUCCIÓN ⁸
<i>Coneex, coneex, palexen xicubin, xicubin, okotic cet cun seex cimac alal tu Kinilab poztaanbil.</i>	Vamos, vamos jovencitos vamos, vamos a bailar igualemos la alegría en los días de carnaval.

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 17:

SECCIONES	Introducción	A	Puente	B	B	Puente	A	Puente	B'	B'	Puente	A	Coda
COMPÁS	1-5	5-12	12-14	14-18	18-22	22-24	24-31	31-33	33-37	37-41	41-43	43-50	50-52

LOS XTOLES

Canto Maya

Anónimo

para dos flautas

con acompañamiento de tambor

Arr. María del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 18:

Tonalidad: Escala pentatónica:



Compás: 4 / 4

Patrones rítmicos:

Flauta 1: 4 / 4

4 / 4

4 / 4

Flauta 2: 4 / 4

4 / 4

Tambor: Ostinato rítmico: 4 / 4

⁸ Carlos Justo Sierra, "XIV Un 'Factorum' y el Socialismo El eco del Tunkul", en *Breve historia de Campeche* http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/estados/libros/campeche/htm/sec_74.htm, Octubre 2004.

LOS XTOLES
Canto Maya

Anónimo
para dos flautas
con acompañamiento de tambor
Arc. María del Carmen Gutiérrez R.

Partitura 1

Introducción

Flauta 1

Flauta 2

Tambor

3 **A**

5 *simile*

9 **Puente**

14 **B** **B**

14

19 **Puente**

19

24 **A**

24

20 **Puente**

20

25 **B** **B**

25

30 **Puente**

30

35 **A**

35

41

47 **Coda**

47

• **DANZA (Valentín Haussmann).**

La música danzable tiene relación con los pulsos fuertes y patrones rítmicos organizados en frases que se repiten, agrupados y sincronizados exactamente con los movimientos de la danza; los acentos y frases rítmicas coinciden con los pasos que realiza el danzante.⁹

Durante la época del Renacimiento (S. XIV – S. XVII) en las naciones europeas se acostumbraba dividir el baile en *danza alta* y *danza baja*; esta división bipartita estaba relacionada con los tempos lentos y rápidos de la música. El baile se iniciaba con la *danza alta*, se formaban hileras de gentes que caminaban lentamente; y después se realizaba la *danza baja* a base de saltos y giros en un tempo rápido.¹⁰

Las coreografías se transmitían por vía oral y posteriormente se escribieron en manuales de instrucciones, que en una primera parte, describían los pasos y movimientos de la danza en relación al acompañamiento musical; y en la segunda, se describían las coreografías con su respectiva partitura.¹¹

Valentín Haussmann (1565-1614)

Nació en Gerbstädt, cerca de Eisleben, Alemania, en 1565 y murió en el año 1614. Estudió en el *Regensburg Gymnasium Poeticum*, en donde recibió instrucción musical. Viajó a lo largo de toda Alemania y sirvió en cortes, municipios y también de manera privada.

Su actividad fue la de coleccionar y editar música, traducir textos italianos de diversas antologías, las cuales ayudaron a difundir la música italiana en Alemania. Su más importante contribución a la música alemana fue la composición de obras instrumentales.¹² Sus trabajos se dieron a conocer de 1598 a 1611 y consisten principalmente en colecciones de música secular alemana de cuatro a ocho voces.¹³

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 19:

SECCIONES	Introducción	//: a	A b	:// c	B b	://	Coda
COMPÁS	1 - 9	10-12	13-15	16 - 19	20 - 22		23 - 28
ARMONÍA	I	V	I	V	I		I

⁹ Stanley Sadie edited, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Grove, 1980), Vol. V, p. 177.

¹⁰ Fred Hamel, Martin Hürlimann, *Enciclopedia de la música* (México, Barcelona, Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 1987), Vol. 2, p. 700.

¹¹ Stanley Sadie edited, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Grove, 1980), Vol. V, p. 183.

¹² Nicolas Slonimsky revised, *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (New York: Schirmer Book Simon & Schuster Macmillan, 1994), pp. 405-406.

¹³ Erick Blom edited, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (New York: London Macmillan & Co. LTD, 1954), Vol. IV, p. 140.

DANZA
para dos flautas

Valentín Haussmann
(1565 – 1614)
arreglo acompañamiento de
claves y xilófono
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 20:

Forma: Binaria con la 2ª frase igual

Tonalidad: Sol Mayor **Ámbito:** Flauta 1:



Flauta 2:



Compás: 2 / 4

Patrones rítmicos:

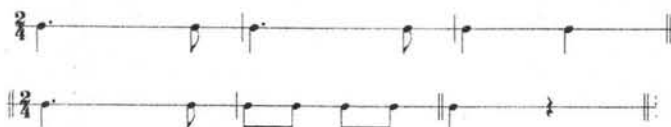
Flauta 1:



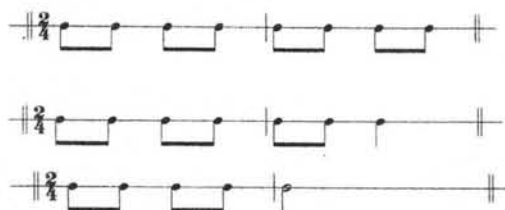
Flauta 2:



Claves:



Xilófono:



DANZA

para dos voces

Valentin Haumann

(1863-1949)

Arreglo simplificado de voces y alfabeto
por María del Carmen Gutiérrez B.

Partitura 2

Introducción

Flauta 1

Flauta 2

Clarinete

Xilófono

(A)

(b)

(B)

(C)

(D)

Coda

• **MINUÉ No. 13 y No. 17 (Selección de “Minués de Antaño” S. XVIII. Anónimos.**

Esta danza, tiene compás ternario y tiempo moderado. Fue la más popular en la sociedad aristocrática de Francia de la mitad del siglo XVII hasta el siglo XVIII.

El origen se desconoce, pero se creó apareció en la corte de Luis XIV durante la década de 1660. Praetorius, compositor y teórico musical de esa época, pensó que era un error decir que fuera descendiente del *branle de Poitou*; postulado que no se repitió en el siglo XVIII. Aunque en la Colección Philidor aparecen minués que se forman con frases de tres compases, característica del *branle*, en realidad no hay un punto de semejanza entre estas dos danzas; sin embargo, esta teoría no se ha descartado del todo.

El nombre de minué pudo derivar de la palabra francesa: *menú* (pequeño, menudo) refiriéndose a la forma de bailarlo, con pasos muy pequeños y delicados.¹⁴ La forma musical consistía en una danza bipartita realizada en compás de 3 / 4; expresaba el estilo de vida del siglo XVIII delicado y elegante. No desapareció con el nuevo orden social establecido por la Revolución Francesa, sino que se prolongó aún hasta la mayor parte del siglo XIX.¹⁵

Minué No. 13 y No. 17 se seleccionaron de la colección: *Minués de Antaño* que datan del año 1730; son anónimos.¹⁶

Los esquemas de la forma, se ilustran en las gráficas siguientes:

Gráfica 21: Minué No. 13 (Pág. 24)

SECCIONES	Introducción	A		B		Coda
		a	b	c	d	
COMPÁS	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24
ARMONÍA	I	V	V	V	I	I

Gráfica 22: Minué No. 17: (Pág. 26)

SECCIONES	Introducción	A		Puente		B		A		Coda
		a	a'			b	b'	a	a'	
COMPÁS	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21-24	25-28	29-32	33-36	37 - 40
ARMONÍA	I	I	I	V	I	V	V	I	I	I

¹⁴ Stanley Sadie edited, *The Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), Vol.12 p. 353.

¹⁵ Louis Horts, *Formas Preclásicas de la Danza* (Buenos Aires: EUDEBA, 1966), p. 66

¹⁶ Rudolf Schoch, revisión, *Minués de Antaño para flauta dulce soprano* (Buenos Aires: Ricordi Mexicana, 1948), pp. 9-10

MINUÉ No. 13

Selección de "Minués de Antaño" (S. XVIII)

Revisión de Rudolf Schoch

Anónimo

arreglo para dos flautas
con acompañamiento de xilófono
por: Maria del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 23:

Forma: Binaria

Tonalidad: Sol Mayor Ámbito: Flauta Soprano:



Flauta Alto:



Compás: 3 / 4

Patrones rítmicos:

Flauta Soprano:

a b $\frac{3}{4}$

c $\frac{3}{4}$

d $\frac{3}{4}$

Flauta Alto:

a $\frac{3}{4}$

b $\frac{3}{4}$

c $\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

Xilófono bajo:

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

MINUÉ No. 13

Partitura 3

Selección de "Minuete de Antaño" (S. XVIII)
Revisión de Rudolf Schoch

Arreglo para dos flautas con acompañamiento de tífono
por María del Carmen Gutiérrez R.

Flauta Soprano

Flauta Alto

Xifón bajo

Introducción

A

b

B

C

d

Coda

MINUÉ No. 17

Selección de "Minués de Antaño" (S. XVIII)

Revisión de Rudolf Schoch

Anónimo

arreglo para dos flautas
con acompañamiento de xilófono
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 24:

Forma: Ternaria

Tonalidad: Sol Mayor Ámbito: Flauta Soprano:



Flauta Alto:



Compás: 3/4

Patrones rítmicos:

Flauta soprano:

Flauta Alto:

Xilófono Alto:

MINUÉ No. 17

Selección de "Minués de Antaño" (S. XVIII)
Revisión de Rudolf Schock
Arreglo para dos flautas
con acompañamiento de violón
por María del Carmen Gutiérrez II.

Partitura 4

Introducción

Flauta soprano

Flauta alto

Violón alto

1

A

13 **Puente**

17

21

21 **B**

25 **b**

29 **A**

33 **a**

37 **Coda**

41

• **EL COYOTITO César Tort. (1929)**

Nació en la Cd. de Puebla el 14 de diciembre de 1929. A los 10 años inició sus estudios de piano en su ciudad natal. En 1945, en la Ciudad de México, empezó a estudiar música y posteriormente composición en el Conservatorio de Madrid, España y en el Berkshire Music Center, Massachussets, Estados Unidos. Sus trabajos de composición abarcan obras para piano, canto, música de cámara y sinfónica. En cuanto a la enseñanza musical infantil, en 1967 fundó el taller de Pedagogía Musical Infantil en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Escribió sus propios libros e impulsó la edición de los mismos, en los cuales dio a conocer su método de enseñanza infantil.¹ Este trabajo consta de doce volúmenes; en ellos utiliza la lírica infantil y el folklore nacional, así como los instrumentos de percusión vernáculos de México. Es fundador y asesor técnico del Instituto Artene, Centro de Educación e Investigación Pedagógica en Educación Musical Infantil que utiliza un programa educativo basado en su método. Sus alumnos han realizado presentaciones internacionales.²

La siguiente pieza, titulada: *El Coyotito*, se encuentra en el libro: *Educación Musical en las primarias 2º grado* en Re Mayor.³ En la adaptación que se hace para este recital, se trasporta la melodía a Do Mayor por la secuencia de sonidos para la flauta y se toman en cuenta las consideraciones generales del propio César Tort:

Desde un principio, es sumamente importante que los niños cuenten con un pequeño conjunto de instrumentos. Sin embargo, es muy probable que no todas las escuelas puedan adquirirlos, o que tengan algunos que no son los que aquí señalamos. Cuando esto suceda, los ejercicios con instrumentos deberán ser adaptados a los instrumentos existentes, o en el caso de no contar con ningún instrumento, podrán ser convertidos por el maestro en ejercicios corporales.⁴

La parte indicada para rítmica corporal, en este recital se realiza con instrumentos de percusión: güiro, claves, tecomates, tamboril y maracas.

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 25:

SECCIONES	Introducción	//: A ://		B		B	
		a	a'	b	b'	b	b'
COMPÁS	1-4	4-7	8-11	12-15	16-19	20 -23	24- 28
ARMONÍA		V7	I	V7	I	V7	I

¹ Currículum vitae, proporcionado por el Instituto Artene.

² Folleto informativo del Instituto Artene: Vida Académica.

³ César Tort, *Educación Musical en las primarias 2º grado* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), pp. 58 y 59.

⁴ César Tort, *Educación Musical en el primer año de primaria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), p. 9.

EL COYOTITO
canto con acompañamiento corporal César Tort (1929)

propuesta para flauta
con acompañamiento instrumental de percusión
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 26:

Forma: Binaria

Tonalidad: Do Mayor



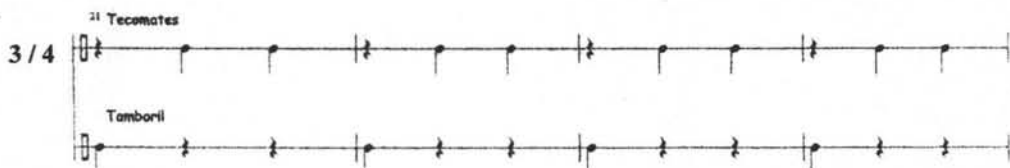
Compás: 3 / 4 **Patrones rítmicos:**



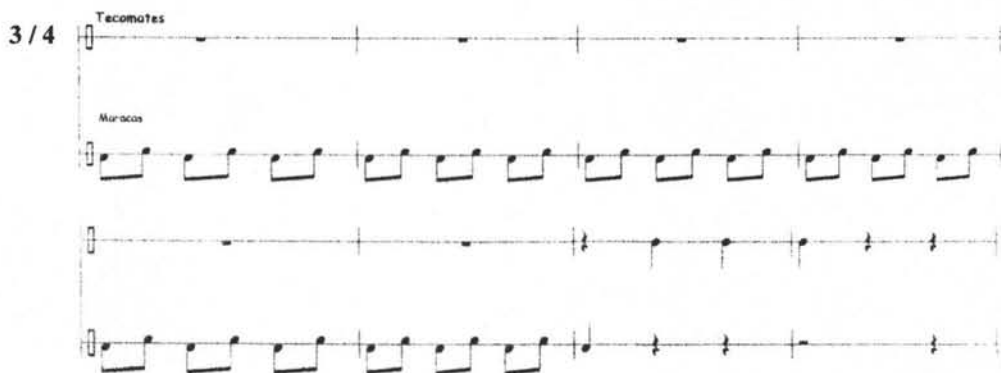
Claves / Güiro:



Tamboril / Tecomates:



Maracas / Tecomates:



EL COYOTITO
 canto con acompañamiento corporal

César Tort

Propuesta para flauta con acompañamiento
 instrumental de percusión
 por: María del Carmen Gutiérrez R.

Partitura 5

Introducción

Flauta

Güiro

Claves

1. Co - yo

ti - to dón - de vas que pa
 bus - ca de co - me se ga - lli -

re - ces Ba - rra - bas, 2. Voy en
 ni - tas queha - lla - ré Co - yo -

ti - to ven a qui, a laha

cion da San Fer mín. No me

gus ta ir a lli, só loas

cuen tro pe re jil.

Tecomates

• **CANCIÓN CAMPESINA y CIELITO LINDO. Selección de “Veinte piezas fáciles para piano”**

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas y se crió en la ciudad de Aguascalientes. Manifestó su talento musical desde muy temprana edad; compuso una polka a los seis años y a los ocho *La Marcha del sarampión*.⁵ Fue organista en una iglesia de Aguascalientes a los doce años. En 1900 se trasladó a la ciudad de México a estudiar piano. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde permaneció por un año; regresó a Aguascalientes para dar clases de solfeo en la Academia de música del estado. En esta etapa escribió obras para piano que revelaron la influencia de la canción mexicana. En 1904 realizó su primer viaje a Europa; en Italia recibió clases de composición, instrumentación y contrapunto; en Alemania, ingresó al Conservatorio Stern de Berlín.

Varias naciones europeas tuvieron interés en rescatar su folklore, así que al regresar Ponce a México en 1909, estudió sistemáticamente los tipos representativos de la música popular del país; recogió, seleccionó y clasificó un número considerable de melodías de diferentes regiones. Estilizó el material autóctono, no sólo para piano, sino también en los terrenos de la sinfonía y música de cámara; presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. Fue el iniciador de la investigación folklórica y fundador del nacionalismo consciente en la música mexicana.⁶ Fue director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1945 a 1946; en donde impartió la cátedra de folklore musical. En 1937 fue nombrado inspector de música de los jardines de niños del Distrito Federal.⁷ De este contacto con los niños surgieron dos obras; una de las cuales se titula: *Veinte piezas fáciles para piano* compuesta en 1939. Su producción final de esta etapa fue de estilo moderno-nacionalista. Falleció el 24 de abril de 1948.⁸

Canción Campesina y *Cielito Lindo* son piezas que presenta Manuel M. Ponce en la obra: *Veinte piezas fáciles para piano*.⁹ Contiene temas nacionales representativos de la música de pueblo de México que sintetiza lo indígena y lo español. Dentro de las piezas indígenas se encuentran melodías de los mayas, yaquis y huicholes, construidas sobre escalas pentatónicas, con armonía que se aleja de la clásica. En las piezas de la Colonia y México Independiente, hay cantos tradicionales, danzas mestizas, jarabes, huapangos y corridos de la Revolución Mexicana con una armonía sencilla de acuerdo a la esencia de las melodías.¹⁰

Quirino F. Mendoza y Cortés (1859 – 1957) nativo de Tulyehualco, D. F. fue autor de la música y la letra de *Cielito Lindo*,¹¹ esta canción que se escribió durante los años de la Revolución Mexicana, hoy, forma parte de las serenatas tradicionales y se ha convertido en un símbolo que identifica a México en todo el mundo.¹²

Los esquemas de la forma de estas dos piezas se ilustran en las gráficas siguientes:

⁵ Otto Mayer Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica* (México, D. F.: Editorial Atlante, S. A., 1947), p. 782

⁶ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce* (México, D. F.: Difusión Cultural U. N. A. M. 1982), pp. 22, 25, 26, y 28.

⁷ Otto Mayer Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica* (México, D. F.: Editorial Atlante, S. A., 1947), pp. 783-784.

⁸ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce* (México, D. F.: Difusión Cultural U. N. A. M., 1982), pp. 48 y 51.

⁹ Manuel M. Ponce, *Veinte piezas para piano* (New York: Peer Internacional Corporation, 1966), pp. 6 y 7.

¹⁰ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce* (México, D. F.: Difusión Cultural U. N. A. M., 1982), pp. 48 y 50.

¹¹ Hugo del Grial, *Músicos Mexicanos* (México, D. F.: Editorial Diana, S. A.), p. 263.

¹² Quirino Mendoza y Cortés, <http://www.iea.gob.mx/efemerides/biogra/qmendoza.htm> Enero 2005.

Gráfica 27:*Canción Campesina* (Pág. 33)

SECCIONES	A	A'	A''	A	Coda
COMPÁS	1 - 8	9 - 16	17 - 24	1 - 8	25 - 26
TONALIDAD	GM	GM	gm	GM	GM

Gráfica 28:*Cielito Lindo* (Págs. 35-36)

SECCIONES	//: A		B ://	
	a	b	c	d
COMPÁS	1 - 8	9 - 16	17 - 24	24 - 32
	33 - 40	41 - 48	49 - 56	56 - 64
ARMONÍA	V	I	I	I

CANCIÓN CAMPESINA

Selección de: "Veinte piezas fáciles para piano"

Manuel M. Ponce
(1882 - 1948)

arreglo para dos flautas
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 29:

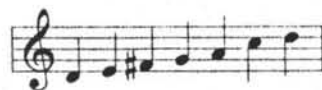
Forma: Tema con variaciones

Tonalidad: Sol Mayor

Ámbito: Flauta 1:



Flauta 2:



Compás: 6/8

Patrones rítmicos:

Flauta Soprano:



Flauta Tenor:



CANCIÓN CAMPESINA
Selección de: "Veinte piezas fáciles para piano"

Manuel M. Ponce
(1882 - 1948)

Partitura 6

Arreglo para dos flautas
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Flauta Soprano

Flauta Tenor

Piano

Andante

A

1. 2. 3. *a Coda*

A'

Verisimil I

13

A''

17 *Verisimil II*

espress.

21 *D. S. a Coda* **Coda**

rit. - -

CIELITO LINDO

Selección de: "Veinte piezas fáciles para piano"

Manuel M. Ponce
(1882 - 1948)

arreglo para dos flautas
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Gráfica 30:

Forma: Binaria en la 2ª vez se hace con contrapunto invertido y en la 3ª vez da capo.

Tonalidad: Do Mayor

Ámbito: Flauta Soprano:



Flauta Tenor:



Compás: 3 / 4

Patrones rítmicos:

Flauta Soprano:

Flauta Tenor:

Partitura 7

CIELITO LINDO
Selección de "Veinte piezas fáciles para piano"

Manuel M. Ponce
(1882 - 1948)

Arreglo para dos flautas
por: María del Carmen Gutiérrez R.

Musical score for two flutes and piano, measures 1-16. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Flauta soprano (marked with circled A), Flauta bajo, and Piano (marked with 'p'). The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a second flute part (marked with circled B) and continues the piano accompaniment. Measure numbers 1, 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score for two flutes and piano, measures 17-30. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Flauta soprano (marked with circled B and C), Flauta bajo, and Piano (marked with 'f'). The second system includes a second flute part (marked with circled D) and continues the piano accompaniment. The third system includes a second flute part (marked with circled E) and continues the piano accompaniment, ending with the word 'fine'. Measure numbers 17, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective systems.

33 **A** **a**

37

41 **b**

45

33 **B** **c**

37

41 **d**

45 *D. C. al fine*

SEGUNDA PARTE: ESCUCHAR MÚSICA.

Dentro de las actividades que forman parte de la experiencia musical de los niños en la etapa escolar de la primaria, la audición musical es importante ya que ayuda al alumno a desarrollar el sentido auditivo. Estimula la capacidad crítica por medio de la audición de la música de diferentes épocas y estilos.¹

La Percepción, es el proceso que la mente realiza para organizar e interpretar los datos que recibe por medio de los sentidos y que contribuyen a la formación y desarrollo de la conciencia de sí mismo y del entorno.²

La *teoría Gestalt*, defiende que la percepción no se produce por una suma de impresiones separadas, sino por combinaciones determinadas que forman una totalidad; es decir, se percibe el todo en forma global. En cuanto al fenómeno estético en las artes visuales, por tratarse de un arte que se desarrolla en el espacio físico, es posible percibir la obra como unidad, ya que aunque se preste atención a un detalle de un cuadro, no se pierde el conjunto de todos los elementos. En música, por tratarse de un arte que se desarrolla en el tiempo, se puede percibir una melodía, un ritmo o un acorde como una unidad, pero cuanto mayor sea la duración de lo que se escucha, es más difícil establecer una percepción de manera global.

Se necesitan ciertas unidades musicales que se puedan identificar directamente y se pongan de relieve durante la audición, tales como el tema melódico, una frase o idea musical, el esquema rítmico; así, el oyente conseguirá percibir progresivamente la totalidad de la obra. Como un medio de apoyo para lograrlo, se pueden utilizar medios visuales en forma de esquemas que representan la estructura de los acontecimientos auditivos.³

La audición musical es un proceso en el que se necesita que el oyente sea consciente de lo que escucha. Para ello, debe estar receptivo al fenómeno musical y tener una participación activa, que se logra al asignarle al oyente una tarea sonora, gráfica, motriz o lúdica a realizar cuando escuche algún elemento de la pieza musical; después, debe reubicar los elementos nuevamente en la unidad. A este proceso se le llama audición activa.⁴

Para realizar estas audiciones, se seleccionaron cuatro de las sesenta y seis *Piezas Líricas* de Edvard Grieg del Libro X Op. 71 y son las siguientes:

- *Había una vez* No. 60
- *Tarde de Verano* No. 61
- *Gnomo* No. 62
- *La paz del bosque* No. 63

Estas obras se comentan a continuación, en el orden que se consideró adecuado para abordarlas desde el punto de vista pedagógico.

¹ Jos Wuytack, Graca Boal Palheiros, *Audición Musical Activa. Libro del profesor* (Portugal: Associacao Wuytack de Pedagogia Musical, 1996), pp. 11 y 12.

² *Diccionario de Pedagogía y Psicología* (Madrid, España: Cultural, S. A., 2000), p. 255.

³ *Ibid*, pp. 18 y 19.

⁴ *Ibid*, p. 32.

PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO.

Las obras se trabajaron con el mismo propósito didáctico, que era el reconocimiento de temas musicales; con alumnos de diversos grados del nivel Primaria, planeadas para atender a los intereses propios de cada edad.

La aplicación se reseña a continuación:

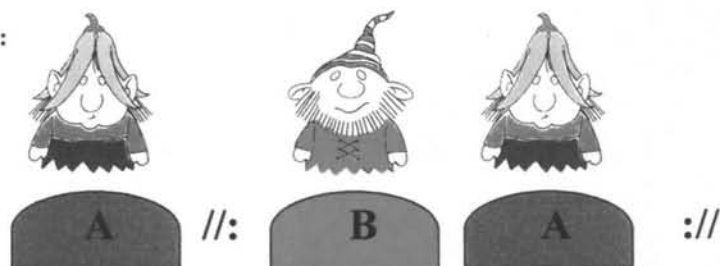
- **GNOMO.** No. 62.

Aplicada a niños de segundo grado, que se encontraban entre los siete y los ocho años de edad. Se realizó por medio del juego y se aprovechó el interés lúdico, ya que es una necesidad de esta edad.

Para ello, se desarrollaron las siguientes actividades:

1. Se les dio una breve explicación sobre los *Gnomos*.
2. Escucharon el tema *A* (*sección A*) y observaron una lámina con la ilustración de un *Gnomo* verde; se identificó el tema con este personaje; al escuchar el tema *B* (*sección Elaboración*) observaron una lámina con la ilustración de un *Gnomo* rojo, que se identificó con este tema.
3. Se formaron dos grupos: *A* (*Gnomos verdes*), *B* (*Gnomos rojos*).
A cada grupo se les distribuyeron *Gnomos* de papel iguales a los presentados en las láminas, pero más pequeños; que se colocaron en el dorso de la mano, sostenidos por una liga y utilizaron sus dedos índice y medio como 'las piernas' del *Gnomo*. Los alumnos escucharon los temas por separado y movieron los dedos para manipular a los muñecos, según correspondía a cada tema.
4. Escucharon la pieza completa y manipularon los muñecos al escuchar el tema correspondiente.
5. Se les mostró una lámina con los *Gnomos* acomodados en el orden: verde, rojo, verde y debajo de estos, unas figuras geométricas del color correspondiente a cada *Gnomo* para mostrarles el esquema de la forma: *ABA* (ver ilustración correspondiente Gráfica 31).
6. Finalmente los alumnos, al escuchar la pieza completa, reconocieron la forma en el esquema, mediante las figuras geométricas sin los *Gnomos*.

Gráfica 31:



• **TARDE DE VERANO** No. 61.

Aplicada a niños de tercer grado, que se encontraban entre los ocho y los nueve años de edad. El recurso empleado fue el movimiento corporal y se aprovechó la necesidad psicomotriz del niño.

Para ello, se desarrollaron las siguientes actividades:

1. Los alumnos sentados en el piso con los ojos cerrados, escucharon la pieza completa y se les permitió realizar movimientos libres con su cuerpo.
2. Los alumnos escucharon la sección *A* (compases 1 a 8) y entonaron el tema melódico con las sílabas 'lara'.
3. Los alumnos realizaron movimientos con sus brazos cada vez que se escuchaba el tema melódico (sección *A*) y permanecieron sin movimiento en las demás secciones de la pieza.
4. Los alumnos, al escuchar la pieza completa, observaron unos rectángulos dispuestos en forma horizontal que se señalaron en cada sección; los correspondientes a la sección *A* eran los únicos de color, para diferenciarlos de las demás secciones.

Gráfica 32:



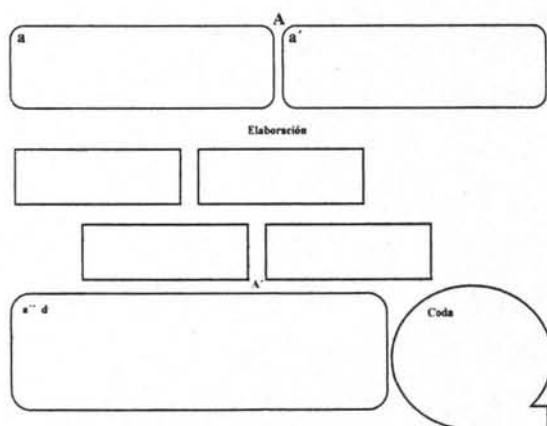
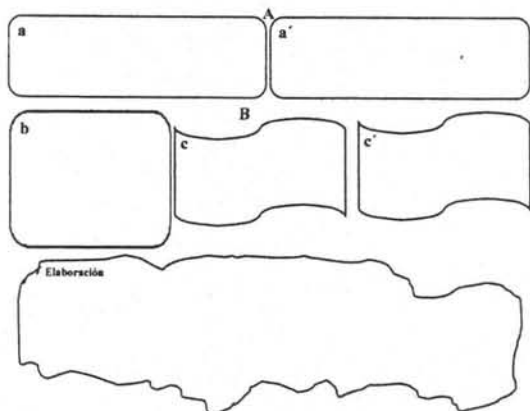
• **LA PAZ DEL BOSQUE**. No. 63.

Aplicada a niños de cuarto grado, que se encontraban entre los nueve y los diez años de edad. El recurso empleado fue la visualización por medio del trazado de líneas, puntos, de diferentes colores en formas geométricas, para identificar cada frase o idea del discurso musical.

Para ello, se desarrollaron las siguientes actividades:

1. Los alumnos al escuchar cada frase o idea melódica, trazaron líneas onduladas y cambiaban de color al finalizar la frase y empezar la siguiente.
2. Se les proporcionaron dos hojas con diferentes figuras geométricas, una por cada frase o idea melódica (ver ilustración correspondiente Gráfica 33). Al escuchar la pieza, trazaron líneas onduladas, puntos, rayas u otras formas de trazado de diferentes colores, según lo que les sugería cada frase, en cada figura geométrica.
3. Finalmente, al escuchar la pieza completa, los alumnos marcaron con su dedo el largo de las figuras geométricas en cada idea o frase musical.

Gráfica 33:



• **HABÍA UNA VEZ.** No. 60

Aplicada a niños de sexto grado, que se encontraban entre los once y los doce años de edad. Los recursos empleados fueron las percusiones corporales y el canto y se aprovechó la necesidad cognoscitiva de esta edad para la internalización del conocimiento.

Para ello, se desarrollaron las siguientes actividades:

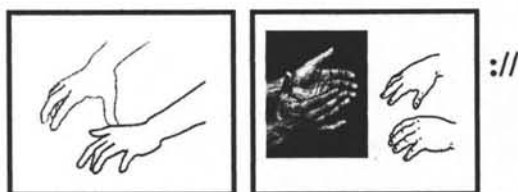
1. Los alumnos realizaron por imitación el motivo rítmico *a* con palmadas (compases 1 y 2) y con palmadas sobre piernas (compases 3 y 4).
2. Después, realizaron la sección *b* con percusión de dedos sobre las rodillas, sin una rítmica específica para dar la sensación del *animato*.
3. Ejecutaron las percusiones corporales indicadas en el orden *a, a, b, a*.
4. Los alumnos realizaron el ejercicio al escuchar la sección *A* de la pieza.
5. Para trabajar con la sección *B*, los alumnos escucharon el tema melódico principal y lo entonaron por imitación con las sílabas: 'lara'.
6. Se dividió el grupo en dos; cada subgrupo entonó de forma alternada el tema melódico en las dos tonalidades en que se presenta en la pieza (sección *C*). En las secciones *C'* y *C''*, se presenta el primer motivo melódico del tema, dos veces en diferente tonalidad en cada sección; la primera vez lo entonaron y la segunda los alumnos permanecieron en silencio.
7. Se realizó el ejercicio anterior, al escuchar la sección *B*.
8. Después, al escuchar la pieza completa, realizaron las percusiones corporales en la sección *A*, y entonaron el tema melódico en la sección *B*, en la forma descrita anteriormente.
9. Los alumnos al escuchar la pieza completa, observaron unos rectángulos con figuras de manos y muñecos que cantan, que se señalaron al cambiar cada sección (ver ilustración correspondiente Gráfica 34).

Gráfica 34:

A



B



C



C'



C''



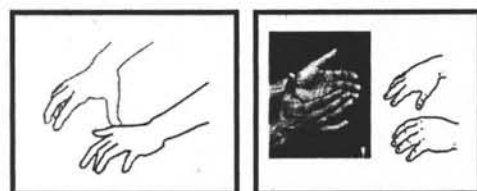
Transición



A



B



CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL.

• PIEZAS LÍRICAS Libro X Op. 71. Edvard Grieg

(Selección)

Había una vez No. 60

Tarde de Verano No. 61

Gnomo No. 62

La paz del bosque No. 63

Edvard Grieg (1843 – 1907)

Nació el 15 de junio de 1843, en Bergen, Noruega. Aprendió a tocar el piano a muy temprana edad y estudió en el Conservatorio de Leipzig, Alemania composición y piano. Regresó a su país, pero las posibilidades de realizar una carrera profesional como músico eran escasas; así que se fue a Copenhague, Dinamarca, ciudad de mucha actividad artística en esa época; ahí, compuso obras de carácter nacionalista; aunque fue en la década de 1890 cuando profundizó en el conocimiento de la música popular y el folklore de Noruega.

La mayoría de sus composiciones para piano y sus canciones son obras muy breves que presentan un trabajo de artesanía con elaborados detalles expresivos. De estos trabajos destacan las *Piezas Líricas*, que son miniaturas de carácter diverso, escritas al estilo de las danzas noruegas o danesas; esta colección consta de sesenta y seis piezas líricas en diez libros, que aparecieron a intervalos en un periodo de treinta y cuatro años:

• Libro I	Op. 12	de la 1 a la 8	(1867)
• Libro II	Op. 38	de la 9 a la 16	(1884)
• Libro III	Op. 43	de la 17 a la 22	(1886)
• Libro IV	Op. 47	de la 23 a la 29	(1885 - 88)
• Libro V	Op. 54	de la 30 a la 35	(1891)
• Libro VI	Op. 57	de la 36 a la 41	(1893)
• Libro VII	Op. 62	de la 42 a la 47	(1895)
• Libro VIII	Op. 65	de la 48 a la 53	(1897)
• Libro IX	Op. 68	de la 54 a la 59	(1898)
• Libro X	Op. 71	de la 60 a la 66	(1901). ¹

Grieg utilizó deliberadamente el adjetivo 'líricas', y quiso significar algo cordial, luminoso, nórdico; tiene paralelismo con el clima de Noruega; en primavera y verano hay luz, los paisajes son verdes, poéticos.

Murió el 4 de septiembre de 1907 en Bergen, Noruega.²

Había una vez, Tarde de Verano, Gnomo y La paz del bosque forman parte de las sesenta y seis *Piezas Líricas*; se encuentran en el Libro X Op. 71, No. 60 al No. 63 respectivamente.

¹Enciclopedia Salvat de los grandes compositores (México: Salvat Mexicana de Ediciones, S. A., 1983) Tomo 11, pp. 60-70 y 75.

²Einar Steen – Nøkleberg, *Onstage with Grieg. Interpreting his piano music* (Indianapolis: Indiana University Press, 1997) Cap. 15, p. 222.

• **HABÍA UNA VEZ.** No. 60

Grieg utilizó una canción popular sueca en la sección A, en la que se presenta un contraste en el *tempo*: *andante con moto*, *animato* y *a tempo tranquillo*, que contribuye a la plasticidad de esta obra. La voz soprano sostiene un suave *legato* que hace dueto con la escala descendente que realiza la voz del bajo. El segundo final de la frase a'' se mantiene en la dominante, da la sensación de suspenso para resolver al modo Mayor y dar inicio a la sección B; en la cual, Grieg utilizó una danza noruega que tiene un carácter más animoso y vivo, se indica con el movimiento: *allegro brioso*.

En los compases 55 – 62, se presentan hemiolas que crean tensión en el ritmo; en los compases siguientes, cuando la danza llega al *fortissimo*, los acentos en el segundo tiempo del compás aumentan la agitación de la danza; al llegar al final de esta sección, el carácter es más calmado, por medio del *diminuendo* y la dinámica de *piano* hasta llegar al *pianissimo*, se mantiene una tranquilidad por medio de la *fermata*, y da paso a la recapitulación al repetir la sección A.³

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 35:

SECCIONES	A				B									A				
	A		B: B''		C		C'		C''		Transición			A		B		
	a	a'	b	a''	c	//: c'	c''	c'''	c''''	c'''''	transi- ción	c //	transi- ción	a	a'	b	a''	
COMPÁS	1-4	4-8	8-12	12-16	17-26	27-34	35-38	39-42	43-46	47-50	51-62	63-70	71-77	77-81	81-85	85-89	89-94	
ARMONÍA	I	I	V7	I	I	I	V7	V	V	V	IV		I	V	I	I	V7	I
TONALIDAD	em				EM	Bm	abm	bhm	fm	cm			EM	em				

Forma: Ternaria

Tonalidad: em E M

Compás: 4 / 4 3 / 4

³ Ibid, Cap. 25, pp. 336-337.

PIEZAS LÍRICAS Libro X Op. 71

HABÍA UNA VEZ No. 60

Edvard Grieg
(1843 - 1907)

Andante con moto. M.M. ♩ = 63.
(Im schwedischen Volkston.)

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The tempo is 'Andante con moto' with a metronome marking of ♩ = 63. The instruction '(Im schwedischen Volkston.)' is written below the staff. The first measure is marked with a circled 'A' and a circled 'a'. The dynamics are marked with a piano 'p' and a hairpin crescendo.

Second system of musical notation. It continues the grand staff from the first system. A circled 'a' is placed above the first measure. The dynamics are marked with a hairpin crescendo and a pianissimo 'pp'.

Animato.

Third system of musical notation. It begins with a circled 'B' and a circled 'b'. The tempo is 'Animato'. The dynamics are marked with a forte 'f' and a hairpin crescendo. The instruction 'rit. e dim. molto' is written above the final measures. A circled 'a'' is placed above the final measure.

a tempo
tranquillo

Fourth system of musical notation. It begins with a circled '13' above the first measure. The tempo is 'a tempo tranquillo'. The dynamics are marked with a hairpin crescendo and a pianissimo 'pp'. The instruction 'rit. e morendo' is written above the staff. The system concludes with a first ending bracket and a second ending marked with a circled '2.'.

C Allegro brioso. ♩ . wie vorher ♩
(Im norwegischen Springtanzen)

pp
una corda

Measures 17-22: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time. Bass clef, same key signature and time. Measure 17 has a whole rest in the treble and a half note chord in the bass. Measures 18-22 show a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and half notes in the bass.

c
p

Measures 23-28: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Bass clef, same key signature and time. Measure 23 has a whole rest in the treble and a half note chord in the bass. Measures 24-28 show a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and half notes in the bass. A repeat sign is at the end of measure 28.

p .

Measures 29-34: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Bass clef, same key signature and time. Measures 29-34 show a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and half notes in the bass. A repeat sign is at the end of measure 34.

C'
 c''
pp
una corda

Measures 35-40: Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), 3/4 time. Bass clef, same key signature and time. Measure 35 has a whole rest in the treble and a half note chord in the bass. Measures 36-40 show a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and half notes in the bass. A repeat sign is at the end of measure 40.

C''
 c''''
cresc.
tre corde

Measures 41-46: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Bass clef, same key signature and time. Measures 41-46 show a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and half notes in the bass. A repeat sign is at the end of measure 46.

c.....

55

più cresc.

First system of a piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with chords and single notes. A circled 'c' with a dotted line is above the first measure.

transición

56

f

Second system of a piano score. The right hand features a complex texture with many beamed notes. The left hand has a steady bass line. A box labeled 'transición' is above the first measure.

57

più f poco a poco

poco

Third system of a piano score. The right hand has large chords with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include 'più f poco a poco' and 'poco'. There are 'V' markings above the right hand.

c

58

ritard.

ff a tempo

Fourth system of a piano score. The right hand has chords with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include 'ritard.' and 'ff a tempo'. There is a circled 'c' above the first measure and 'V' markings above the right hand.

59

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with chords. 'V' markings are above the right hand.

transición

Musical score for the 'transición' section, measures 71-76. The music is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *dim.*, *pp*, and *ppp*. The section ends with a fermata.

Andante.

(Wie zu Anfang.)

Musical score for the 'Andante' section, measures 77-82. The tempo is marked 'Andante' and the mood is '(Wie zu Anfang.)'. The music is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*. The section is marked with a circled 'A' and 'a'.

Musical score for the 'Andante' section, measures 83-88. The music is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *f*. The section is marked with a circled 'B' and 'b'.

Musical score for the 'Andante' section, measures 89-94. The music is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *pp*. The section is marked with a circled 'a''.

Musical score for the 'Andante' section, measures 95-100. The tempo is marked 'a tempo tranquillo'. The music is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp rit. e morendo al fine.* and *ppp*. The section ends with a fermata.

• **TARDE DE VERANO.** No. 61

En esta pieza, Grieg utiliza pasajes impresionistas con modulaciones y alteraciones cromáticas para sugerir los cambios en el colorido de los paisajes de las tardes de verano nórdicas en tonos pastel (compases 16 – 19). Y como una pintura de Rembrandt, con luces y sombras, da a la voz soprano un tono brillante, y enfatiza las notas del bajo profundo (compases 28 – 31).⁴

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 36:

SECCIONES	A		//: B			A' ://		
	a	a'	b	c	c'	a''	a'''	d
COMPÁS	1 - 4	5 - 8	9 - 12 32 - 35	13 - 14 36 - 37	15 - 19 38 - 42	20 - 23 43 - 46	24 - 27 47 - 50	28 - 31 51 - 54
ARMONÍA	I	V				I	I	I
TONALIDAD	DbM	AbM	A7 / E7	Bb7	D7/AbM	AbM	DbM	

Forma: Ternaria

Tonalidad: DbM

Compás: 3 / 4

⁴ Ibid, Cap. 25, p. 338.

PIEZAS LÍRICAS Libro X Op. 71
TARDE DE VERANO No. 61

Edvard Grieg
(1843 - 1907)

Allegretto tranquillamente. M.M. ♩ = 69.

A a

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is 'Allegretto tranquillamente' with a metronome marking of ♩ = 69. The first system is marked with a circled 'A' and a lowercase 'a'. The music features a piano (*p*) dynamic and includes slurs and accents. The bass line has a double flat (bb) in the final two measures.

B b

Musical score for measures 7-12. The second system is marked with a circled 'B' and a lowercase 'b'. The tempo changes to 'poco mosso'. The music continues with a piano (*p*) dynamic and includes slurs and accents. The bass line features a double flat (bb) in the final two measures.

C c

Musical score for measures 13-16. The third system is marked with a circled 'C' and a lowercase 'c'. The tempo changes to 'cresc. e stretto' (crescendo and staccato). The music features a piano (*p*) dynamic and includes slurs and accents. The bass line has a double flat (bb) in the final two measures.

8

Musical score for measures 17-20. The fourth system is marked with a circled '8'. The music features a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents. The bass line has a double flat (bb) in the final two measures.

Tempo I.

A'

a'

p dolce

Musical score for measures 20-25. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Measure 20 is marked with a circled 'A'' and 'a''. Measure 25 is marked with a circled 'a''' and a triplet.

26

d

piu p

Musical score for measures 26-31. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Measure 26 is marked with a circled 'd'. Measure 31 is marked with a circled '3'.

B

b

poco mosso

p

c

cresc. e stretto

Musical score for measures 32-37. The right hand features a more active melodic line with triplets. The left hand accompaniment becomes more complex. Measure 32 is marked with a circled 'B' and 'b'. Measure 37 is marked with a circled 'c'.

c'

piu cresc. e stretto

Musical score for measures 38-41. The right hand has a dense, rapid melodic passage. The left hand accompaniment is also more active. Measure 38 is marked with a circled 'c''.

A'

a'

Tempo I.

p dolce

Musical score for measures 42-47. The right hand returns to a melodic line with triplets. The left hand accompaniment is simpler. Measure 42 is marked with a circled 'A'' and 'a''.

48

d

piu p

Musical score for measures 48-53. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Measure 48 is marked with a circled '3'. Measure 53 is marked with a circled 'd'.

• GNOMO. No. 62

En la sección *A*, el bajo realiza acordes quebrados en quintas que dan la sensación de suspenso; en el primer compás se establece la tonalidad y anuncia la entrada del personaje *gnomo*; la melodía que realizan las voces superiores se puede considerar como el tema del *gnomo* que hace su aparición en la anacrusa del compás 3. En la frase *b*, el motivo del tema se presenta en una progresión descendente, mientras que el bajo se mantiene estático en quintas. En la frase *c*, el motivo se hace más pequeño y vuelve a presentarse en una progresión descendente para concluir con un arpeggio que modula a la dominante.

En la sección de *Elaboración*, se presenta un desarrollo del tema, que lo realiza la voz del bajo, mientras que las voces superiores realizan acordes con movimiento cromático. En la frase *a''* de esta sección, se vuelve a presentar el motivo del tema principal que lo realiza la voz superior mientras que el bajo realiza un bordón en quintas. Para concluir la *Elaboración*, el bajo realiza un descenso cromático y la voz superior mantiene una nota pedal. La Sección *A'* es la recapitulación que se mantiene en la tonalidad principal.

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 37:

SECCIONES	A				Elaboración										A'			
	A		B		d	d'	e	e'	a''	d''	f	g	b	A		B'		
	a	a'	b	c										a	a'	b'	c'	
COMPÁS	1-6	6-10	10-14	14-20	20-24	24-28	28-32	32-36	36-40	40-45	45-48	48-52	53-61	61-65	65-69	69-73	73-79	
ARMONÍA	V	V	I	V I									V V I V I					
TONALIDAD	ebm		CbM EbM		movimiento cromático				CM	EM	descenso cromático Eb → ebm				ebm		CbM ebm	

Forma: Ternaria

Tonalidad: ebm

Compás: C

PIEZAS LÍRICAS Libro X Op. 71

GNOMO No. 62

Edvard Grieg
(1843 - 1907)

Allegro molto. M.M. $\text{♩} = 176$.

A

A a

The first system of the piece, marked with a box 'A' and a circled 'a'. It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

a

B b

The second system, starting with a circled 'a' and ending with a circled 'b'. The dynamics increase to forte (*f*). The right hand features more complex chordal textures and eighth-note patterns, while the left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment.

c

The third system, starting with a circled 'c' and a repeat sign. It contains dynamic markings of *pp*, *f*, and *fs*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a more active accompaniment with slurs.

15

The fourth system, starting with a circled '1' and a first ending bracket. It includes dynamic markings of *pp*, *f*, and *fs*. The right hand has a melodic line with a fermata at the end, while the left hand has a steady accompaniment. A fermata is also present over the final chord of the piece, marked with an asterisk (*).

Elaboración

21 **d**

pp

26 **e**

cresc.

32 **e'** **a''**

piu cresc. *f* *pp* *doice*

38 **d''**

cresc. molto

44 **f** **g**

f *p*

50

h

dim.

pp

56

A'

A a

pp sempre

62

a'

69

B'

b'

c'

ff

74

1

pp

ff

ffz

Ped.

*

• LA PAZ DEL BOSQUE. No. 63

La profundidad y oscuridad de un largo bosque y la sensación de tranquilidad es lo que sugiere esta pieza. Grieg utiliza luces y sombras al contrastar los dos primeros acordes brillantes, con el oscuro acompañamiento del bajo que le sigue. Los compases 24 y 25 con los acordes de re menor y séptima de dominante sobre Sol respectivamente, son como un anticipo de una explosión dramática en la tranquilidad del bosque, que se desarrolla en los compases siguientes; la sonoridad en los compases 31 – 34 es brillante, fuerte, para ir al *pianissimo* en la recapitulación (compases 35 ss). Aquí hay un efecto de pregunta y respuesta, cuando la línea melódica alterna en el registro alto y bajo. El punto máximo de tensión de la pieza llega en el compás 71 con el acorde de séptima de dominante sobre Si, que logra su balance en el resto de la coda.⁵

El esquema de la forma se puede consultar en el esquema siguiente:

Gráfica 38:

SECCIONES	Introducción	A		B			Dobleción	Puente	A'		Elaboración				A''		Coda
		a	a'	b	c	c'			a	a'							
COMPÁS	1-3	4-7	8-11	12-15	16-19	20-24	24-34	35-37	38-41	42-45	46-48	49-50	51-53	54-56	57-61	62-63	67-71
ARMONÍA	I	IV	I	IV	VII	VII	V/B	I	IV	V					I	I	I
TONALIDAD	BM			F#m			dm - Cm - Cm - F#m	BM	F#m - Cm - F#m - dm - Cm - F#m - BM				BM				

Forma: Ternaria

Tonalidad: BM

Compás: 4 / 4

⁵ Ibid, Cap. 25, pp. 341 – 343.

PIEZAS LÍRICAS Libro X Op. 71
LA PAZ DEL BOSQUE

Edvard Grieg
(1843 - 1907)

Lento. M.M. ♩ = 60.

Introducción

pp *p* *cantabile*

poco rit.

a tempo *poco ritard.*

B *b* *più animato* *rall.*

mf *cresc. e stretto* *f*

16 c
a tempo

p

20 c'

p

24 **Elaboración**

p *dim.* *pp*

28

p *cresc. e stretto molto* *f*

32

p *3* *3* *3* *m.s.* *

Tempo I.

35 **Puente** **A** **a**

pp *p* *p* *p*

39 *poco rit.* **a** *a tempo*

p *p* *p* *p*

Elaboración *stretto*

p *p* *p* *p*

47 *tranquillo* *p*

p *p* *p* *p*

51 *stretto* *tranquillo len.* *p*

p *p* *p* *p*

55 *rall.* *a tempo* **A'** *a''* *tranquillo*

fz *pp*

una corda

59 *molto cresc. e stretto* *f* *ffz* **d**

tre corde

63 *p* *stentando*

Coda *tranquillo* *molto tranquillo* *ppp* *una corda*

72 *pp* *morendo* *più lento* *ppp*

TERCERA PARTE: CANTAR EN CONJUNTO.

Coro. Conjunto de personas que unen sus voces para cantar.

Escolanía. Coros que se forman con voces infantiles o coros mixtos. El término se deriva de *schola* = escolar y se refiere a los niños que al cumplir seis años de edad eran admitidos en las escuelas del sistema educativo medieval, desde ese momento se les llamaba *scholares*. Los términos *escolanes*, *infantes*, *chori*, *infantillos*, *pueri chori*, *seises*, *cantorcillos* se utilizaban para denominar a los niños que participaban como cantores en las celebraciones litúrgicas y que formaban parte de las capillas musicales reales, catedralicias o monacales.¹

Durante el siglo XIX, en diversos países europeos, surgieron agrupaciones corales de aficionados llamadas *Orfeones*, cuyo fin era que todo el pueblo cantara, tanto para elevar y ennoblecer a todas las clases sociales, como para formar al individuo en la virtud. Se pretendió establecer un canto nacional y popular en cada región en donde existiera esta agrupación. *El Orfeón* era una verdadera familia en la que las voces de los niños de escuelas primarias se mezclaban con las voces de los obreros, quienes después de su jornada de trabajo, asistían a la instrucción nocturna de educación musical, la cual se pretendía llegara a todas las clases de la sociedad.²

En México, el canto colectivo ha tenido práctica desde las culturas prehispánicas. Los indígenas realizaban sus ceremonias religiosas con cantos, acompañados de instrumentos y danzas. Los jóvenes de la nobleza azteca ingresaban a la *casa de canto*, a la vez que se instruían en la disciplina militar.

Durante la época de la conquista española, los músicos indígenas asimilaron la liturgia cristiana y bajo la guía de los misioneros se formaron coros. La capilla musical fue la organización que dio consistencia a la actividad musical durante el virreinato. El canto coral constituyó uno de los pilares en la música novohispana.

A mediados del S. XIX, surgen también en México las agrupaciones corales llamadas *Orfeones*; algunos fueron: *Orfeón Popular*, *Orfeón Águila Nacional*, y el *Orfeón Alemán*.

Durante el S. XX, se fundaron coros en las instituciones de enseñanza musical y coros particulares. También se han formado coros de niños entre los que destacan: *Coro de los Niños Cantores de Morelia*, *Coro de los Niños Cantores de Puebla*.³

En la Escuela Nacional de Música existe el *Coro de Niños y Jóvenes Cantores*, bajo la dirección de la profesora Patricia Morales. La agrupación musical surgió en 1992, a raíz de la iniciativa de la entonces directora de la escuela, Thusnelda Nieto, por reimplantar el trabajo con los niños cantores que fundó el maestro Alfredo Mendoza en 1981.⁴

Con el surgimiento, en 1988, del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, nació el Programa Nacional de Coros y Orquestas Juveniles, para detectar talentos en el territorio nacional. Se han impartido talleres y simposios para profesores de escuelas primarias y secundarias que tienen a su cargo coros escolares.⁵

¹ Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores SGAE, 1999), Vol. 4, p. 729.

² *Ibid.*, pp. 24-25.

³ *Ibid.*, pp. 56 y 58.

⁴ Gustavo Ayala, *Gaceta UNAM El Coro de Niños de la Nacional de Música, al festival de Vancouver* (México: UNAM, 15 / Enero / 2001, No. 3,423) pp. 20-21 <http://www.unam.mx/gaceta/2001/ene01/15ene01/15enegac.html#BP> Abril 2005.

⁵ Rafael Tovar, *Memorias CONACULTA 1995 – 2000* <http://www.conaculta.gob.mx/memorias> Marzo 2005.

Para formar un coro de niños se necesita hacer una selección y clasificación de voces; se debe tomar en cuenta, la tesitura, el timbre y la afinación.

- **Tesitura.** Es la serie de sonidos que cada niño es capaz de emitir naturalmente. Las voces de niño presentan una uniformidad que no permiten una clasificación tan clara como en las voces de mujer y hombre, sin embargo, se establece según el rendimiento espontáneo que den en los sonidos agudos y en los graves, sin esfuerzo de emisión.⁶ Se requiere ejercitar durante un tiempo a los niños ya que cuando una voz no ha recibido la educación apropiada, aunque sea buena, aparece desigual, rígida y con una extensión muy reducida; al cabo de unos meses de trabajo continuo, según lo observado en cada voz, se pueden separar las voces en primera (soprano) y segunda (contralto).⁷

Según Carmen Vivern de Sciarrillo y Rogelio Sciarrillo Gianneo, en su libro *La Educación Musical en la Escuela Primaria*, la extensión tonal para las voces infantiles es:⁸

Gráfica 39:

Voces agudas:

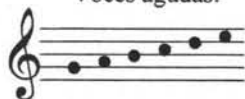


Voces graves:



De estas notas, hay seis que son las mejor entonadas, se les puede llamar 'la mejor región':

Voces agudas:



Voces graves:



- **Timbre.** Es la característica fundamental de un sonido que permite distinguir una misma nota realizada por distintas voces humanas o por instrumentos diferentes. En la escuela primaria existen mayor número de voces primeras que voces segundas.

Cuando el conjunto coral ejecuta la obra sin acompañamiento instrumental se le denomina canto *a capella*. Puede agregarse el acompañamiento instrumental, para fortalecer las voces, pero estará subordinado al canto. Cuando solamente se canta una línea, se dice que es un coro al unísono.⁹

⁶ Carmen Vivern de Sciarrillo, Rogelio Sciarrillo Gianneo, *La educación musical en la Escuela Primaria* (Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.A., 1979), pp.120-121.

⁷ Dom Ireneo M.a Segarra, *La Voz del Niño Cantor* (San Sebastián, España: polyglophone, 1963), p. 65.

⁸ Carmen Vivern de Sciarrillo, Rogelio Sciarrillo Gianneo, *La educación musical en la Escuela Primaria* (Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.A., 1979), p.121.

⁹ *Ibid*, pp. 121-122.

Higiene de la voz.

Para conservar la voz del niño en buen estado y evitar su detrimento o hasta la pérdida, se sugiere atender adecuadamente los siguientes aspectos:

- Lograr una técnica vocal. El trabajo constante realizado con técnica de respiración, impostación, más la práctica del canto da flexibilidad al aparato vocal. Cuanto más se canta, más se pule la voz y se puede llegar a dominar la técnica de fonación.
- Evitar el esfuerzo sin medida de la garganta. No abusar de los ejercicios, ni de la voz hasta llegar a la fatiga. Una y hasta dos horas de trabajo se pueden realizar sin fatiga vocal, con una planeación de las actividades a realizar e intercalar intervalos de descanso.
- Mantener una higiene en general. Tratar de mantener la salud, en especial de los pulmones. Evitar los cambios bruscos de temperatura. Realizar deporte, pero evitar los que se hacen en suelos polvorientos, el polvo que se inhala, puede ser perjudicial. Mantener una buena alimentación, evitar los alimentos que puedan irritar la garganta. Dormir de ocho a nueve horas diarias.¹⁰

PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO.

Los integrantes del conjunto coral, son niños que se seleccionaron del tercero al sexto grado de Primaria, cuyas edades fluctúan entre los ocho y doce años.

Durante el ciclo escolar, se impartieron sesiones de una hora a la semana en donde se realizaron las siguientes actividades:

- Ejercicios de relajación y respiración.
- Ejercicios de vocalización que se planearon de acuerdo a las dificultades de entonación que el mismo canto presentaba.
- El aprendizaje de los cantos se realizó de oído; se les proporcionaron los textos escritos y cassette con las pistas para propiciar que, con el trabajo en casa, tuvieran una retroalimentación de lo visto en clase.

El repertorio abarcó:

- Obras populares del folklore de México y otros países.
- Temas de películas.

¹⁰ Dom Ireneo M.a Segarra, *La Voz del Niño Cantor* (San Sebastián, España: Polyglophone, 1963), pp. 85-88.

CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL.

• LA BAMBA Son jarocho.

El son se interpreta en diferentes regiones del país y varía el nombre según la región de donde procede. De la Costa del Golfo, tenemos el *son jarocho* en las tierras bajas del Estado de Veracruz; por su cercanía con Cuba, tiene una fuerte influencia de elementos africanos. Es de tono festivo mestizo, del pueblo mexicano. Deriva de las melodías que trajeron los grupos de teatro ligero españoles a la Nueva España en el siglo XVII; poco después se les introdujo el estilo del sabor local mexicano. No hay rasgos en él de música indígena, ni se toca en ceremonias religiosas; suele interpretarse en fiestas, reuniones sociales, lugares públicos como restaurantes y plazas; estrechamente ligado al baile social, el cual se realiza en parejas; expresa el coqueteo entre el varón y la mujer, aunque éstos no se tocan; se baila en tarimas que sirven como caja de resonancia para el zapateo.

La estructura del *son jarocho* combina partes instrumentales y partes cantadas. Comienza con una introducción instrumental, seguida de una copla, después se alternan interludios instrumentales y coplas; las cuales, son poemas breves que dan una idea completa, no tienen necesariamente relación unas con otras. Esta poesía cantada puede ser de origen español; unas coplas, ambientadas en México y otras, compuestas por los poetas locales; los versos pueden estar dispuestos en tercetos, cuartetas y hasta diez versos y pueden variar en el número de sílabas. Hay algunas de cuatro a seis versos octosílabos de rima consonante o asonante en los versos pares. También, hay en forma de seguidilla simple que se forma con un grupo de cuatro versos; el número de sílabas se presenta en este orden: 7, 5, 7, 5. El contenido de las coplas es de tema amoroso, de admiración, entrega, despecho; con frecuencia picarescos y de doble sentido. Algunas se cantan con algún estribillo que caracteriza al son específico. No hay una norma para establecer el número de coplas, pueden tener tres o hasta cincuenta o sesenta, según las que conozcan los intérpretes.¹

Los instrumentos musicales que se emplean son: jarana o guitarra de golpe, cuatro o vihuela, el uso del arpa es obligatorio por lo menos en la cuenca del río Papaloapan y no se emplea el violín.

El nombre del *son jarocho*: *La Bamba*, puede relacionarse con ciertos bailes antillanos, por ejemplo: *la Bamboula* de Haití y Cuba; el *Baombuco*, de Colombia, Venezuela y Yucatán.²

Para este recital se tomó el arreglo de Ramón Noble O. en el libro *Polifonía coros selectos*³ aunque se suprime la segunda voz.

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

¹ Jas Reuter, *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano* (México: Panorama Editorial, S. A., 1983), pp. 156-169.

² Thomas Stanford, *El son mexicano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), pp.47 - 48.

³ Ramón Noble Olivares, *Polifonía coros selectos* (México, D. F.: Editorial Progreso, S. A., 1986), canto no. 41.

Gráfica 40:

SECCIONES	Introducción	A	B	Interludio	A'	B	Interludio	A''	Coda
COMPÁS	1 - 16	16 - 24	24 - 30	31 - 34	34 - 44	44 - 50	51 - 55	55 - 65	66 - 88
ARMONÍA	V	I	V	I	I	V	V	V	I

Texto: Seguidilla, riman versos pares:

Copla 1:	Copla 2:	Copla 3:
Pa-ra bai-lar la Bam-ba (Heptasílabo) a se ne-ce-si-ta (Pentasilabo) b u-na po-ca de gra-cia (Heptasílabo) c y o-tra co-si-ta. (Pentasilabo) b	En mi ca-sa me di-cen (Heptasílabo) a el i-no-cen-te (Pentasilabo) b por-que ten-go mil no-vias (Heptasílabo) c de quin-ce a vein-te. (Pentasilabo) b	¡Ay! te pido, te pido (Heptasílabo) a por com-pa-sión (Pentasilabo) b que se a-ca-be la Bam-ba (Heptasílabo) c ven-ga o-tro son. (Pentasilabo) b

Estrillo: Seguidilla, riman versos pares:

¡Ay! a-rrí-ba y a-rrí-ba (Heptasílabo) a
y a-rrí-ba i-ré (Pentasilabo) b
yo no soy ma-ri-nero (Heptasílabo) c
por ti se-ré. (Pentasilabo) b

LA BAMBA
Son jarocho

para coro a una voz con acompañamiento de piano
Arr. Ramón Noble

Gráfica 41:

Forma: Copla y Estribillo

Tonalidad: Re Mayor

Ámbito:



Compás: 2/4 Patrones rítmicos:

Introducción $\frac{2}{4}$

Copla 1 $\frac{2}{4}$

Copla 2 $\frac{2}{4}$

Copla 3 $\frac{2}{4}$

Estribillo $\frac{2}{4}$

Coda $\frac{2}{4}$

The musical score is written in 2/4 time. It consists of several sections: an Introduction, three verses (Copla 1, 2, 3), a Chorus (Estribillo), and a Coda. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major.

LA BAMBA

Sos Jarocho

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Arr. Ramón Noble

Introducción

Coro a una voz

Bam ba bam bam ba bam ba bam ba

Bam ba bam ta ca ta ca ta ca Bam ba Bam ba bam.

A
Pa ra bal tar la

Bam ba, Pa ra bal tar la Bam ba se no ce si ta u na pe ca de

B
gra clay tra ce si ta u na pe ca de gra clay tra ce si ta ya ri ri ba ya ri ri ba ya ri ri bal

ré yo no soy ma ri ne ro por ti se ré por ti se ré por ti se ré.

Interludio **A'**
En mi ca sa me di con

ca mi ca sa me di con el i no con te por que ten go mil no vias,

por que ten go mil no vias de quin con vein te ya ri ri ba ya ri ri ba

B

¡ay! a rri ba ya rri ba ya rri ba! ré, yo no soy ma ri na ro por tí se

Interludio

ré por tí se ré por tí se ré.

A''

¡ay! pi do te pi do ¡ay! pi do te pi do por com pa ñía que ca be la Bam ba.

que ca be la Bam ba ven gao tro son, ven gao tro son, ven gao tro son.

Coda

Bam ba bam Bam ba Bam ba Bam ba.

Bam ba bam, Bam ba Bam ba Bam ba.

Bam bam bam Bam ba Bam ba Bam ba.

Bam ba bam Bam ba Bam ba Bam ba Bam ba Bam ba.

• **YO VENDO UNOS OJOS NEGROS** *Tonada chilena. Anónimo.*

Tonada chilena, es un género vocal que tiene varias raíces; existen equivalentes en España, Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, República Dominicana y Venezuela.

En Chile, se le llama así a cualquier melodía desde los comienzos de la conquista hispana en América; de una forma más particular el término se utiliza para nombrar una forma cantada para amenizar algunas festividades y de una manera más específica y musical, se refiere a un canto folklórico que puede tener o no estribillo; las características que tiene son: un solo patrón rítmico, por lo regular en compás de 6 / 8, en forma binaria; se puede repetir alguna de las dos frases, o ambas; con una línea melódica simple de intervalos cortos en la mayoría de los casos y está escrita en modo mayor. Se acompaña usualmente con guitarra, aunque a veces se utiliza el piano. En la armonía, los acordes característicos son de tónica y dominante, raras veces subdominante.

Los textos pueden tratar de asuntos religiosos aunque predominan los profanos; entre los que destacan temas de amor, los cuales muestran el mayor lirismo. Se utiliza el texto poético que tiene distintas clases de estrofas y metros; el octosílabo es el que más se emplea, dispuesto en cuartetas, quintillas y décimas.

En la cultura folklórica chilena, existe la familia musical de la tonada que se compone de: 'corrido' de tipo narrativo; el 'esquinazo' que es un tipo de serenata que se realiza en la noche y en la madrugada; los 'parabienes', que se interpretan para celebrar a los recién casados; la 'glosa', para alabar a Jesucristo y a la Virgen; el 'villancico', para dar homenaje al nacimiento de Cristo; y la *tonada* propiamente dicha, para amenizar festividades. Esta última se introdujo en Chile con la llegada de los españoles, y desde entonces evolucionó hasta llegar a ser el género musical que se conoce hasta ahora. Durante el primer cuarto del siglo XX tuvo un gran auge y repercusión social.⁴

Yo vendo unos ojos negros es de autor anónimo. Para este recital se tomó la partitura con arreglo de Pedro López.⁵

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

Gráfica 42:

SECCIONES	Introducción	A		B		Coda
		://	://	://	://	
		a	a'	b	c	
COMPÁS	1- 5	5 - 9	9 - 13	22- 25	25 - 29	38 - 42
		13 - 17	17 - 21	30 - 33	33 - 37	
ARMONÍA	I	V	I	I	V	Vi I

⁴ Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores SGAE, 2000), Vol. 6, pp. 340-341.


⁵ Pedro López, arreglista, *Yo vendo unos ojos negros* (Impresiones Musicales, 1981).

YO VENDO UNOS OJOS NEGROS
Tonada chilena

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Arr. Pedro López

Gráfica 43:

Forma: Estrófica (3 textos) cada estrofa: binaria

Tonalidad: Do Mayor Ámbito: 

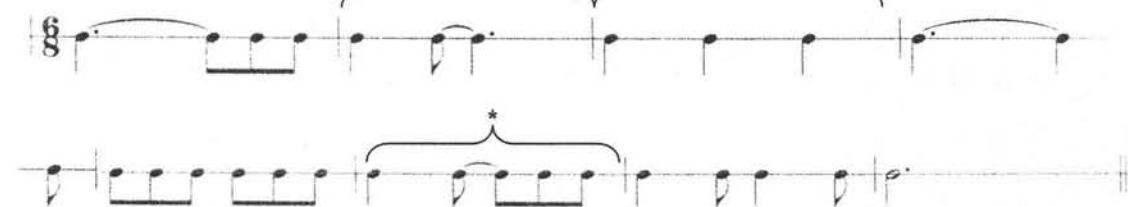
Compás: 6/8 con hemiola *

Patrones rítmicos:

A



B



A: Versos Octosílabos, riman versos pares

Yo ven-do u- nos o-jos ne-gros a quién me los quie-re com-prar. b los ven-do por he-chi-ce-ros a por-que me han pa-ga-do mal. b	Las flo-res de mi jar-dín a con el sol se de-co-lo-ran b y los o-jos de mi ne-gra c llo-ran por el bien que a-do-ran. b	a Ca-da vez que ten-go pe-nas a b voy a la o-ri-lla del mar. b c a pre-gun-tar-le a las o-las c b si han vis-to a mi a-mor pa-sar. b
--	--	---

B:

Más te qui-sie-ra,	(Pentasilabo) a
más te a-mo yo	(Pentasilabo) b
y to-da la no-che la pa-so	(Nonasilabo) c
sus-pi-ran-do por tu a-mor.	(Nonasilabo) b

YO VENDO UNOS OJOS NEGROS

Tonada chilena

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Atr. Pedro López

Coro a una voz

Introducción

- 1. Yo
- 2. Las
- 3. Ca

ven doñ nos o jos ne grós, quién me lo quie re com prar. los
flo res de mi jar dín con el sol se de co lo ran y
da vez que ten go pe nas voy a lap ri lla del mar a

ven do por he chi oc ros por que me pa ga do mal. Yo
los o jos de mi ne gra llo ran por el bien que do ran. Las
pre gun tar les las o las sihan vis tos mis mor pa sar. Ca

ven doñ nos o jos ne grós, quién me los quie re com prar. los
flo res de mi jar dín con el sol se de co lo ran y
da vez que ten go pe nas voy a lap ri lla del mar a

ven do por he chi oc ros por que me pa ga do mal.
los o jos de mi ne gra llo ran por el bien que do ran.
pre gun tar les las o las sihan vis tos mis mor pa sar.

Más te qui sie ra, más tea mo yo, y

to da la no che la pa so sus pi ran do por tua mor.

Más te qui sie ra, más tea mo yo, y

to da la no che la pa so sus pi ran do por tua mor.

ran do por tua mor.

• **ALMA LLANERA Joropo venezolano. Pedro Elías Gutiérrez.**

Existen diferentes versiones del origen de la palabra joropo, entre ellas que proviene de *xarop* que significa jarabe en árabe.⁶ El baile se realiza en parejas que se toman de la mano, plantea el dominio del hombre sobre la mujer y la naturaleza, él es quien dirige las figuras a realizar; la mujer observa estos movimientos para seguirlo hábilmente.⁷ Se puede denominar igualmente como fandango.

El término joropo, define tanto al baile como a la música que lo anima. Es música popular venezolana, aunque también se encuentra en los llanos de Colombia fronterizos con Venezuela. Al igual que el son en México, el joropo tiene diferentes nombres según la región de donde procede; la diferencia está en la instrumentación que utiliza, algunas variantes musicales, el sentido literario de los textos y la coreografía para el baile. Existen: Joropo Llanero, Joropo Centro-Occidental, Joropo Oriental y Joropo Central.

Se suele ejecutar una forma llamada *revuelta* que consta de tres secciones: exposición, llamada *pasaje*; desarrollo, llamada *yaguaso* (pato), o bien *guabina* (pez) estas dos secciones son eminentemente instrumentales; para finalizar hay una coda, llamada *marisela*, que puede ser cantada.

En general, en el joropo se sincretizan las raíces de la cultura europea que llegó a estas tierras en la época de la colonia, con la cultura de los indígenas nativos y algunos elementos de la cultura africana; de Europa recibe la influencia de los bailes españoles y el vals, así como el aspecto poético y literario; de la raza africana toma la polirritmia y la libertad métrica de la melodía; y de los indígenas utiliza las maracas que se usaban en un sentido ritual.⁸

Pedro Elías Gutiérrez (1870 – 1954)

Nació en La Guaira, Estado Vargas, Venezuela, el 14 de marzo de 1870. Históricamente se le conoce como un gran director de banda y virtuoso del contrabajo. Inició sus estudios musicales a los 15 años en el Instituto de Bellas Artes; posteriormente, dirigió la Banda Marcial del Distrito. Como compositor, cultivó el género de la zarzuela y el vals; entre las varias piezas de zarzuela que compuso destaca *Alma Llanera*, que forma parte de la zarzuela del mismo nombre, la cual se estrenó en Caracas el 19 de septiembre de 1914. Pedro Elías Gutiérrez murió en Macuto, Venezuela, el 31 de mayo de 1954.⁹

Alma Llanera es el más famoso joropo en Venezuela, se le considera como la canción nacional. Se acostumbra bailarla para despedir una fiesta.¹⁰ En su estructura posee las secciones mencionadas de la forma *revuelta*: exposición, desarrollo y una coda. Para este recital, se toma el tema de exposición como introducción, se suprime la parte intermedia de desarrollo, y la coda es una parte vocal.

El esquema de la forma se ilustra en la gráfica siguiente:

⁶ mi punto.com, http://www.mipunto.com/venezuelavirtual/temas/1er_trimestre02/joropo.html Enero 2005.

⁷ llanera.com, <http://www.llanera.com/noticias/index.php?vnoticia=1&id=1&category=Joropo&categoria=Joropo> Enero 2005.

⁸ Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores SGAE, 2000), Vol. 6, pp. 594-596.

⁹ llanera.com, <http://llanera.com/musica/index.php?int=1&inter=Pedro%20Elías%20Gutiérrez&msc=1&canin> Enero 2005.

¹⁰ Danzas Orinoco, <http://www.casadevenezuela.com/danzas.htm> Enero 2005.

Gráfica 44:

SECCIONES	Introducción		//: A ://			B			Coda
			a 8 4+4	b 8 4+4	b' 12 5+4+3	c 8 4+4	c' 8 4+4	d 14 4+6+4	
COMPÁS	1 - 22	23 - 30	31 - 38	39 - 46	47 - 58	59 - 66	67 - 74	75 - 88	89 - 92
ARMONÍA	V7	V	V7	V7	I	I	I	I	I
TONALIDAD	bm	BM	BM						

Textos A:

Yo na - <u>ci</u> en u - na ri - be - ra	(Octosílabo)	a	Me a - rru - lló la vi - va dia - na	(Octosílabo)	a
del A - rau - ca vi - bra - <u>dor</u> ,	(Octosílabo)	b	de la bri - sa en el pal - mar	(Octosílabo)	b
soy her - ma - no de la <u>es</u> - pu - ma	(Octosílabo)	c	y por e - so ten - go <u>el</u> al - ma,	(Octosílabo)	c
de las gar - zas, de las ro - sas,	(Octosílabo)	d	co - mo <u>el</u> al - ma pri - mo - ro - sa,	(Octosílabo)	d
y del sol.	(Tetrasílabo)	b	del cris - tal.	(Tetrasílabo)	b

Texto B: Versos octosílabos, riman versos pares

A - mo, llo - ro, can - to, sue - ño	a
con cla - ve - les de pa - sión	b
pa - ra or - nar las ru - biás cri - nes	c
del po - tro de mi a - ma - dor.	b

ALMA LLANERA
Joropo venezolano

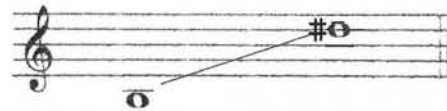
Pedro Elías Gutiérrez
(1870 – 1954)
para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Arr. José Brame

Gráfica 45:

Forma: Binaria con frases asimétricas

Tonalidad: Introducción: *bm* / *BM* *BM*

Ámbito:



Compás: 3 / 4

Patrones rítmicos:

A a 3/4

A b 3/4


A b' 3/4

B c 3/4



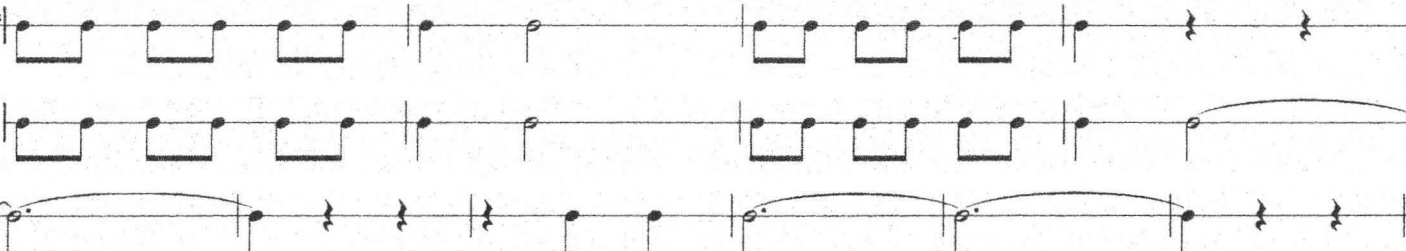
Musical notation for B c 3/4. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

B c' 3/4



Musical notation for B c' 3/4. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

B d 3/4



Musical notation for B d 3/4. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

ALMA LLANERA
Joropo venezolano

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Pedro Elías Gutiérrez
Arr. José Brame

Coro a una voz

Introducción

Piano

The introduction consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is mostly rests, indicating the start of the piece.

The second page continues the musical score. It features four systems of music. The first system shows the vocal line entering with the lyrics "Yo na cien u na ri". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The second system shows the vocal line with the lyrics "2. Mea ru llo la vi va". The piano accompaniment remains consistent. The third system shows the vocal line with the lyrics "yo na cien u na ri". The piano accompaniment continues. The fourth system shows the vocal line with the lyrics "mea ru llo la vi va". The piano accompaniment continues. The score ends with a double bar line.

be ra del A rau ca vi bra dor
 dia na de la bri sa en el pal mar

(b)
 soy her ma no de la es pu ma
 y por e so ten go el al ma

de las gar zas de las ro sas
 co mo el al ma pri mo ro sa

(b')
 soy her ma no de la es pu ma de las gar zas de las
 y por e so ten go el al ma co mo el al ma pri mo

ro sas y del sol.
 ro sa sa y del cris tal.

D. S.
 y del sol.
 del cris tal.

(B) (c)
 A mo, lío ro, can to, sue ño

con cla ve les de pa sión, con cla ve les de pa sión.

c'

A mo, llo ro, can to, sue ño

pa ra or nar las ru bias cri nes del po tro de mia ma dor.

d

Yo na ción u na ri be ra del A rau ca vi bra dor,

soy her ma no de la es pu ma, de las gar zas, de las ro sas - -

y del sol

Coda

• **A MI NAVARRA Zortzico vasco-navarro. Anónimo.**

El zortzico es una danza vasca en compás de 5/8 que tiene la particularidad de que el segundo y en ocasiones el cuarto octavo se alarga con notas con puntillo.

Zortzico en euskera significa: *de ocho*. Sobre este término han surgido diversas teorías para explicarlo; la primera de ellas, se toman los octavos como base, ya que es música escrita en compás de 5/8; aunque entre los teóricos, ha surgido una polémica al respecto, ya que también se han encontrado escritos en compás de 2/4, 6/8 y escasamente en 3/4.

La segunda teoría, se toma en relación con la frase musical que está formada de ocho compases; el dantzari (danzante) planeaba sus evoluciones de acuerdo a este número de compases, tenía ocho puntos de referencia.¹¹ Zortzico también se le puede considerar al conjunto de dantzaris que ejecutaban una danza folklórica.

Los zortzicos antiguos se crearon para ser cantados; el texto se escribía en verso, adaptándolo al ritmo de la danza; posteriormente, se han compuesto para ser interpretados sólo con instrumentos.¹² La última teoría se basa en estos zortzicos que se formaban con estrofas de ocho versos, por lo regular alternaban versos de siete y seis sílabas.¹³

A mi Navarra es un zortzico para ser cantado; se partió de la versión grabada en disco compacto¹⁴ y para este recital, se hizo una transcripción con arreglo para piano.

El esquema de la forma se puede consultar en la ilustración siguiente:

Gráfica 46:

SECCIÓN	:::Introducción:::	A				Puente	B				Puente	C		C' // D. C. a Coda		Coda			
		a	a'	a''	tr a Coda		c	c'	c''	tr		e	e'	e''	tr				
		ii	ii'	ii''			ii	ii'	ii''			ii	ii'	ii''					
COMPÁS	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21	22-25	26-29	30-33	34-37	38	39-42	43-46	47-50	51-54	55-61	62-63		
ARMONÍA	i	V	V	iv	i / I		V	I	IV	I		V7	I	IV	iv / I / V / I	V	I		
TONALIDAD	fm	fm FM					FM					BbM			fm	FM			

¹¹ Karlos Sánchez Ekiza, *En torno al Zortziko* <http://www.txistulari.com/teknika/zortziko.htm> Febrero 2005.

¹² Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores SGAE, 2000), Vol. 10, pp. 1194-1195.

¹³ Karlos Sánchez Ekiza, *En torno al Zortziko* <http://www.txistulari.com/teknika/zortziko.htm> Febrero 2005.

¹⁴ *Montaña y Ribera*, Pamplona, Exte-Ondo, ETX 007 KD.

A MI NAVARRA
Zortzico vasco-navarro

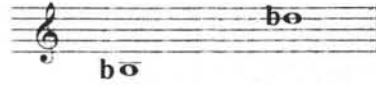
para coro a una voz
con acompañamiento de piano
transcripción: Gerardo Hernández Lira

Gráfica 47:

Forma: Ternaria

Tonalidad: fm / FM / BbM / fm / FM

Ámbito:

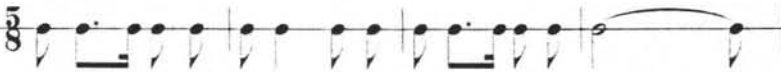


Compás: 5 / 8 Patrones rítmicos:

a, a', a''



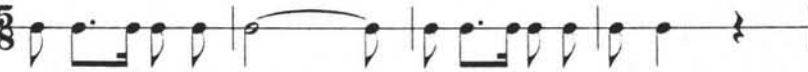
b



c, d, e''



c'



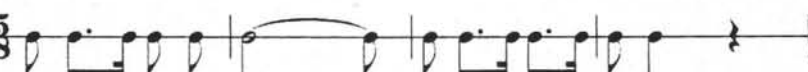
c''



e, e'



f



Coda



Textos: Versos heptasílabos, riman versos pares:

Canto a mi Navarra	a	Tierra de <u>hombres</u> valientes	a
tierra en que nací,	b	que <u>aman</u> la libertad.	b
donde vivir quisiera	c	Es noble y generosa,	c
siempre hasta morir.	b	fe en Dios, su ideal.	b

Bosques y verdes valles	a	Ríos, montes y valles	a
en su zona norteña,	b	de singular belleza,	b
campos de mies y sol	c	así es mi Navarra	c
en su fértil ribera.	b	de montaña y ribera	b

¡Viva! ¡Viva Navarra!	a	En la jotica brava	a
la del Romero y Puí,	b	en el dulce zortzico,	b
Javier y Roncesvalles,	c	se unen con amor,	c
Ujué y San Fermín.	b	todos los navarricos.	b

Coda:

Canto a mi Navarra
tierra noble sin igual
canto a mi Navarra
tierra hermosa.

A MI NAVARRA
Zortziko vasco - navarro

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Arr. Gerardo Hernández Lira

Coro a una voz

Introducción

Piano

(A)

(B)

(a')

(A')

(b)

a Coda

21 Puente

(B)

(c)

30 (c')

(B')

(c'')

(d)

38 Puente

(C)

(c)

41 *e*
 Ja vier y Ren ces va lles, U jué y San Fer mín.

47 *C*
 En la jo ti ca bra va, en el dulce sort al ce,

51 *f*
 se a men con a moer, to des los na va rri cos, to des los na va rri cos.

D. C. a Coda

Coda
 al. Can to a mi Na va rra, tie rra no ble sin i gual,

59
 can to a mi Na va rra, tie rrahar mo o sa.

- **OVER THE RAINBOW (Sobre el Arco iris)**
Tema de la Película “El Mago de Oz” (1939)

Música: Harold Arlen
Letra: E. Y. Harburg

Harold Arlen (1905 -1986)

Nació el 15 de febrero de 1905, en Buffalo, New York; sus padres Samuel y Celia Arluck, le dieron el nombre oficial de Hyman. Su padre era cantor en la sinagoga de la comunidad judía y director del coro. Aquí fue donde empezó a cantar y a desarrollar su talento musical. Comenzó a estudiar piano a los nueve años.

A los doce años tocó su primera composición: *Indianola*. El *ragtime*, los ritmos sincopados y las armonías no convencionales influyeron en sus obras. Al poco tiempo, comenzó a trabajar como pianista en diferentes bandas de jazz, en casas de cine y con grupos de variedades. Con esta experiencia, a la edad de quince años, pudo formar su propia banda de jazz, en la que cantaba, tocaba el piano y revisaba los arreglos.

En 1925 viajó a Pittsburg, Pennsylvania, eventualmente también a la ciudad de New York, en donde tocó en diversos espectáculos. Dedicaba su tiempo a hacer arreglos, tocar el piano y cantar. Fue en esta época cuando decidió cambiarse el nombre por Harold Arlen.

En 1934 empezó a trabajar con el autor de letras Edgar Yipsel Harburg; juntos, escribieron canciones para revistas musicales y para cine. En 1938 firmaron un contrato con la compañía *Metro Goldwyn Mayer* para escribir la música del filme: *El Mago de Oz*, que se estrenó en 1939 y tuvo un gran éxito.

Harold Arlen escribió cerca de cuatrocientas canciones desde 1924 hasta 1976. Trabajó con treinta y un diferentes autores de letras y compositores para el cine de Hollywood y comedias musicales de Broadway.

Murió el 23 de abril de 1986 en New York.¹⁵

Edgar Yipsel Harburg (pseudónimo, Yip Harburg) (1896 – 1981)

Nació en New York, Estados Unidos, el 8 de abril de 1896, hijo de inmigrantes judíos. Estudió en el *City College* de New York. Fue columnista en el periódico *New York World*.

Escribió letras de canciones para las revistas musicales en Broadway y para películas de cine. Desde 1934 trabajó con el compositor Harold Arlen. Harburg fue admitido en el *Salón de la Fama* como autor de letras para canciones en 1972.

Murió el 5 de marzo de 1981.¹⁶

Over the Rainbow (Sobre el Arco iris) es una canción que forma parte de la película: *El Mago de Oz*; estrenada en 1939; ganó un premio de la Academia por la mejor canción.

La partitura se encuentran en el álbum: *The Wizard of Oz. Vocal Selections*.¹⁷

La traducción del texto es el siguiente:

¹⁵ ESQ ENTERPRISES, LLC, *The Official Harold Arlen Website*, <http://www.haroldarlen.com/home.html> Enero 2005.

¹⁶ David S. Smith, *E. Y. Harburg*, <http://us.imdb.com/name/nm0361971/bio> Enero 2005.

¹⁷ E. Y. Harburg, Harold Arlen, *The Wizard of Oz. Vocal Selections* (U. S.: Warner Bros. Publications Inc., 1995), pp. 8–11.

TEXTO	TRADUCCIÓN ¹⁸
<p>Somewhere Over the Rainbow way up high, There's a land that I heard of once in a lullaby, Somewhere Over the Rainbow skies are blue, And the dreams that you dare to dream really do come true.</p> <p>Someday I'll wish upon a star and wake up where the clouds are far behind me, Where troubles melt like lemon drops, away, above the chimney tops that's where you'll find me.</p> <p>Somewhere Over the Rainbow blue birds fly, Birds fly Over the Rainbow, why then, oh why can't I?</p>	<p>En algún lugar sobre el arco iris, muy arriba, hay un país del que yo escuché una vez en un arrullo. En algún lugar sobre el arco iris, el cielo es azul y los sueños que te atreves a soñar se harán verdad.</p> <p>Algún día, yo desearía subir a una estrella y despertar por sobre las nubes, en donde los problemas se diluyen como gotas de limón, en la distancia, en lo más alto de la chimenea ahí es donde me encontrarás.</p> <p>Sobre el arco iris, los pájaros azules vuelan. Los pájaros vuelan sobre el arco iris, entonces, ¿por qué yo no?.</p>

El esquema de la forma se puede consultar en la ilustración siguiente:

Gráfica 48:

SECCIONES	Introducción	//: A ://		B		A		Coda
		a	a'	b	b'	a	a'	
COMPÁS	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	28 - 36
ARMONÍA	vii	iii7	I	I	V9	iii7	17	I

¹⁸ María del Carmen Gutiérrez R.

OVER THE RAINBOW

(Sobre el Arco Iris)

Tema de la Película: "El Mago de Oz"

para coro a una voz

con acompañamiento de piano

Música: Harold Arlen

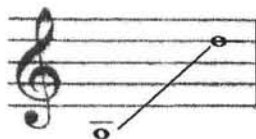
Letra: E. Y. Harburg

Gráfica 49:

Forma: Ternaria

Tonalidad: Do Mayor

Ámbito:



Compás: 4 / 4

Patrones rítmicos:



Partitura 16

OVER THE RAINBOW
(Sobre el Arco Iris)
Tema de la Pelicula: "El Mago de Oz"

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Música: Harold Arlen
Letra: E. Y. Harburg

Coro a una voz

Piano

Introducción

A)

Some where o ver the Rain bow way up high,
2. skies are blue,

(A')

There's a land that I heard of once in a lilul a by. true. Some
And the dreams that you dare to dream really do come

D. S. ff

B) b

11

day I'll wish up on a star and wake up where the clouds are far be hind me. - - - Where

13

17

troubles melt like lemon drops, a way, a bove the chim ney tops that's where you'll find me.

17

11 A)

Some where o ver the Rain bow blue birds fly,

23 A')

Birds fly o ver the Rain bow, why thenph why can't I?

25

[Coda]

29

29

31

31

- **THE SOUND OF MUSIC y DO RE MI**
Temas de la Película: "The Sound of Music" (1965)

Música: Richard Rodgers
Letra: Oscar Hammerstein II

Richard Rodgers (1902-1979)

Richard Charles Rodgers nació en New York, Estados Unidos, el 28 de junio de 1902. Contribuyó al desarrollo del teatro musical en Broadway, Hollywood y Londres por seis décadas. Sus éxitos profesionales comenzaron en 1920.

A partir de 1943, trabajó con el autor de letras Oscar Hammerstein II; juntos, crearon un nuevo género de teatro musical en Broadway; fusionaron el estilo de los musicales con las operetas de Hammerstein; entre estas obras se encuentra: *The Sound of Music* escrita en 1959; la versión para cine se escribió en 1965.

Murió en New York, Estados Unidos, el 30 de diciembre de 1979. En 1990 recibió honores póstumos al renombrar el Teatro de las Calle 46 (46th Street Theatre) con el nombre: The Richard Rodgers Theatre, en cuyo lobby se da una exhibición permanente de sus trabajos.¹⁹

Oscar Hammerstein II (1895 – 1960)

Nació en New York, Estados Unidos, el 12 de julio de 1895. Su abuelo, su padre y su tío fueron administradores y empresarios de teatro. Estudió leyes en la *Universidad Columbia*; después del segundo año, dejó sus estudios para hacer carrera en el teatro; trabajó con su tío como asistente y escribió libretos y letras de canciones para obras musicales. Trabajó con grandes compositores de esa época y dio nueva vida a la forma de la opereta.

Comenzó a trabajar con el compositor Richard Rodgers en 1943, con quien colaboró de forma exclusiva hasta su muerte. Fue miembro de la mesa directiva de muchas organizaciones profesionales como el Gremio de Dramaturgos y el de Escritores de Cine. El último musical que escribió con Richard Rodgers en 1959 fue: *The Sound of Music*.

Murió en Doylestown, Pennsylvania, el 23 de agosto de 1960.²⁰

The Sound of Music y *Do, Re, Mi* son canciones que forman parte del musical: *The Sound of Music* que fue escrita en 1959; la versión para cine se hizo en 1965 por el mismo Rodgers. Las partituras se encuentran en el álbum: *Rodgers and Hammerstein. The Sound of Music. Vocal Selections*.²¹

La traducción del texto de ambas piezas es:

¹⁹ The Richard & Hammerstein Organization http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/rodgers_r.html Enero 2005.

²⁰ The Rodgers & Hammerstein, Organization <http://www.rh.com/bios/index.html> Enero 2005.

²¹ *Rodgers and Hammerstein, The Sound of Music, Vocal Selections* (New York, N. Y. : Williamson Music a Rodgers and Hammerstein Company)

The Sound of Music (Págs. 92 y 93):

TEXTO	TRADUCCIÓN
<p>The hills are alive with the sound of music, With songs they have sung for a thousand years. The hills fill my heart with the sound of music. My heart wants to sing ev'ry songs it hears.</p> <p>My heart wants to beat like the wings of the birds that rise from the lake to the trees. My heart wants to sigh like a chime that flies from a church on a breeze.</p> <p>To laugh like a brook when it trips and falls over stones on its way, To sing through the night like a lark who is learning to pray.</p> <p>I go to the hills when my heart is lonely. I know I will hear what I've heard before. My heart will be blessed with the sound of music. And I'll sing once more.</p>	<p>Las colinas están llenas del sonido de la música, con canciones que se escuchan desde hace miles de años. Las colinas llenan mi corazón con el sonido de la música, mi corazón quiere cantar cada canción que escucha.</p> <p>Mi corazón quiere latir como las alas de los pájaros que suben desde el lago a los árboles. Mi corazón quiere suspirar como las campanadas que vuelan desde la iglesia en la brisa.</p> <p>Reir como el arroyo cuando corre y cae sobre las piedras en su camino. Cantar a través de la noche como una alondra que aprende a rezar.</p> <p>Voy a las colinas cuando mi corazón se siente solo, Sé que escucharé lo que escuché anteriormente. Mi corazón será bendecido con el sonido de la música y cantaré una vez más.</p>

DO RE MI (Págs. 96 y 97):

TEXTO	TRADUCCIÓN ²²
<p>Let's start at the very beginning. A very good place to start, When you read you begin with: A, B, C. When you sing you begin with: Do, Re, Mi. - Do Re Mi?. - Do Re Mi. The first three notes just happen to be: Do Re Mi. - Do Re Mi!. - Do Re Mi Fa So La Ti.</p> <p>Doe a deer, a female deer. Ray a drop of golden sun. Me a name I call my self. Far along, long way to run. Sew a needle pulling thread, La a note to follow sew, Tea a drink with jam and bread. That will bring us back to do oh, oh, oh!</p> <p>Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Ti, Do, So, Do.</p>	<p>Comencemos por el principio, el mejor lugar para empezar. Cuando lees, tú comienzas con A, B, C. Cuando cantas, tú comienzas con Do, Re, Mi. - ¿Do, Re, Mi?. - Do, Re, Mi Las tres primeras notas serán: Do, Re, Mi. -¡Do, Re, Mi!. - Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.</p> <p>Cierva, un ciervo, la hembra del ciervo. Rayo, una gota de sol dorado. Yo, un nombre para llamarme a mí mismo. Lejos, un largo, largo camino para correr. Coser, una aguja que jala el hilo. La, la nota que sigue al Sol. Te, una bebida con pan y mermelada. Y volveremos con el Do.</p> <p>Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Sol, Do.</p>

Se sugiere una letra en español que coincide con los nombres de las notas:

Do, el don de un gran señor.
Re, un reino encantador,
Mi, tu amor es para mí,
Fa, es fácil recordar.
Sol, que brilla y da calor,
La, si cantas tra, la, la.
Si, es una afirmación,
Y volvamos con el Do.

²² María del Carmen Gutiérrez R.

Los esquemas de la forma se pueden consultar en las ilustraciones siguientes:

Gráfica 50: *The Sound of Music* (Págs. 92 y 93).

SECCIONES	Introducción	A				B				A'			
		a	a'	a	b	c	c'	c''	d	a	a'	e	f
COMPÁS	1-19	19-23	23-27	27-31	31-35	35-39	39-43	43-47	47-51	51-55	55-59	59-63	63-67
ARMONÍA	I	IIM	V7	IIM	I	V	I	I	V	IIM	V7	ii7	V7-I
TONALIDAD	F	F				Bb	C	Bb-F	F	F			

Gráfica 51: *DO, RE, MI* (Págs. 96 y 97).

SECCIONES	Introducción	A				B				Coda
		a	b	a'	b'	c	c'	c''	d	
COMPÁS	1-35	36-39	40-43	44-47	48-51	52-55	56-59	60-63	63-67	68-71
ARMONÍA	V I	I	V	I	V9	V7/ IV-IV	V7/ V - V	V7/ VI - VI - I7	IV-II-V7-I	IV- II- V7- I
TONALIDAD	C					F	G	Am	C	C

THE SOUND OF MUSIC
Tema de la película: "The Sound of Music"

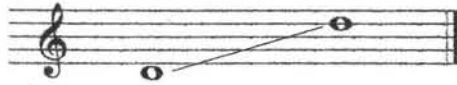
para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Música: Richard Rodgers
Letra: Oscar Hammerstein II

Gráfica 52:

Forma: Ternaria

Tonalidad: Fa Mayor

Ámbito:



Compás: 4 / 4 **Patrones rítmicos:**

A series of seven musical staves, labeled 'a' through 'f', each showing a rhythmic pattern in 4/4 time. The patterns consist of quarter notes, eighth notes, and half notes, often with slurs and accents. Staff 'a' starts with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. Staff 'a'' is similar to 'a'. Staff 'b' has a different phrasing. Staff 'c' features a more complex eighth-note pattern. Staff 'c' y c'' is similar to 'c'. Staff 'd' has a different phrasing. Staff 'e' starts with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. Staff 'f' is similar to 'a'.

THE SOUND OF MUSIC
Tema de la Película "The Sound of Music"

Partitura 17

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Música: Richard Rodgers
Letra: Oscar Hammerstein II

Introducción
Coro a una voz
Piano
Molto moderato (tenderly)
p *legato*

The introduction consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'Coro a una voz' and the piano part is marked 'Piano' and 'Molto moderato (tenderly)'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking.

The piano accompaniment for the first system of the vocal line, continuing the *legato* texture.

sempre legato

The piano accompaniment for the second system of the vocal line, marked *sempre legato*.

rit. *pul. rit.*

The piano accompaniment for the third system of the vocal line, ending with a *rit.* and *pul. rit.* marking.

10
Billie are a live with the sound of mu sic. With

The first system of the vocal line, starting at measure 10. The lyrics are "Billie are a live with the sound of mu sic. With".

11
songs they have sing for a thou sand years. The

The second system of the vocal line, starting at measure 11. The lyrics are "songs they have sing for a thou sand years. The".

12
Billie fill my heart with the sound of mu sic. My

The third system of the vocal line, starting at measure 12. The lyrics are "Billie fill my heart with the sound of mu sic. My".

13
heart wants to sing ev ry song it hears. My heart wants to

The fourth system of the vocal line, starting at measure 13. The lyrics are "heart wants to sing ev ry song it hears. My heart wants to".

(c')

beat like the wings of the birds that rise from the lake to the trees. My

(c'')

heart wants to sigh like a dove that flies from a church on a breeze, To

(d)

laugh like a brook when it trips and falls o'er stones on its way, To

(A)

sing through the night, like a lark who is learning to pray.

(a')

go to the hills when my heart is lonely.

(c)

know I will hear what I've heard before, My

(f)

heart will be blessed with the sound of an old And I'll

(D. S.)

sing once more. The more.

DO RE MI
Tema de la Película. "The Sound of Music"

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Música: Richard Rodgers
Letra: Oscar Hammerstein II

Gráfica 53:

Forma: Binaria

Tonalidad: Do Mayor

Ámbito:

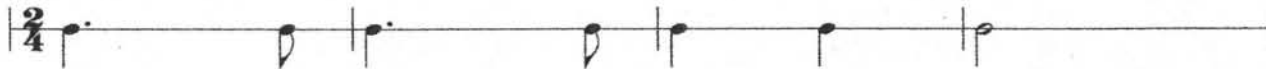


Compás: 2 / 4 Patrones Rítmicos:

Introducción:




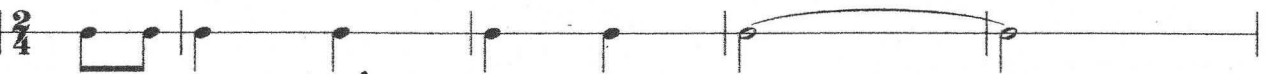
a y a':

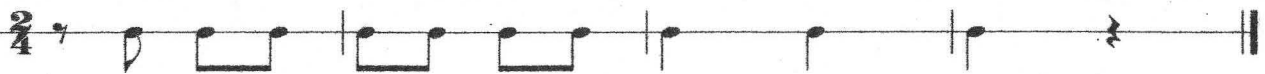


b, b', c, c', c'':



d: 

d (repetición): 

Coda: 

Partitura 18

DO RE MI
Tema de la Película: "The Sound of Music"

para coro a una voz
con acompañamiento de piano
Música: Richard Rodgers
Letra: Oscar Hammerstein II

Introducción
Allegretto

Coro a una voz

Solista Let's start at the very beginning!

Piano: *mp* *tristly* *p*

The introduction consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by the lyrics 'Let's start at the very beginning!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with dynamics markings of *mp*, *tristly*, and *p*.

A very good place to start, When you

The vocal melody continues with the lyrics 'A very good place to start, When you'. The piano accompaniment remains consistent with the introduction.

read you begin with A, B, C. When you sing you be

The vocal melody continues with the lyrics 'read you begin with A, B, C. When you sing you be'. The piano accompaniment remains consistent.

gin with Do, Re, Mi. Coro Do, Re, MI?

The vocal melody concludes with the lyrics 'gin with Do, Re, Mi. Coro Do, Re, MI?'. The piano accompaniment remains consistent.

Solista Do Re Mi The first three notes just happen to

The piano accompaniment begins with the lyrics 'Do Re Mi The first three notes just happen to'. It features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

be Do, Re MI! Coro Do, Re MI!

The piano accompaniment continues with the lyrics 'be Do, Re MI! Coro Do, Re MI!'. It features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La Ti

The piano accompaniment concludes with the lyrics 'Do, Re, Mi, Fa, Sol, La Ti'. It features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

CONCLUSIONES.

Mediante el trabajo que se realizó con alumnos de escuela Primaria, entre los ocho y los doce años de edad; al abordar las piezas que conforman este recital, se obtuvieron los siguientes resultados:

En la primera parte, tocar la flauta:

- Los alumnos ejercitaron las digitaciones en la flauta que se programaron. En las piezas *Danza* y *Minué No. 17* que se trabajaron con el grupo de cuarto año, se observó que en los pasajes donde se realizan octavos, fue difícil para los alumnos, a causa del movimiento rápido de dedos para tapar los orificios correspondientes a cada posición; no obstante, junto con las otras piezas en ambos grupos, se logró un aprendizaje satisfactorio.
- Los alumnos lograron realizar la rítmica correcta en cada pieza.
- Para ensamblar las melodías de la flauta con el acompañamiento instrumental, se recurrió al uso de una pista en el aula. Para efectos de la presentación en público, la pista fue sustituida por instrumentos de percusión, cuya interpretación corrió a cargo de los alumnos de la Licenciatura en Educación Musical.
- Fue definitivo el avance de los alumnos en sus hábitos de disciplina, constancia, orden y atención, ya que generó en ellos una mayor concentración al buscar un mejor sonido, al escuchar otra línea melódica emitida junto a la suya y al atender tanto al inicio, como a la conclusión de su ejecución.
- El mejor logro fue que los alumnos ampliaron sus conocimientos, habilidades y dominio de la flauta.

En la segunda parte, escuchar música:

- Los alumnos reconocieron los temas musicales al realizar las actividades propuestas para la audición de cada pieza.
- Esta actividad ayudó a desarrollar tanto la psicomotricidad fina, por medio del movimiento de las manos al manipular muñecos de papel; y por medio del trazado de diferentes formas de línea, tales como recta, ondulada, puntos; así como la psicomotricidad gruesa, por medio del movimiento libre de su cuerpo.

En la tercera parte, cantar en conjunto:

- Se logró ampliar el ámbito vocal de las voces a través de los ejercicios de vocalización.
- Se logró un cambio en la actitud de los niños hacia el canto coral, en cuanto a colocación de voz, afinación, dicción y posición del cuerpo.
- Se percibió un cambio notable en el color de la voz. Hubo amalgama progresiva en el conjunto.
- Se agregaron movimientos que enriquecieron la presentación ya que se tomó en cuenta que los niños son dinámicos y disfrutaban la combinación de sonidos y movimiento.
- Esta parte fue definitiva en el desarrollo general de los alumnos.

Al analizar los resultados, se puede concluir que:

El haber realizado este trabajo, me permitió desarrollar lo aprendido durante mis estudios en la Licenciatura en Educación Musical en las siguientes áreas:

- Arreglos de las piezas de flauta.
- Elaboración de partituras.
- Análisis musical de las obras.
- Planeación pedagógica y la aplicación en el aula con los alumnos.
- Estudio de las piezas de piano.

Tuve un contacto más cercano con el quehacer del educador musical que trabaja con niños en las escuelas primarias:

- Se presentan obstáculos para realizar ampliamente la enseñanza musical, tales como el poco tiempo que se le asigna a esta materia; la falta de instrumentos; en ocasiones, la falta de un espacio propio para impartir las clases.
- Es cierto que nuestra misión es ayudar al niño en su formación integral; por tanto, se le ayuda a adquirir hábitos de disciplina, orden, atención y de constancia. Se le impulsa a desarrollar su percepción auditiva, y sus habilidades motoras. También es importante percibir la expresión de las emociones.
- Es posible detectar fallas auditivas en los niños, así como percibir talentos musicales como voces y habilidades para tocar un instrumento.

Al haber realizado este trabajo, descubrí que se puede llevar a los niños a interpretar música con calidad, mediante el estudio constante y disciplinado; generar el gusto por escuchar con atención música culta e impulsar el canto coral con una selección de materiales que rescaten el folklore musical de los pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

- Akoschky, Judith y Videla, Mario A. *Iniciación a la flauta dulce*. Tomo I. México: Ricordi, 1992.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. *La Canción Popular de Yucatán (1850 – 1950)*. México, D. F.: Editorial del Magisterio, 1970.
- Blom, Erick, editor. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. IV. New York: London Macmillan & Co. LTD, 1954.
- Casares, Rodicio Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vols. 4, 6 y 10. Sociedad General de Autores y Editores SGAE, 1999.
- Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México, D. F.: Difusión Cultural U. N. A. M., 1982.
- Curriculum vitae de César Tort, proporcionado por el Instituto Artene.
- Diccionario de Pedagogía y Psicología* Madrid, España: Cultural, S. A., 2000.
- Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo II. México: Salvat Mexicana de Ediciones, S. A., 1983.
- Frega, Ana Lucía. *Música y Educación: objetivos y metodología*. Buenos Aires: Ediciones DAIAM, 1978.
- Folleto informativo del Instituto Artene: Vida Académica.
- Gallo, A., Graetzer, G., Nardi, H. y Russo, A. *El Director de Coro*. Buenos Aires: Ed. Ricordi, 1979.
- Grial, Hugo del. *Músicos Mexicanos*. México, D. F.: Editorial Diana, S. A., s. f.
- Hamel, Fred y Hürlimann, Martin. *Enciclopedia de la música*. Vol. 2. México, Barcelona, Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 1987.
- Harburg, E. Y, Arlen, Harold. *The Wizard of Oz. Vocal Selections*. U. S.: Warner Bros. Publications Inc., 1995.
- Horts, Louis. *Formas Preclásicas de la Danza*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- Linde, Hans-Martin. *The Recorder Player's Handbook*. London: Schott & Co., 1991.
- López, Pedro, arreglista. *Yo vendo unos ojos negros*. Impresiones Musicales, 1981.
- Mayer Serra, Otto. *Música y Músicos de Latinoamérica*. México, D. F.: Editorial Atlante, S. A., 1947.
- Noble Olivares, Ramón. *Polifonía coros selectos*. México, D. F.: Editorial Progreso, S. A., 1986.
- Ponce, Manuel M. *Veinte piezas para piano*. New York: Peer Internacional Corporation, 1966.
- Reuter, Jas. *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial, S. A., 1983.
- Rodgers and Hammerstein. *The Sound of Music, Vocal Selections*. New York, N. Y. : Williamson Music a Rodgers and Hammerstein Company, s. f.
- Sadie, Stanley, editor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vols. 5 y 12. New York: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Schoch, Rudolf, revisión. *Minués de Antaño para flauta dulce soprano*. Buenos Aires: Ricordi Mexicana, 1948.

Segarra, Dom Ireneo M. *La Voz del Niño Cantor*. San Sebastián, España: Polyglophone, 1963.

Slonimsky, Nicolas, revised. *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer Book Simon & Schuster Macmillan, 1994.

Stanford, Thomas. *El son mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Steen – Nokleberg, Einar. *Onstage with Grieg. Interpreting his piano music*. Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

Tort, César. *Educación Musical en el primer año de primaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Tort, César. *Educación Musical en las primarias 2º grado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Vivern de Sciarrillo, Carmen y Sciarrillo Gianneo, Rogelio. *La educación musical en la Escuela Primaria*. Buenos Aires: Editorial Victor Léro S.A., 1979.

Willems, Edgar. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA, 1961.

Wuytack, Jos y Boal Palheiros, Graca. *Audición Musical Activa. Libro del profesor*. Portugal: Associacao Wuytack de Pedagogía Musical, 1996.

INFORMACIÓN OBTENIDA A TRAVÉS DE INTERNET

Abreu Gómez, Ermilo. "Tipos y Señores." *Cosas de mi pueblo. Estampas de Yucatán*.
<http://mucuy.uady.mx/sitios/editoria/biblioteca-virtual/cosas/tipos.html>, Octubre 2004.

Amaro Gamboa, Jesús. *Miscelánea de Hábitos y creencias* (Biblioteca Virtual de la Yucateñidad.htm)
<http://www.uady.mx/sitios/editoria/biblioteca-virtual/miscelanea/t.html>, Octubre 2004.

Ayala, Gustavo. *Gaceta UNAM El Coro de Niños de la Nacional de Música, al festival de Vancouver* (México: UNAM, 15 / Enero / 2001, No. 3,423) <http://www.unam.mx/gaceta/2001/ene01/15ene01/15enegac.html#BP>, Abril 2005.

Danzas Orinoco. <http://www.casadevenezuela.com/danzas.htm>, Enero 2005.

ESQ ENTERPRISES, LLC, *The Oficial Harold Arlen Website*, <http://www.haroldarlen.com/home.html>, Enero 2005.

Gantus, Fausta y Dzib Can, Ubaldo. *Las Fiestas Populares en Campeche* (Ayuntamiento del Carmen, Campeche)
<http://guiadeviajes.publicar.com/GuiaTuristica/mexico/contenidos/Ecampeche.htm>, Octubre 2004.

Gobierno del Estado de campeche, *Los Carnavales de Campeche*
<http://www.campeche.gob.mx/nuestroestado/cultura/Tradiciones.htm>, Octubre 2004.

Gustems Carnicer, José. *Tesis Doctoral: La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació musical" en Catalunya: Revisión y adecuación de contenidos*.
http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0716104-104533//TESIGUSTEMS.pdf, Marzo 2005.

Justo Sierra, Carlos. "XIV Un 'Factorum' y el Socialismo El eco del Tunkul", en *Breve historia de Campeche en Catalunya*.
http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/estados/libros/campeche/htm/sec_74.htm, Octubre 2004.

llanera.com, <http://llanera.com/musica/index.php?int=1&inter=Pedro%20Elías%20Gutiérrez&msc=1&canin>, Enero 2005.

llanera.com, <http://www.llanera.com/noticias/index.php?vernoticia=1&id=1&category=Joropo&categoria=Joropo>, Enero 2005.

Mendoza y Cortés, Quirino. <http://www.iea.gob.mx/efemerides/biogra/qmendoza.htm>, Enero 2005.

mi punto.com http://www.mipunto.com/venezuelavirtual/temas/1er_trimestre02/joropo.html, Enero 2005.

Sánchez Ekiza, Karlos. *En torno al Zortziko*. <http://www.txistulari.com/teknika/zortziko.htm>, Febrero 2005.

S. Smith, David. *E. Y. Harburg*. <http://us.imdb.com/name/nm0361971/bio>, Enero 2005.

The Rodgers & Hammerstein Organization <http://www.rnh.com/bios/index.html>, Enero 2005.

The Richard & Hammerstein Organization http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/rodgers_r.html, Enero 2005.

Tovar, Rafael. *Memorias CONACULTA 1995 – 2000* <http://www.conaculta.gob.mx/memorias>, Marzo 2005.

DISCOGRAFÍA

Montaña y Ribera. Pamplona, Exte-Ondo, ETX 007 KD, 1996.

ÍNDICE DE GRÁFICOS

PRIMERA PARTE: TOCAR LA FLAUTA.

Gráfica 1	Pág. 2
Gráfica 2	3
Gráfica 3	4

PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO.

Gráfica 4	5
Gráfica 5	5
Gráfica 6	6
Gráfica 7	6
Gráfica 8	7
Gráfica 9	8
Gráfica 10	9
Gráfica 11	10
Gráfica 12	11
Gráfica 13	12
Gráfica 14	13
Gráfica 15	14
Gráfica 16	15

CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL.

LOS XTOLES

Gráfica 17	17
Gráfica 18	17

DANZA

Gráfica 19	19
Gráfica 20	20

MINUÉ No. 13

Gráfica 21	22
Gráfica 23	23

MINUÉ No. 17

Gráfica 22	22
Gráfica 24	25

EL COYOTITO

Gráfica 25	25
Gráfica 26	28

CANCIÓN CAMPESINA

Gráfica 27	31
Gráfica 29	32

CIELITO LINDO	
Gráfica 28	31
Gráfica 30	34
SEGUNDA PARTE: ESCUCHAR MÚSICA.	
PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO	
Gráfica 31	38
Gráfica 32	39
Gráfica 33	40
Gráfica 34	42
CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL.	
HABÍA UNA VEZ	
Gráfica 35	44
TARDE DE VERANO	
Gráfica 36	49
GNOMO	
Gráfica 37	52
LA PAZ DEL BOSQUE	
Gráfica 38	56
TERCERA PARTE: CANTAR EN CONJUNTO.	
Gráfica 39	62
CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL.	
LA BAMBA	
Gráfica 40	65
Gráfica 41	66
YO VENDO UNOS OJOS NEGROS	
Gráfica 42	69
Gráfica 43	70
ALMA LLANERA	
Gráfica 44	73
Gráfica 45	74
A MI NAVARRA	
Gráfica 46	79
Gráfica 47	80

OVER THE RAINBOW

Gráfica 48	85
Gráfica 49	86

THE SOUND OF MUSIC

Gráfica 50	90
Gráfica 52	91

DO RE MI

Gráfica 51	90
Gráfica 53	94

ÍNDICE DE PARTITURAS

PRIMERA PARTE: TOCAR LA FLAUTA

LOS XTOLES Canto maya. Anónimo.	Pág. 18
DANZA Valentín Haussmann.	21
MINUÉ No. 13 'Minués de Antaño' S. XVIII. Anónimo.	24
MINUÉ No. 17 'Minués de Antaño' S. XVIII. Anónimo.	26
EL COYOTITO César Tort.	29
CANCIÓN CAMPESINA 'Veinte piezas fáciles para piano'. Manuel M. Ponce.	33
CIELITO LINDO 'Veinte piezas fáciles para piano'. Manuel M. Ponce.	35

SEGUNDA PARTE: ESCUCHAR MÚSICA.

PIEZAS LÍRICAS LIBRO X Op. 71 (Selección)

HABÍA UNA VEZ No. 60	45
TARDE DE VERANO No. 61	50
GNOMO No. 62	53
LA PAZ DEL BOSQUE No. 63	57

TERCERA PARTE: CANTAR EN CONJUNTO.

LA BAMBA Son jarocho	67
YO VENDO UNOS OJOS NEGROS Tonada chilena. Anónimo.	71
ALMA LLANERA Joropo venezolano. Pedro Elías Gutiérrez	76
A MI NAVARRA Zortzico vasco – navarro. Anónimo.	82
OVER THE RAINBOW Tema de la Película 'El Mago de Oz' (1939)	87
THE SOUND OF MUSIC Tema de la Película 'The Sound of Music' (1965)	92
DO RE MI Tema de la Película 'The Sound of Music' (1965)	96

PROGRAMA DE MANO

PRIMERA PARTE: TOCAR LA FLAUTA.

- **LOS XTOLES.** Canto maya. Anónimo.

La cultura maya, tenía un gran adelanto en el conocimiento de la música. Este pueblo cantaba, danzaba y tocaba instrumentos contruidos con elementos naturales, principalmente para sus ceremonias religiosas. Se cree que este canto pudo ser un antiguo himno al sol. Se ejecutaba con flautas o trompetas, ya sea al unísono o bien alternaban entre sí, acompañadas rítmicamente por instrumentos de percusión: *tunkules* y *zacatanes* que equivalen al *teponaxtle* y al *huéhuetl* de los mexicas. Está construido sobre una escala de cinco sonidos sin semitonos, es decir, una escala pentatónica.

- **DANZA.** Valentín Haussmann (1565-1614).

La música danzable tiene relación con los pulsos fuertes y patrones rítmicos organizados en frases que se repiten; los acentos y frases rítmicas coinciden con los pasos que realiza el danzante. Durante la época del Renacimiento (S. XIV – S. XVII) en las naciones europeas se acostumbraba dividir el baile en *danza alta* y *danza baja*; el baile se iniciaba con la *danza alta*, se formaban hileras de gentes que caminaban lentamente; y después se realizaba la *danza baja* a base de saltos y giros en un tempo rápido.

- **MINUÉ No. 13 y MINUÉ No. 17.** Selección de “Minués de Antaño” S. XVIII. Anónimos.

La forma musical del minué consistía en una danza bipartita realizada en compás de 3/4, en tiempo moderado. Expresaba el estilo de vida del siglo XVIII delicado y elegante. El minué no desapareció con el nuevo orden social establecido por la Revolución Francesa, sino que se prolongó aún hasta la mayor parte del siglo XIX.

- **EL COYOTITO** César Tort (1929).

Esta pieza se encuentra en el libro: *Educación Musical en las primarias 2º grado* de César Tort, fundador y asesor técnico del Instituto Artene, Centro de Educación e Investigación Pedagógica en Educación Musical Infantil que utiliza un programa educativo basado en su método. En la adaptación que se hace para este recital, la parte vocal se realiza con flauta y la parte indicada para rítmica corporal, se realiza con instrumentos de percusión.

- **CANCIÓN CAMPESINA y CIELITO LINDO.**

Selección de “Veinte piezas fáciles para piano”. Manuel M. Ponce (1882-1948).

Manuel M. Ponce, fue nombrado inspector de música de los jardines de niños del Distrito Federal en 1937; de este contacto con los niños surgió: *Veinte piezas fáciles para piano* compuesta en 1939; contiene temas nacionales representativos de la música de pueblo de México que sintetiza lo indígena y lo español. *Cielito Lindo*, se escribió durante los años de la Revolución Mexicana; hoy, forma parte de las serenatas tradicionales y se ha convertido en un símbolo que identifica a México en todo el mundo.

SEGUNDA PARTE: ESCUCHAR MÚSICA.

Edvard Grieg (1843 – 1907)

Nació el 15 de junio de 1843, en Bergen, Noruega. Aprendió a tocar el piano a muy temprana edad y estudió en el Conservatorio de Leipzig, Alemania composición y piano. La mayoría de sus composiciones para piano y sus canciones son obras muy breves que presentan un trabajo de artesanía con elaborados detalles expresivos. De estos trabajos destacan las *Piezas Líricas*, que son miniaturas de carácter diverso, escritas al estilo de las danzas noruegas o danesas; esta colección consta de sesenta y seis piezas líricas en diez libros, que aparecieron a intervalos en un periodo de treinta y cuatro años.

PIEZAS LÍRICAS LIBRO X OP. 71. (Selección)

- **HABÍA UNA VEZ.** No. 60

Grieg utilizó una canción popular sueca en la sección A, en la que se presenta un contraste en el *tempo*: *andante con moto*, *animato* y *a tempo tranquillo*, que contribuye a la plasticidad de esta obra. En la sección B, utilizó una danza noruega que tiene un carácter más animoso y vivo, se indica con el movimiento: *allegro brioso*.

- **TARDE DE VERANO** No. 61.

En esta pieza, Grieg utiliza pasajes impresionistas con modulaciones y alteraciones cromáticas para sugerir los cambios en el colorido de los paisajes de las tardes de verano nórdicas en tonos pastel. Como una pintura de Rembrandt, con luces y sombras, da a la voz soprano un tono brillante, y enfatiza las notas del bajo profundo.

- **GNOMO.** No. 62.

En la sección A, la melodía que realizan las voces superiores se puede considerar como el tema de un *gnomo* que hace su aparición en la anacrusa del compás 3. En la sección de *Elaboración*, se presenta un desarrollo del tema, que lo realiza la voz del bajo, mientras que las voces superiores realizan acordes con movimiento cromático; se le puede considerar el tema de un segundo *gnomo*.

Para concluir la *Elaboración*, el bajo realiza un descenso cromático y la voz superior mantiene una nota pedal. La Sección A' es la recapitulación que se mantiene en la tonalidad principal.

- **LA PAZ DEL BOSQUE.** No. 63.

La profundidad y oscuridad de un largo bosque y la sensación de tranquilidad es lo que sugiere esta pieza. Grieg utiliza luces y sombras al contrastar los dos primeros acordes brillantes, con el oscuro acompañamiento del bajo que le sigue. Los acordes de re menor y séptima de dominante sobre Sol, son como un anticipo de una explosión dramática en la tranquilidad del bosque. En la recapitulación, hay un efecto de pregunta y respuesta, cuando la línea melódica alterna en el registro alto y bajo. El punto máximo de tensión de la pieza llega con el acorde de séptima de dominante sobre Si, que logra su balance en el resto de la coda

TERCERA PARTE: CANTAR EN CONJUNTO.

- **LA BAMBA** Son jarocho.

Este son, es de tono festivo mestizo, del pueblo mexicano. Deriva de las melodías que trajeron los grupos de teatro ligero españoles a la Nueva España en el siglo XVII, poco después se les introdujo el estilo del sabor local mexicano; suele interpretarse en fiestas y lugares públicos; estrechamente ligado al baile social, el cual se realiza en parejas, expresa el coqueteo entre el varón y la mujer; se baila en tarimas que sirven como caja de resonancia para el zapateo. La estructura del son combina partes instrumentales y partes cantadas. Comienza con una introducción instrumental, seguida de una copla, después se alternan interludios instrumentales y coplas.

- **YO VENDO UNOS OJOS NEGROS** Tonada chilena. Anónimo.

En Chile, se le llama tonada a cualquier melodía desde los comienzos de la conquista hispana en América; de una manera más específica y musical, se refiere a un canto folklórico que puede tener o no estribillo; las características que tiene son: un solo ritmo, por lo regular en compás de 6/8, en frases binarias que en algunos casos se repiten; está escrita en modo mayor que se acompaña usualmente con guitarra, aunque a veces se utiliza el piano.

- **ALMA LLANERA** Joropo venezolano. Pedro Elías Gutiérrez (1870 – 1954).

El término joropo, define tanto al baile como a la música que lo anima. Es música popular venezolana, aunque también se encuentra en los llanos de Colombia fronterizos con Venezuela. Se suele ejecutar una forma llamada *revuelta* que consta de tres secciones: exposición, llamada *pasaje*; sección intermedia de desarrollo, llamada *yaguaso* (pato), o bien *guabina* (pez) estas dos secciones son eminentemente instrumentales; para finalizar hay una coda, llamada *marisela*, que puede ser cantada. El baile se realiza en parejas que se toman de la mano, plantea el dominio del hombre sobre la mujer y la naturaleza, él es quien dirige las figuras a realizar; la mujer observa estos movimientos para seguirlo hábilmente. *Alma Llanera* es el más famoso joropo en Venezuela, se le considera como la canción nacional. Se acostumbra bailarla para despedir una fiesta.

- **A MI NAVARRA** Zortzico vasco-navarro. Anónimo.

Zortzico en euskera significa: *de ocho*. El *zortzico* es una danza vasca en compás de 5/8 que tiene la particularidad de que el segundo y en ocasiones el cuarto octavo se alarga con notas con puntillo; la frase musical está formada de ocho compases, el *dantzari* (danzante) planeaba sus evoluciones de acuerdo a este número de compases, tenía ocho puntos de referencia. Los *zortzicos* antiguos, como el que se interpretará en este programa, se crearon para ser cantados; el texto se escribía con estrofas de ocho versos, por lo regular alternaban de siete y seis sílabas; que se adaptaban al ritmo de la danza; posteriormente, los *zortzicos* se han compuesto para ser interpretados sólo con instrumentos.

- **OVER THE RAINBOW (Sobre el Arco iris)**

Tema de la Película "El Mago de Oz" (1939)

Música: Harold Arlen (1905 -1986)

Letra: E. Y. Harburg (1896-1981)

Esta pieza forma parte de la película: *El Mago de Oz*; estrenada en 1939; ganó un premio de la Academia por la mejor canción.

Harold Arlen, compuso cerca de cuatrocientas canciones desde 1924 hasta 1976; trabajó con treinta y un diferentes autores de letras y compositores para el cine de Hollywood y comedias musicales de Broadway. Edgar Yipsel Harburg trabajó con Arlen desde 1934.

- **THE SOUND OF MUSIC y DO RE MI**

Temas de la Película: "The Sound of Music" (1965)

Música: Richard Rodgers (1902-1979)

Letra: Oscar Hammerstein II (1895-1960)

Son canciones que forman parte del musical: *The Sound of Music* ('El Sonido de la Música'; en español se tradujo como: 'La Novicia Rebelde') que se escribió en 1959; la versión para cine se hizo en 1965.

Richard Rodgers, contribuyó al desarrollo del teatro musical en Broadway, Hollywood y Londres por seis décadas; sus éxitos profesionales comenzaron en 1920. Oscar Hammerstein II, trabajó con grandes compositores de su época y dio nueva vida a la forma de la opereta. Comenzó a trabajar con Rodgers en 1943, con quien colaboró de forma exclusiva hasta su muerte.