



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**OPCION DE TITULACION
"NOTAS AL PROGRAMA"**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN EDUCACION MUSICAL**

**PRESENTA
ROCIO ALVAREZ SANTOYO**

**ASESORA
MTRA. VOILETA CANTU JARAMILLO**

MEXICO D.F. 2011

The logo consists of four thick horizontal black bars stacked vertically, positioned above the text "ENM UNAM".

**ENM
UNAM**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL SON VERACRUZANO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE ALUMNOS DE SECUNDARIA.

SINODALES

Maestra VIOLETA CANTÚ JARAMILLO	PRESIDENTE
© Maestro LUIS ARIEL WALLER GONZÁLEZ	SECRETARIO
Profesora PATRICIA ARENAS Y BARRERO	VOCAL
Profesor RENÉ VIRUEGA FLAMENCO	SUPLENTE
Doctor FELIPE RAMÍREZ GIL	SUPLENTE

OPCIÓN DE TITULACIÓN

“Notas al programa”

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Licenciatura: 1997 - 2002

Dedicado

A mi papá por todo su esfuerzo, amor y compañía en todo momento y en especial por no permitirme abandonar mi sueño.

A mi madre ☩ por su ternura, por consentirme y por los años que aunque fueron pocos su amor siempre perdurará y será mi inspiración para luchar por lo que creo.

A mis abuelos ☩ porque esos domingos que compartieron conmigo despertaron el gran amor que siento por la música.

A mis hermanos Silvia, July, Luz, David, Avelina, Mauricio, Lety, Juan y a cada uno de mis sobrinos a los que adoro, por todo su cariño y convivencias que me han dado la fuerza para salir adelante.


A mi esposo por toda la paciencia y el amor.

A mis suegros, por su apoyo y confianza.

Y a Emmanuel ☩ porque su partida removi6 en mí el deseo de superarme.

Agradecimientos

Agradezco a la UNAM, a la ENM y a los profesores por su dedicación tiempo y enseñanzas.

A la doctora Graciela Guadalupe Martínez Salgado , por creer en mí e impulsarme a iniciar este proyecto.

A Félix Torrecillas y a Eliseo Álvarez por todo su apoyo durante los primeros años de mi carrera.

A Elizabeth Mares, Raquel Lira, Fabiola Bello y todos los amigos que estuvieron conmigo en los momentos más arduos de la carrera.

A la Casa de Cultura Lagunilla- Tepito- Peralvillo y al responsable de ésta Alfredo Aguirre Mangas, por permitirnos un espacio para nuestros ensayos.

Al profesor Santiago Rivera Bernal, por compartir sus conocimientos y contagiarme su amor hacia el “Son jarocho”.

Al profesor Antonio Pérez Cortés, por colaborar con algunas coreografías para el taller.

A Luis Efrén Alegría y Anahí de la O, por la paciencia y entusiasmo al difundir el zapateado tradicional.

A nuestro laudero de cabecera Armando Rojas Trejo, por los maravillosos instrumentos que nos hizo.

A la secundaria “General Augusto César Sandino”, por las facilidades otorgadas.

Pero sobretodo a mis alumnos, sus papás y sus abuelitas, porque sin todos ellos éste proyecto no hubiera podido realizarse.

PROGRAMA

Explicación sobre la psicología del adolescente y el desarrollo de su autoestima y socialización a través del trabajo musical.

“El Butaquito” Son veracruzano de D. P.
“La guacamaya” Son veracruzano de D. P.

Descripción de las teorías educativas de Ausubel sobre el aprendizaje significativo y su aplicación al trabajo didáctico en la secundaria

“El balajú” Son veracruzano de D. P.
“El cascabel” Son veracruzano de D. P.

Explicación de lo que es el son veracruzano.

“La tuza” Son veracruzano de D. P.
“El Colás” Son veracruzano de D. P.

Descripción del proceso didáctico llevado a cabo con el grupo instrumental presentado.

“La bruja” Son veracruzano de D. P.
“Los negritos” Son veracruzano de D. P.

Conclusiones del trabajo desarrollado

“La morena” Son veracruzano de D. P.
“La bamba” Son veracruzano de D. P.

ÍNDICE

Introducción.....	1
--------------------------	----------

Capítulo I

1.- Explicación sobre la psicología del adolescente y el desarrollo de su autoestima y socialización a través del trabajo musical.....	3
1.1 Psicología del adolescente.....	3
1.2 Emociones en el adolescente.....	4
1.3 Socialización en el adolescente.....	5
1.4 Intereses y actividades recreativas.....	7
1.5 Aspiraciones.....	8
1.6 Participación de los adolescentes en proyectos sociales.....	10

Capítulo II

2.-Descripción de las teorías educativas de Ausubel sobre el aprendizaje significativo y su aplicación al trabajo didáctico en la secundaria.....	12
---	----

Capítulo III

3.-Explicación de lo que es el son veracruzano.....	16
3.1 El son jarocho.....	16
3.2 Los instrumentos.....	17
3.3 El baile o zapateado.....	23
3.4 El fandango.....	24
3.5 Descripción de los sones.....	25

Capítulo IV

4.-Descripción del proceso didáctico llevado a cabo con el grupo instrumental presentado.....	28
---	----

Capítulo V

5.-Conclusiones del trabajo desarrollado.....	36
---	----

Bibliografía.....	37
--------------------------	-----------

Anexo I Partituras y análisis de los sones que integran el programa.....	39
---	-----------

Anexo II Biografías del profesor Santiago Rivera Bernal y del laudero Armando Rojas Trejo.....	129
---	------------

Anexo III Fotografías de los alumnos con quienes se realizó el proyecto de titulación.....	135
---	------------

Anexo IV Notas al programa de mano.....	141
--	------------

EL SON VERACRUZANO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE NIVEL SECUNDARIA.

INTRODUCCIÓN

Al poco tiempo de concluir mis estudios en la Escuela Nacional de Música, tuve la oportunidad de ingresar a la SEP y en mi labor como docente me he dado cuenta que es muy importante dar a conocer la música tradicional mexicana de una forma más práctica y atractiva. Pero esto implica algo más que sólo captar la atención auditiva de los niños y adolescentes, significa atraerlos con todos sus sentidos para que puedan apreciar la riqueza y el encanto de estados como Veracruz, por citar un ejemplo.

El gran cariño que siento por esta música me ha llevado a tomar algunos cursos, entre ellos: el que impartió el Licenciado Gonzalo Rodríguez Bejarano en 2007, en el cual aprendí algunos sones, mismos que pongo en práctica durante la clase con mis alumnos; después me interesó mejorar mi ejecución del son jarocho y, por recomendaciones, llegué al taller del profesor Santiago Rivera Bernal¹. En un principio fue sólo eso, interés por mejorar, pero conforme pasaba el tiempo me fui apasionando por esta música, seguramente por la forma tan amena y fascinante en que el profesor Santiago imparte sus clases.

Lo anterior dio origen a mi propuesta de lograr un aprendizaje significativo del son jarocho en el grupo instrumental que voy a presentar; el cual está formado por alumnas y alumnos de edades que van entre los 12 y 16 años de edad. En estos jóvenes encontré un gran entusiasmo, un cúmulo de energía, un espíritu colaborativo, un gran interés por aprender a tocar un instrumento musical y por cantar. Con el transcurso de los ensayos desarrollaron el gusto por zapatear y un sentido amplio de la responsabilidad al cuidar cada uno de los instrumentos que se les facilitaron, como son: jaranas, punteador, requinto, quijada y pandero.

Este taller, además de dar a conocer parte de la riqueza musical de nuestro país y reforzar con ello su identidad nacional, pretende lograr la socialización, la tolerancia, la empatía y llegar a ser una fuente de seguridad emocional que les ayude a desarrollar un

¹ Datos biográficos agregados en el **ANEXO II**

autoconcepto favorable, que contribuya de manera importante a lograr su éxito personal. Al mismo tiempo que les permita enfocar su tiempo libre en una actividad saludable.

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin las bases pedagógicas y el conocimiento musical que adquirí durante la licenciatura en la Escuela Nacional de Música; lo cual me permitió conocer: por un lado, las cualidades de los estudiantes con los que convivo a diario, y por otro lado, me ha dado las herramientas necesarias para asimilar nuevos aprendizajes musicales y lograr con ello además de esta propuesta cristalizada, una aplicación idónea en mi labor como Educadora Musical.

El programa está integrado por los siguientes sonos:

“El Butaquito”	Son veracruzano de D. P.
“La guacamaya”	Son veracruzano de D. P.
“El balajú”	Son veracruzano de D. P.
“El cascabel”	Son veracruzano de D. P.
“La tuza”	Son veracruzano de D. P.
“El Colás”	Son veracruzano de D. P.
“La bruja”	Son veracruzano de D. P.
“Los negritos”	Son veracruzano de D. P.
“La morena”	Son veracruzano de D. P.
“La bamba”	Son veracruzano de D.P.

Capítulo 1.- Explicación sobre la psicología del adolescente y el desarrollo de su autoestima y socialización a través del trabajo musical.

1.1 Psicología del adolescente

Erickson menciona que no hay duda de que el medio social inicia, refuerza y agrava algunos conflictos infantiles que dan por resultado factores positivos y negativos en la identidad del adolescente. La infancia y las vulnerabilidades que conlleva ésta, afectan a lo largo de la vida posterior del ser humano. El apoyo de una figura materna conduce a la confianza de tener una esperanza que es fundamental para todo crecimiento y contribuye de manera positiva en las distintas etapas de la vida, crea en el adolescente una lealtad hacia sus creencias y proyectos. Y es en esta etapa cuando siente la necesidad de volverse integrante de un grupo especial con el cual adquiere ciertos compromisos.² Los alumnos y alumnas que forman parte del taller de son jarocho se comprometen a asistir a los eventos en los que el grupo se presenta, tratan de no faltar cuando hay ensayos y la mayoría se esfuerza por ir bien en sus materias para que sus padres no les prohíban esta actividad.

Hurlock dice que gracias a investigaciones médicas, se ha descubierto la función de las glándulas endocrinas en las emociones y se les ha considerado la causa de la violencia y la tensión en los adolescentes. Otra de las razones para estas reacciones es la mala alimentación; se habla por ejemplo de que:

- La anemia ocasionada por la ausencia de hierro genera apatía, ansiedad e irritabilidad.
- La falta de calcio ocasiona inestabilidad emocional e irritabilidad.

Además toda esta fatiga, los predispone a la depresión y la melancolía.³

También considero importante agregar la función de las siguientes glándulas y hormonas:

² Erik Erikson, *Sociedad y adolescencia* (México: Siglo XXI Editores, 2007) 104.

³ Elizabeth Hurlock, *Psicología de la adolescencia* (México: Paidós Mexicana, 2007) 87.

Tiroxina: Hormona producida por la glándula tiroides, esencial para el crecimiento normal del cerebro y del cuerpo.

Hipófisis: Glándula localizada en la base del cerebro que regula las glándulas endócrinas y produce la hormona del crecimiento.

Hormona del crecimiento: Hormona de la hipófisis que estimula el crecimiento y desarrollo de las células corporales la principal responsable del crecimiento acelerado en la adolescencia. Ésta hormona es liberada varias veces al día en el torrente sanguíneo, alrededor de 60 a 90 minutos después de que un niño se duerme.

Endomorfinas: Hormona localizada en el cerebro y si no es segregada en cantidades normales el individuo es propenso a angustiarse más que los demás.⁴

Estrógeno: Hormona sexual femenina producida por los ovarios, responsable de la maduración sexual.

Testosterona: Hormona sexual masculina producida por los testículos, responsable de la maduración sexual.⁵

1.2 Emociones en el adolescente

Con respecto a sus relaciones sociales, los adolescentes pueden manifestar **temor** a la gente y a ciertas situaciones sociales, lo cual expresan a través de timidez y turbación. La timidez les provoca incomodidad cuando están en presencia de alguien a quien desean causar buena impresión. La turbación aparece cuando realizan algún acto que no es grato a los ojos de la sociedad. Así, es muy común que puedan sentir temor a actuar frente a los demás o a hablar en público, pues ello les ocasiona ansiedad. Sobre este tema, la mayoría de los miembros del taller siente nervios al presentarse en público, sobretodo si se trata de sus mismos compañeros, pues sus críticas son irónicas. En cada presentación algunos logran mayor seguridad al cantar, al tocar y al estar en medio de un escenario, además desarrollan el gusto por hacer música.

La **ira** es otra emoción cuyas causas pueden ser la burla, el trato injusto recibido, que alguien tome sus cosas, que se les mienta o que se les hagan observaciones sarcásticas. En cambio, el **afecto** es una sensación placentera que se puede dirigir hacia personas,

⁴ Françoise Dolto, *La causa de los adolescentes* (México: Paidós, 2010) 140.

⁵ David Shaffer, *Psicología del desarrollo*, (México: International Thomson Editores, 2000) 181.

animales u objetos, que no supone elementos de deseo sexual y no es tan intenso como el amor. El adolescente evita tener contacto físico y mostrar afecto en público por miedo al ridículo o a la desaprobación social.⁶

Entre las causas de la **felicidad** en el muchacho de esta edad se encuentran una buena adaptación a su medio, el éxito en actividades relevantes para la sociedad y el poder encausar la energía a través de la risa, el ejercicio físico y algunas otras actividades recreativas.

Para lograr el **control** de todas estas emociones, el adolescente tiene que aprender a hacer frente a cualquier situación con una actitud relajada y razonada; cuando esto sucede, ello indica una madurez emocional. Para poder liberar la mente de cuestiones negativas, es conveniente reconocer los propios sentimientos, poder comunicarlos y comprenderlos.⁷

1.3 Socialización en el adolescente

Las bases para la socialización se establecen en la niñez y se espera que el adolescente pueda formar, sobre dichas bases, actitudes adecuadas para lograr una buena adaptación a la sociedad.⁸ Un aspecto importante en esta etapa es la popularidad, pues se piensa que el que no tiene amigos es un fracasado social y es importante hacer la observación de que la calidad de las amistades será una cuestión que repercutirá en la autoestima del adolescente.⁹ Ello va a ejercer también influencia sobre el éxito que alcance el ser humano, además de saber que si logra una buena adaptación social en esta etapa, va a lograr hacerlo el resto de su vida. Estas son las razones para fomentarla. Cuando se encuentran en problemas, los muchachos prefieren acercarse a sus compañeros en busca de soluciones y consejos, pues se sienten incomprendidos por sus padres. Tampoco acuden a los profesores, pues la falta de tiempo impide abarcar situaciones que no tengan que ver con la enseñanza.¹⁰

⁶ Hurlock 96-102.

⁷ Ibid 104-109.

⁸ Ibid 121.

⁹ Shaffer 442.

¹⁰ Hurlock 123.

Existen varios grupos sociales de los que pueden formar parte:

Camarillas: Es un grupo pequeño formado por personas de ambos sexos, cuyas actividades son principalmente sociales.

Barras: Son los grupos formados por varias camarillas, las cuales están unidas por intereses y valores.

Grupo formalmente organizado: Este tipo de grupo se forma en la escuela, en la iglesia o la comunidad y tienen como objetivo proporcionar actividades sociales a los adolescentes. Sus integrantes no son elegidos, pero se reúnen por los intereses que tienen en común. Este tipo de grupo funciona como una herramienta para alejar a los adolescentes de las situaciones negativas, también buscan beneficiar de manera directa a aquellos que no tienen la posibilidad para hacerlo.

Pandilla: Los individuos que integran este grupo son rechazados e insatisfechos y tienden a realizar actos negativos.

Las agrupaciones anteriores, con excepción de la pandilla, influyen de manera trascendental en la seguridad emocional en el adolescente, además de enseñarle actitudes y conducta socializada como: escuchar a lo demás, comprenderlos y a ser más tolerante, lo cual hace que mejore las relaciones sociales.¹¹

El taller de son jarocho forma parte de los grupos formalmente organizados, pues ninguno de los integrantes es elegido, de hecho cada uno decide cuando entra y cuando abandona el taller, pues no es obligatorio. Es un tiempo que se aprovecha en forma positiva, pues ellos socializan al mismo tiempo que aprenden a ejecutar algunas combinaciones rítmicas en la jarana o en la guitarra, inmersos en un ambiente cálido. Además, este taller no tiene ningún costo, lo que permite que la mayoría asista sin preocuparse por este aspecto. También se les facilitan algunos instrumentos, pues cabe aclarar que no todos cuentan con uno en casa.

En la adolescencia se les debe ayudar para que se conozcan a sí mismos y se acepten para evitar el prejuicio y la discriminación. Para llegar a la aceptación de los demás, es necesario que el adolescente tenga aptitudes sociales e intereses propios de su edad. Los

¹¹ Hurlock 127.

jóvenes que superan a sus pares en actividades como la danza, la conversación o la ejecución de un instrumento musical, tienen mayores posibilidades de ser aceptados.

Mientras más activo y participativo sea, sus posibilidades de ser aceptado aumentan.¹²

En algunas ocasiones, la falta de dinero obstaculiza su integración a este tipo de actividades extra-académicas, al igual que la necesidad de trabajar después del horario escolar. En cuanto al rendimiento escolar, si su desempeño es bueno, logrará la aceptación de los demás, pero si es demasiado bueno y se hace favorito de los profesores, esto impide que el grupo lo acepte. Es en el hogar donde se fomentan las actitudes para lograr esa aceptación o rechazo de los demás. La personalidad es también otro aspecto importante para que este proceso tenga éxito, si éste no fuera el caso y el adolescente fuera rechazado, esto le provocaría inseguridad, pesimismo resentimiento y una actitud derrotista.¹³

1.4 Intereses y actividades recreativas

En cuanto a los beneficios que le brindan al adolescente las actividades recreativas, se encuentran la reducción de la tensión emocional, pues le proporcionan el ejercicio necesario para una buena salud física y en la parte mental este tipo de actividades permiten que la agresividad encuentre una salida aprobada por la sociedad,¹⁴ y les permite estar alejados de sustancias nocivas para su salud. También logran mayor popularidad y si tienen éxito en estas actividades, su autoconcepto: Autoimagen física, psicológica, real e ideal, será favorable. Una buena opción es la música, propiciar la asistencia a conciertos o ejecutándola, tal vez formar parte de un coro, lo que desarrollaría el sentido de pertenencia en el adolescente.¹⁵ Este tipo de actividades hacen que la vida escolar sea más tolerable para muchos estudiantes que están dispuestos a aceptar la educación para poder participar en actividades recreativas.

Por el contrario, mientras más tiempo libre tenga el adolescente y no sepa como emplearlo, existen más probabilidades de que se convierta en un delincuente juvenil. Para Dolto la delincuencia es una conducta suicida que combina un rechazo de la

¹² Hurlock 147.

¹³ Ibid 168-169.

¹⁴ Ibid 236.

¹⁵ Ibid 255.

realidad con la búsqueda de la facilidad y de la provocación.¹⁶ Y Hurlock menciona que existen algunas causas que predisponen a la juventud que son: confusión en sus valores morales, que se les acepte en una pandilla y las condiciones adversas en sus hogares tales como la falta de respeto, de amor, además de haber una disciplina estricta en casa, por mencionar algunas. Esta conducta es su manera de reaccionar ante la frustración.

Una de las formas de escapar de esto a través de la violación de las normas. Algunos aspectos que nos ayudan a identificar a este tipo de estudiante son:

- Muestra insatisfacción con la escuela, pues su rendimiento es muy bajo, ya que no tiene aptitudes para el estudio.
- Falta a sus clases o se da de baja definitivamente.
- No es muy sociable, se vuelve irritable e intolerante.

Es importante mencionar que si estas características se detectan a tiempo, es muy posible ponerlas bajo control. Una de las instituciones que puede ayudar es la escuela, pues es un espacio en el que se tiene la capacidad de:

- Brindar comprensión, orientación y, si fuera el caso, canalizarlos con personal especializado para tratar los trastornos de la personalidad.
- Ofrecer clases especiales para aquellos con dificultades de aprendizaje, lo que les ayuda a mejorar su rendimiento escolar y por consecuencia su autoestima.
- Proporcionar actividades en las que el muchacho sea aceptado y aproveche toda la energía que posee.

1.5 Aspiraciones

De acuerdo con Elizabeth Hurlock (2007), los seres humanos, en su mayoría buscan tener un mejor nivel de vida cada vez, a pesar de que algunos piensan que lograrlo es imposible, por lo que se conforman con su situación; en el caso de los adolescentes, es importante que tengan aspiraciones y que éstas sean realistas. Es en el seno familiar donde se prepara a los individuos para el éxito; sobre todo, es la madre quien ejerce

¹⁶ Françoise Dolto, *La causa de los adolescentes* (México: Paidós, 2010) 124.

mayor influencia para este propósito. Se le debe prestar atención a los proyectos que los padres buscan para sus hijos, pues al no realizar algunos de éstos, se originan sus frustraciones. Otra persona que puede influir en la búsqueda del mejoramiento social es el profesor, aunque esto depende del prestigio con el que cuente. Por otra parte, es importante que haya estabilidad en la familia, pues es un aspecto que va a determinar el nivel de aspiración; esto es, aunque el adolescente tenga la capacidad de lograr metas superiores no sabrá cómo encausar su energía para lograrlas, si no se siente motivado y si sus padres esperan poco de él. Además de todos los factores que han sido mencionados, al adolescente se le debe conducir para que se conozca mejor y pueda sacar mayor provecho de sus aptitudes, se le debe motivar y él debe aprender a posponer los placeres inmediatos para poder conseguir el éxito.¹⁷

Tabla comparativa de las características de los niños entre once y catorce años y el adolescente de quince años; según Arnold Gesell.

Niño de once años (2003)	Niño de doce años (2003)	Niño de trece años (2007)	Niño de catorce años (2007)	Adolescente de 15 años (2007)
No le gusta que lo traten como bebé. Viven para comer. Necesita una razón especial para bañarse. Sus estados de ánimo son variables. Está sujeto a estallidos de risa. Se pone de mal humor cuando tiene muchos deberes y poco tiempo para divertirse y para dormir. Frecuentemente se muestra ruidoso. A menudo se fatigan y aumenta su necesidad de dormir.	No le gusta que lo consideren un niño pequeño. Come en exceso. Se baña frecuentemente, porque se vuelve más consciente de su aspecto físico. Es ahorrativo. Es afectuoso y adaptable. Aún no es capaz de controlar su ira. Tiene interés por el arte. Adora las fiestas, pero tiene que haber vigilancia. Es entusiasta.	Su apetito se vuelve regular. Tiene la habilidad de adquirir sus conocimientos por medio de la lectura, la audición y la visión. Es reflexivo y sereno Posee un buen control de sus emociones. Le preocupa la popularidad. Tiene mayor sentido de responsabilidad. Ama la libertad de decisión. Le gusta ser independiente. Disminuye su	Anhela popularidad. Posee un excelente apetito En el caso de los niños todavía no alcanzan un alto grado de higiene. Le agrada rivalizar en actividades en las que destaca. Cobra mayor interés la pertenencia a un club después de sus clases.	Suelen controlar sus emociones. Les gusta que se les reconozcan sus méritos y logros. Suelen excluir a los demás. Es importante tener buena relación con sus compañeros y contar con su aprecio. Les gusta tener contacto con quienes tienen intereses en común. Sienten una necesidad de relajación; por lo que es posible que les guste dibujar o tocar algún instrumento musical. Manifiesta una actitud hostil

¹⁷ Hurlock 439-440.

Le gusta dormirse tarde. Aborrece el trabajo y no le gusta que le den órdenes. Le agrada tener poder de elección. Es antipático, rencoroso e insolente. Sueñan con llegar a ser el centro de atención.	Les gusta cantar en coro. Tiene espíritu colaborativo. Los deportes le fascinan	necesidad de sueño. Son ahorrativos. A esta edad se vuelve interesante poder aprender a tocar algún instrumento musical.		hacia la escuela, de manera que es importante que existan actividades extras como algún deporte o taller de música que le ayuden a encontrar su lugar y forma de expresarse. El éxito en los estudios depende de la confianza que se deposite en él.
--	---	--	--	---

1.6 Participación de los adolescentes en proyectos sociales

Este tipo de programas surgen como una solución a los problemas sociales como son: la deserción educativa, mínimas posibilidades de acceso a bienes y servicios, problemas de drogadicción, embarazos no deseados y sobretodo la falta de un proyecto de vida sólido. La problemática que causa éstas situaciones son: las carencias económicas y afectivas que sufren los seres humanos en los primeros años de vida. Para Olga Nirenberg (2006), los adolescentes cuentan con la capacidad de superarlo, tienen la habilidad de generar actividades productivas, y de mostrar una actitud crítica, tienen deseos de aprender y de mostrar una gran sensibilidad hacia las artes y ofrecen solidaridad y lealtad a sus pares.

De este tipo de proyecto podemos obtener: *los efectos esperados*, que son los objetivos planteados; y *los efectos no previstos*, que son cambios positivos o negativos que no fueron contemplados en el planteamiento del mismo.

¿Que es el capital social?

Este concepto está determinado por las relaciones interpersonales en las que se implica la confianza, la reciprocidad y la cooperación. En el caso de la familia esto depende de cuanta atención se les preste a los adolescentes, lo cual se complica debido a la ausencia de uno o ambos padres, ya sea por divorcio o por exceso en la carga de trabajo, o por fallecimiento. Esto aunado a que en muchos de los casos las relaciones entre padres e hijos no son sólidas ni estrechas y mucho menos fluidas.¹⁸

¹⁸ Olga Nirenberg, *Participación de adolescentes en proyectos sociales* (México: Paidós Mexicana, 2006) 71.

¿Por qué desarrollar proyectos en los que se involucren los adolescentes?

Entre las razones para propiciar la participación de los jóvenes en estos proyectos, se encuentran: La adquisición del conocimiento, fomentar los valores y transformar su realidad para producir un cambio en su comportamiento. Un proyecto social provoca en los **jóvenes** cambios en la autoestima, confianza, sentido de pertenencia, motivación para ser más participativos y actitud solidaria. En los **adultos** desarrolla el respeto hacia la capacidad y la opinión de los adolescentes, además de generar vínculos.¹⁹

¹⁹ Niremborg 132.

Capítulo II

2.-Descripción de las teorías educativas de Ausubel sobre el aprendizaje significativo y su aplicación al trabajo didáctico en la secundaria

TEORÍA DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO DE DAVID P. AUSUBEL (1995)

El aprendizaje significativo consiste en la adquisición de la información en forma sustancial y es eficaz por su falta de arbitrariedad. El material que se aprende debe tener sentido, estar organizado y ser de interés para que el alumno pueda almacenarlo en la memoria y recuperarlo después para poder utilizarlo.

Para esta teoría existen principalmente dos objetivos:

- La educación debe estar orientada al aprendizaje significativo.
- Y al desarrollo de habilidades para el aprendizaje.

El maestro Gerardo Hernández R. define a la educación como un *proceso sociocultural mediante el cual una generación transmite a otra, saberes y contenidos de manera significativa* y debe haber planificación y organización en los procesos didácticos. En este proceso el estudiante debe desarrollar habilidades intelectuales y estratégicas para poder desenvolverse en cualquier tipo de situación, así como aplicar sus conocimientos frente a nuevas situaciones. Para el aprendizaje significativo el papel del profesor es organizar las experiencias didácticas y fomentar en los estudiantes el interés por los contenidos escolares, al mismo tiempo que les permita explorar, experimentar y solucionar problemas, en medio de un ambiente adecuado; pues es el docente quien sabe hacia donde va dirigido el proceso educativo. Todo debe estar dispuesto para que se esfuerce por conseguir el éxito y lo valore además de mejorar su autoestima y la concepción de sí mismo.

Para que el aprendizaje significativo ocurra debe haber algunos requisitos:

- *Que el material que se va a aprender posea significatividad lógica o potencial.*

- *Que entre el material de aprendizaje y los conocimientos previos de los alumnos, exista una distancia óptima.*
- *Que exista disponibilidad, intención y esfuerzo por parte del alumno para aprender.²⁰*
- *Que la terminología y el vocabulario empleados no sean excesivamente novedosos ni difíciles para el alumno.²¹*

En esta teoría educativa la escuela desempeña la función de promover aprendizajes específicos y hacer que el alumno se desarrolle de manera general. El alumno se define como un ser social y protagonista que va a interactuar con expertos, docentes, padres de familia y otros igual a él, lo cual va a repercutir en su desarrollo psicológico. Es el quien debe apropiarse de los conocimientos de manera creativa y originalmente para que más adelante se vean modificados y enriquecidos.

El **aprendizaje por descubrimiento**: es aquel en el que la información que se va a aprender no se presenta en su forma final, sino que ésta debe ser descubierta previamente por el alumno para que luego la pueda entender, apropiarse y emplear esos conocimientos.

Desde la perspectiva Vigotskyana se consideran altamente valorados los procesos de interacción que ocurren entre los alumnos. Señala que no sólo los adultos promueven la ZDP (Zona de Desarrollo Próximo), sino también los iguales más capacitados en un determinado dominio de aprendizaje. Las relaciones de tutoría entre niños más capacitados y otros que lo son menos frente a una tarea determinada, producen resultados cognitivos significativos en los menos capacitados. Aunque en este proceso es muy importante la motivación de los estudiantes y el grado de compromiso que se tenga con la actividad.²²

Para lograr esto se necesita la ayuda del andamiaje; que es el apoyo para traspasar los conocimientos y sobre el cual el alumno va construyendo lo que sea necesario para aprender. Este concepto de andamiaje tiene tres características:

²⁰ Gerardo Hernández, *Paradigmas en psicología de la educación* (México: Paidós Mexicana, 2004) 139.

²¹ César Coll, Juan Pozo, et al. *Los contenidos de la reforma* (España: Aula XXI/Santillana, 1992) 41.

²² Hernández 230-232.

- 1.- Se debe ajustar a las necesidades de los estudiantes (algunos necesitarán más apoyos que otros).
- 2.- Debe ser temporal (la ayuda deberá retirarse de manera progresiva cuando el estudiante ya no la necesite).
- 3.- Debe ser explicitado.²³ (Debe saber que en este proceso ha recibido ayuda del docente y que al final se convierte en el resultado de trabajo colaborativo).

El **aprendizaje por recepción** involucra la adquisición de nuevos significados y puede ser de:

- ✓ Representaciones
- ✓ Conceptos
- ✓ Superordinado

Este tipo de aprendizaje es importante porque es la mejor forma de adquirir y almacenar una gran cantidad de información (Ausubel, 1995).

APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

El alumno ya cuenta con ideas previas cuyo origen se encuentra en parte en su entorno social. Y una forma de ayudar a modificar estas ideas es presentarles el conocimiento en una forma cercana a las situaciones cotidianas, de manera que este conocimiento se muestre no sólo verdadero sino también útil.

IDEA PREVIA: SON JAROCHO=ABURRIDO

PARA ADULTOS

NO ES LA MÚSICA QUE ESTÁ DE MODA.

CAUSAS: LA TV, EL RADIO, LA SOCIEDAD (concepciones transmitidas socialmente).

Este tipo de aprendizaje está vinculado a una motivación más intrínseca.²⁴ (el aprendizaje y la comprensión constituyen una meta satisfactoria en sí misma).

²³ Hernández 235.

²⁴ César Coll, Juan Pozo, et al. *Los contenidos de la reforma* (España: Aula XXI/Santillana, 1992) 41-47.

CONDICIONES PARA ESTE TIPO DE APRENDIZAJE:

MATERIAL: ORGANIZACIÓN INTERNA

VOCABULARIO Y TERMINOLOGÍA ADAPTADOS AL ALUMNO

AL ALUMNO: CONOCIMIENTOS PREVIOS

PREDISPOSICIÓN HACIA LA COMPRENSIÓN.

BÚSQUEDA DEL SIGNIFICADO Y SENTIDO DE LO QUE SE
APRENDE.

Desde la perspectiva de Vigotzky, el aprendizaje significativo tiene sus raíces en la actividad social. Se preocupa más por el sentido de las palabras que por su significado. En este tipo de aprendizaje importa más el proceso de descubrimiento de conocimientos y habilidades y la adquisición de nuevas experiencias, que el almacenamiento pasivo de grandes cantidades de información y teorías ya elaboradas.

El proceso de asimilación se realiza mediante tres aprendizajes: subordinado, supraordenado y combinatorio.

Supraordenado: Con la información adquirida, los conocimientos ya existentes se reorganizan y adquieren mayor significado.

Ausubel sostiene que la estructura cognitiva (conocimiento de un tema determinado y su organización clara y estable) es el factor decisivo acerca de la significación del material nuevo y de su adquisición y retención. Las ideas nuevas sólo pueden aprenderse y retenerse si se refiere a conceptos y proposiciones ya disponibles, que proporcionan anclas conceptuales.

La clave de este aprendizaje está en relacionar el nuevo material con las ideas ya existentes en la estructura cognitiva del alumno.

Capítulo III

3.-Explicación de lo que es el son veracruzano.

3.1 El son jarocho

Es el resultado de una interculturización que involucra a los esclavos traídos de África por los españoles que invadieron el país, además de la influencia árabe en la música española y el contexto ritual de las manifestaciones indígenas.²⁵ El son jarocho es la expresión a través del baile y canto del vaquero de la sabana; oficio que dio su nombre al jarocho por ir provisto de la jara, la puya o garrocha, con la que acosaban al ganado.²⁶ Gabriel Saldívar en su libro *Historia de la música en México*, comenta que el término *son* aparece a principios del siglo XVIII y al parecer se utilizó por primera vez oficialmente al prohibirse un baile y coplas el año de 1766. En la ejecución del son jarocho a la voz solista se le conoce como pregonero o principal.²⁷

De acuerdo a Rafael Figueroa, esta música adquirió proyección comercial a partir de su participación en algunas películas como: “Allá en el Rancho Grande” (1936), “Sólo Veracruz es bello” (1948) y “Flor de caña” (1948), entre otras. Y su incursión en la radio en estaciones como la XEB, *la B grande de México* y la XEQ. Las consecuencias de este éxito fueron varias:

- Al presentarlo como un espectáculo y no como música para bailar en un fandango, ocasionó que aumentara la velocidad de ejecución; esto para impresionar al público.
- Se le dio mayor importancia al virtuosismo en instrumentos como el arpa.
- Otro elemento que cambió fue la duración de los sones, ya que en un fandango son ejecuciones muy largas y en radio, cine o cabaret no podían pasar de dos a tres minutos; esto por cuestiones técnicas y comerciales.

²⁵ María Elena González, José Fernando Salas, *Los niños y el son jarocho* (México: SEP, 2003) II.

²⁶ Humberto Aguirre, *Sones de la tierra y cantares jarochos* (México: Coedición SEP/ Premiá Editora, 1983) 81.

²⁷ Rafael Figueroa, *Son jarocho Guía Histórico-Musical* (Xalapa, Veracruz: CONACULTA, 2000) 8.

3.2 Los instrumentos:

La jarana es parecida a una guitarra pequeña y cuenta con cinco órdenes de cuerdas, dos sencillas en los extremos y tres dobles colocadas en la parte central. Según su tamaño, puede ser mosquito, jarana primera, segunda, tercera o cuarta. Se conocen múltiples afinaciones que reciben los siguientes nombres: por mayor o por cuatro, (que es la que yo utilicé con mis alumnos), por menor o por dos, chinalteco, bandola, media bandola, variación y universal.²⁸

Afinación	Por Mayor o Por cuatro	Por menor o Por dos	Chinalteco	Bandola	Media Bandola	Variación	Universal
5 ^a	SOL	RE		SOL		LA	RE
4 ^a	DO	SOL	SOL	LA	SOL	RE	SOL
3 ^a	MI	SI	LA	RE	LA	SOL	DO
2 ^a	LA	MI	MI	SOL	RE	SI	MI
1 ^a	SOL	DO	DO			SOL	LA



Jarana tercera

Jarana tercera

Jarana primera

Mosquito

²⁸ Grupo "Río Crecido", *Acordes y Antiguas afinaciones para jarana* (Santiago Tuxtla, Veracruz, 1996) 18.

La guitarra de son o requinto originalmente es un instrumento de cuatro cuerdas, aunque actualmente se le agrega una quinta más para alcanzar los tonos más graves. Se toca con un plectro de hueso, de cuerno de toro o becerro. La guitarra de son es la encargada de llevar la melodía de un son, de proponer el tema y desarrollar improvisaciones sobre él.²⁹ El requinto al igual que la jarana, también tiene diferentes tamaños, desde requintos muy agudos (como el punteador que utilizamos en el grupo) que rivalizan con las cuerdas altas del arpa,



Requinto

Punteador

hasta los requintos que cubren la parte grave y que responden a los siguientes nombres: leona, bocona, vozarrona o totolonas.³⁰

²⁹ María Elena González, José Fernando Salas, *Los niños y el son jarocho* (México: SEP, 2003) 10.

³⁰ Rafael Figueroa, *Son jarocho Guía Histórico-Musical* (Xalapa, Veracruz: CONACULTA, 2000) 6.



Leonas

El arpa, que se utiliza en la música jarocho, antiguamente era pequeña, se ejecutaba sentado y tenía un mínimo de 32 cuerdas y un máximo de 34. Se introdujo en el Puerto de Veracruz y lugares circunvecinos; así como en la parte alta de la sierra de los Tuxtles. Las arpas actuales contienen hasta 37 cuerdas y son de mayor altura, por lo que se tiene que tocar de pie.³¹ Este instrumento ha sido al que más relacionan con el son jarocho; porque fueron los grupos de arpistas, los primeros que llegaron a grabar a la ciudad de México.³²

El marimbol es un instrumento de origen africano. Antiguamente los construían de tamaños pequeños. Utilizaban los caparazones de tortuga o armadillos a los cuales les colocaban una tapa y sobre ella, unas lengüetas de metal que al pulsarlas vibraban; y sus vibraciones pasaban al caparazón que servía de caja de resonancia. Actualmente se construye con un cajón de madera o triplay de aproximadamente 60 a 80 cm.³³ Éste instrumento se utiliza también en otros estados de la república como: Yucatán,

³¹ María Elena González, José Fernando Salas 12.

³² Rafael Figueroa 6.

³³ María Elena González, José Fernando Salas 15.

Campeche, Oaxaca, Aguascalientes y a Veracruz llega aproximadamente desde 1928 con el son cubano, y se incorpora al son jarocho de manera decisiva hasta la década de los 90', una de las causas podría ser que económicamente era difícil adquirir un contrabajo y eso se compensaba con la facilidad de construir un marimbol a muy bajo costo.³⁴



Marimbol

El pandero es un aro de madera en forma redonda y en la zona del Papaloapan y el sur de Veracruz, es octagonal o hexagonal. Tiene ranuras en cada uno de sus lados donde se colocan platillos y en el último de sus lados cuenta con una agarradera. Tiene también un cuero que actualmente es de piel de cabra o cochino; antiguamente en Tlacotalpan fueron hechos con el cuero de la panza de los gatos. Existen diferentes tamaños, su origen es árabe.³⁵ Al principio este instrumento se ejecutaba durante la época navideña en cantos como “la rama” y “la parranda”. En la actualidad se utiliza todo el año; sin

³⁴ Octavio Rebolledo, *El marimbol* (Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2005) 219-233.

³⁵ María Elena González, José Fernando Salas 16.

embargo, hacia 1940, para algunos músicos destacados de Tlacotalpan, su uso no era muy conveniente para acompañar a los sones.³⁶



Pandero

Existen otros instrumentos como la quijada de burro, la cual se utiliza, tanto por la vibración de sus dientes sueltos al golpearse, como mediante la raspadura de los mismos con una baqueta o hueso.³⁷ Güiros, guacharacas, tumbas, armónicas, el violín, claves o maracas son usadas ocasionalmente.³⁸ Otro instrumento de percusión es la tarima, la cual se construía con tablones y para mejorar su sonoridad se colocaba al sol días antes del baile. En su interior se le ponían en forma alternada, cascabeles y pequeños platillos metálicos. De esta manera los bailarines obtenían sonoridades especiales en su lugar de ubicación.³⁹

³⁶ Humberto Aguirre 13.

³⁷ Rafael Figueroa 6.

³⁸ María Elena González, José Fernando Salas 17.

³⁹ Humberto Aguirre 14.



Quijada de burro

La temática que se maneja en los sones jarochos es la siguiente:

- Sones de animales
- Sones de la ganadería
- Sones de enfermedad
- Sones que se refieren a la mujer
- Sones de amor y sexualidad
- Sones que se refieren al mar
- Sones de oficios
- Sones de infidelidad
- Sones de alcohólicos
- Sones a lo divino
- Sones con temas varios

Existen algunos sones llamados de carretilla que se refiere a los que comienzan a tocarse a la media noche, donde participan hombres y mujeres que realizan sencillas figuras coreográficas. A esta altura de la noche, se empiezan a interpretar sones en tono menor y es cuando se dice que es hora de “transportar la afinación” (es cuando se cambia la afinación del arpa) para tocar sones como “La bruja”, “El cascabel”, “El Cupido”, “El fandanguito”, “Los pollitos”, “La morena”, “La lloroncita”, entre otros.

3.3 El baile o zapateado

Existen dos clases de sones: aquellos que son para parejas, ya sea hombre y mujer, o bien aquellos que son ejecutados sólo por mujeres o lo que se llama “de a montón”. En estos sones participan desde las conocedoras hasta las novatas. Forman dos hileras frente a frente, tantas como quepan en la tarima y sin dar la espalda a los músicos. Se baila moviendo los pies por lo bajito, sin brincar y acentuando bien los pasos.

En los sones de pareja, sólo puede estar una de ellas sobre la tarima; después de haber zapateado son relevados por una nueva pareja. Hay algunas excepciones como “El fandanguito” o “El jarabe loco” en los cuales participan dos parejas a la vez, o el son de “El Colás” donde baila el varón acompañado de dos a cuatro mujeres según la zona. La mayoría de los sones son para que bailen las mujeres; y los de pareja no son más de una docena. Esto se debe a que anteriormente las mujeres participaban más como bailadoras que como ejecutantes en la música, aunque actualmente esta participación es cada vez mayor.⁴⁰

En medio de la ejecución de los sones se utilizan exclamaciones relacionadas con los diversos oficios, como ejemplo de ello es el falsete que se canta en la Huasteca. Otra expresión que se empleaba para dar fin a la música, y que se pronunciaba desde 1940 en Tlacotalpan, es la palabra “¡Una!”, la cual era pronunciada por alguno de los cantadores o un espectador. Si los bailadores estaban fatigados y no habían sido relevados también podían realizar la misma expresión.⁴¹

⁴⁰ María Elena González, José Fernando Salas 22-25.

⁴¹ Humberto Aguirre 14.

3.4 El fandango

Es la fiesta que se hace alrededor de una tarima en donde músicos, bailadores, versadores y cantadores comparten sones jarochos y festejan con música, todo tipo de acontecimientos sociales, familiares, religiosos y aún velorios.⁴²



Fandango en Playa Vicente, Veracruz. (Julio 2010)



Fandango en Playa Vicente Veracruz. (Julio 2010)

⁴² María Elena González, José Fernando Salas 27.

3.5 Descripción de algunos sones

“La bamba”

El nombre de este son evoca el de la provincia original de los negros congolenses que llegaron a Sotavento a principios de 1600. En 1775 ya se bailaba junto con otros sones en el Coliseo de México.⁴³ Aunque es probable que haya sufrido algunas modificaciones relacionadas con el siguiente hecho:

El 17 de mayo de 1863 entró en el puerto de Villa-Rica de la Vera-Cruz el famoso pirata Lorencillo, quien se retiró después de tres días de estancia dejando al puerto desolado, arruinado y en un estado de amargura sin precedente. Las autoridades del lugar comenzaron a tomar disposiciones para reforzar las fuerzas del mar y tierra.

Levantaron el banderín de enganche para ambas armas. Se necesitaban reclutar fuerzas a fin de defender el puerto y el presidio Panzacola. Se precisaba también reclutar marineros para habilitar los barcos mandados a traer de Campeche y demás litoral del golfo, por si era preciso batir al pirata en alta mar. Como medida inmediata, se puso un vigía en Malibrán para dar toque de campanas instaladas al efecto. Dado que el vigía de Ulúa no se dio cuenta de la entrada del pirata la noche del 17 de mayo, se disculpó del silencio al decir que habían entendido que se trataba de la llegada de la flota que estaba por arribar procedente de la península. A todo esto, la población hizo uso de su humorismo y su ironía para componer un son llamado “La Bamba”. La razón fue sencilla: el ver atareadas a las autoridades que procuraban la defensa del puerto, cuando ya el peligro había desaparecido.⁴⁴

En este son los bailadores tienen que formar un moño con una cinta que llevan enredada en la cintura tal como la usaban los colonizadores andaluces. Esto se realiza mientras bailan y únicamente se utilizan los pies, por lo que se le considera un acto de virtuosismo.⁴⁵

⁴³ Humberto Aguirre 63.

⁴⁴ Rubén Vázquez, *El son jarocho sus instrumentos y sus versos* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1992) 16

⁴⁵ Humberto Aguirre 58.

“El butaquito”

Es similar a la canción “El cielito lindo” y al son huasteco del mismo nombre; generalmente los versos que se cantan son los mismos. El nombre es un diminutivo de butaque, nombre que se le da a un asiento típico de esta zona, también conocido como taburete y es de fabricación casera en que se aprovecha la piel curtida de una res.⁴⁶

La manera en que este son se baila en la parte del estribillo es: simulando mecer el butaquito, el cual forman al extender un brazo hasta alcanzar el codo del otro mientras el otro brazo lo doblan para tener la posición del cuatro.



Mónica y Abigail, alumnas del taller en una presentación en el Teatro del Pueblo (Noviembre-2010)

Este son fue el favorito del General Antonio López de Santa Anna, quien lo disfrutaba durante sus famosas peleas de gallos. Es muy posible que haya sido él, quien lo puso de moda, aunque ya se escuchaba junto con otros jarabes en el Coliseo de México.⁴⁷

“El cascabel”

Este es uno de los sones más antiguos y es también un ejemplo del género de bailes teatrales del siglo XVII.⁴⁸ Recibió una gran distinción en el año de 1977, ya que cuando

⁴⁶ Ibid 26.

⁴⁷ Humberto Aguirre 38-39.

fueron lanzadas al espacio las naves Voyager I y II, que llevaban fotos de las distintas naciones y pueblos que formamos este planeta; y que también se llevó música grabada de diversas épocas de muchas naciones, le y tocó a “El cascabel” ser el escogido para representar a México en este viaje al espacio.⁴⁹

“El Colás”

En este son se habla de un personaje de nombre Nicolás a quien cariñosamente llaman Colás. También se menciona el nombre de dos damas: Margarita y Marcelina que están enamoradas de él, ambas tienen por esposo a Don Simón, un cuarto personaje.

Esta circunstancia es muy clara en el baile, porque sólo participa un hombre que representaría a Nicolás quien tiene por compañeras de danza a dos mujeres.⁵⁰

“La guacamaya”

Es un ave colorida de recio pico, que sólo admite el cautiverio cuando le cortan las alas, sin dejar por ello de triturar todo lo que esté a su alcance. En este son la coreografía imita el movimiento de la guacamaya.⁵¹

“El balajú”

El balajú es un buque pequeño, en sus versos se refleja la necesidad amistosa, el compañerismo necesario entre la marinería para arriesgarse a los peligros en la navegación o de la guerra en el mar.⁵²

“La morena”

Es el son de exaltado afán hacia la mujer, contiene estrofas con versos apasionados, en donde las bailadoras serán la inspiración de quien las pretende en amores.⁵³

⁴⁸ Ibid 69.

⁴⁹ Rubén Vázquez 29.

⁵⁰ Humberto Aguirre 53.

⁵¹ Ibid 86-89.

⁵² Ibid 65.

⁵³ Ibid 50.

Capítulo IV.-Descripción del proceso didáctico llevado a cabo con el grupo instrumental presentado.

Al concluir mis estudios en la Escuela Nacional de Música, ingresé a la SEP para trabajar como docente en nivel secundaria, y mi idea es: cada año incorporar algo nuevo y atractivo al programa de la asignatura, además de buscar algún tipo de actualización y capacitación. Esto, aunado al enorme interés que siento por la música tradicional mexicana, me llevó a buscar algún taller para poder aprender la ejecución de algunos ritmos en la interpretación del son jarocho. En un principio fue sólo eso; pero conforme pasaba el tiempo me fui apasionando por esta música, seguramente por la forma tan amena e interesante en que el profesor Santiago Rivera Bernal imparte sus clases.

Actualmente laboro como Profesora en la asignatura de Artes-Música en la Esc. Sec. Número 200 “General. Augusto César Sandino” que tiene solamente turno matutino y que se ubica en la colonia Morelos de la Delegación Cuauhtémoc. En esta institución llevo dos años atendiendo a todos los grupos; lo que para mí ha traído muchas ventajas. Cada grupo tiene dos horas de clase a la semana y el instrumento que indica el programa de la materia es la flauta dulce. Durante los primeros meses me di cuenta que algunos de los alumnos se sentían atraídos por la guitarra, pero durante los 50 minutos que dura la clase se vuelve complicado, pues requieren de tiempo especial. Por esta razón decidí iniciar el taller de guitarras con duración de una hora por semana, los días martes de 14:00 a 15:00. Sin ningún costo para los alumnos y con los requisitos:

- Contar con una guitarra,
- Ser alumno regular en la escuela y
- No tener más de tres faltas al taller.

El siguiente ciclo escolar había más alumnos interesados en el taller, así que aumenté a dos horas por semana. Conforme veía los avances de los alumnos creí conveniente que empezaran a tocar sones jarochos para alguna ceremonia especial como el 10 de mayo o la ceremonia de clausura, entre otras; esto fue aproximadamente en noviembre de 2009. Inicié enseñándoles con unas transcripciones que aprendí en el taller del Prof. Santiago, como son: “El colás”, “La guacamaya” y “La tuza”.

La parte vocal la abordé con el coro de la escuela, aprovechando los ensayos que se realizaban como parte de la preparación para los concursos de la “Canción Popular Mexicana” y el Himno Nacional Mexicano. La ejecución de estos sones se hacía con guitarras y voces únicamente pues no contábamos con otro instrumento.

Mientras abordábamos otros sones me percaté que a los alumnos les agradaba cada vez más el taller y que algunos ya empezaban a tocar los punteos (melodía principal) en sus guitarras, y eso era para ellos un reto. Su entusiasmo me hizo comprender que el acercarlos a la música tradicional mexicana, reforzaba su identidad nacional al mismo tiempo que desarrollaban habilidades en el instrumento.

La parte vocal es la que me ha costado más trabajo; ya que a las alumnas no les agrada este tipo de música, prefieren la música pop y la que está de moda en la radio y televisión. Eran pocas las que mostraban interés desde un principio. Cuando había que escoger a alguna de ellas para cantar la parte del solista o pregonero, como se le llama en el son jarocho, sólo una se animó. En las presentaciones que realizábamos, al escucharla, algunas otras chicas también quisieron participar y eso me dio mucha satisfacción pues ya empezaba a gustarles.

Yo, por mi parte, continuaba en el taller del profesor Santiago, aprendiendo más sones y conociendo los instrumentos tradicionales con los que se toca este tipo de música. Yo ya llevaba mi jarana, pero conforme el tiempo transcurre he adquirido una adicción por estos instrumentos. Compré un marimbol (instrumento de origen africano) que el profesor Santiago construyó, él me enseñó a tocarlo y lo que yo aprendía se lo transmitía a mis alumnos. También, gracias a él, conseguí una plantilla para construir un punteador, esto, porque yo quería un instrumento que sonara más agudo que el requinto jarocho para tocar la melodía principal. Cuando lo llevé a la escuela, no les agradó mucho porque era un instrumento pequeño, además se tenía que utilizar un cuerno (plectro) o púa como algunos le llaman, y esto trajo dificultades porque algunos preferían seguir tocando los punteos en sus guitarras y con la plumilla. Tuve que hacer una labor de convencimiento, diciéndoles que con este instrumento sonaría más tradicional que con la guitarra, no fue fácil, pero logré que lo hicieran.

Después compré un mosquito (jarana aguda), que les gustó mucho por su tamaño, pues les parecía algo gracioso. En vacaciones de Semana Santa, pude adquirir cuatro jaranas más con el laudero Raúl Ramírez, las cuales al principio, se quedaron en la escuela, pues ahí era donde se realizaba el taller. En sus inicios, los alumnos golpeaban accidentalmente los instrumentos ya que son muy inquietos. Después aprendieron a tener más cuidado con ellos.

Cuando llevé las jaranas por primera vez, tenía mis dudas sobre cómo enseñarles su afinación y me pareció conveniente afinarlas como una guitarra, pero finalmente creí en la capacidad de mis alumnos y las afinamos como se hace en algunos lugares de Veracruz (por mayor o por cuatro). En esta primera vez que tuvieron los instrumentos en sus manos, me quedé realmente sorprendida de la facilidad que tenían para no confundirse con los acordes de la guitarra. De esta manera me convencí de que la adquisición de estas jaranas había sido una gran idea.

Los sones que escogí son los siguientes: “El Colás”, “La guacamaya”, “La tuza”, “El butaquito”, “Los negritos”, “La bamba”, “La bruja”, “El cascabel”, “El balajú” y “La morena” y las razones de mi elección fueron: su sencillez; algunos no son tan populares, aunque otros forman parte del repertorio obligado de esta música; su forma de bailar me parece muy atractiva; y pudimos abordar distintas tonalidades: *Do Mayor y menor, Sol Mayor, La Mayor, Re Mayor y menor*.

Hay otros sones que desde mi punto de vista se podrían abordar con los alumnos de este nivel como: “La vieja”, “El siquisirí”, “La iguana”, “La rama”, “El buscapiés”, “Café molido”, “El gabilancito” y “El chuchumbé”, entre otros. Con respecto a este último, según Robles Cahero, en el boletín 8 del AGN, comenta que encontró 10 bailes que fueron denunciados a la Inquisición entre 2 y 12 ocasiones, estos fueron “El chuchumbé” (1776-1784), “El animal” (1767-1769), “El pan de manteca” (1769-1796), “La cosecha” (1772- 1778), “El pan de jarabe” (1772-1796), “Sacamandú” (1778-1796), “Las seguidillas” (1784-1803), “El jarabe gatuno” (1801-1807), “El torito” 1803 y “El vals”; de los cuales mediante un edicto se prohibieron: “El animal”, “El jarabe gatuno” y “El chuchumbé”. Con respecto al “Chuchumbé” se presentó ante la

inquisición la siguiente acusación: “¡Señores! El día de la Navidad de nuestro señor Jesucristo a las cuatro de la mañana en el convento de San Francisco de este pueblo, se celebró la misa y al tiempo de elevar el sacerdote la sagrada hostia, comenzaron en choro a tocar con el órgano ciertos sonos, que se llaman: “El chuchumbé”, “El tocotín” y otros, todos lascivos, torpes e impropios que no solamente bastaron a interrumpir la devoción, sino que escandalizaron a los fieles que asistían a la celebración del santo sacramento..”⁵⁴

Con mis alumnos trabajé las transcripciones a las que tuve acceso con el Prof. Santiago además de escuchar, por su recomendación, las versiones de grupos como: *Los parientes de Playa Vicente*, *Son de Madera*, al *Conjunto Bocanegra*, *Chuchumbé*, *Soneros del Tesechoacán*, *Son de tres Zapotes*, *Mono blanco* y *Siquisirí*. Las estructuras que se muestran en los arreglos que realicé contienen una base general para que sean reconocidos y algunas modificaciones; además de buscar la tonalidad adecuada de acuerdo a las voces del coro.

En cuanto al análisis de las piezas que se van a interpretar en el concierto, podemos observar que casi en su totalidad los sonos presentan una tonalidad, que no modulan y únicamente utilizan el I, IV y V grados, a excepción de “El balajú” donde existe una modulación a la 5ª inferior (*Re mayor a Sol mayor*). (**anexo I**)

La parte rítmica en las jaranas la trabajo con sílabas (en la misma forma en que yo aprendí) y muestro gráficamente la dirección de los rasgueos, por ejemplo: “El Colás” se los enseñe con la frase:

La- pa yo ven- go de Ja- la- pa

La parte de los punteos la abordo a solas con el alumno que la va a tocar. Para esto me auxilio de la tablatura, pues ellos empiezan apenas a leer música, ya que no es un

⁵⁴ José Antonio Robles Cahero, "Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España," *Archivo General de la Nación*, Boletín 8 (2005): 63-76.

aspecto que se profundice en las clases de secundaria. Yo toco la melodía primero para que ellos escuchen el ritmo y por imitación la reproducen; al principio sólo les daba la tablatura, después agregue en la misma hoja el pentagrama. En algunos casos como “El cascabel”, tuvimos que trabajar el ritmo por separado para facilitar su asimilación. A finales del mes de septiembre, les proporcione a los alumnos una grabación con las melodías originales para que ellos corrigieran algunos vicios de ejecución que habían desarrollado. En la parte vocal el proceso era similar, yo entonaba la melodía y el coro la imitaba, algunas veces me apoye con la guitarra.

Uno de los problemas que enfrentamos fue que nuestra estancia en la escuela después del horario de clases (7:30 a 13:40) no era muy aceptada por algunas personas que laboran en la misma. Cuando inicié el taller estábamos apoyados por el profesor Arturo López Elorriaga, quien fungía como director, y en el momento en el que lo ascendieron, empezamos a tener algunas dificultades. Debido a esto, me vi en la necesidad de buscar otro espacio donde pudiéramos seguir ensayando. Me enteré que ahí cerca había una Casa de Cultura; así que fui a platicar con el responsable, el profesor Alfredo Aguirre Mangas; le expliqué, a grandes rasgos, la situación y le solicité el espacio. En una forma muy amable me respondió que no habría problema y que únicamente habría que entregar una solicitud por escrito. Sin más contratiempos, nos autorizaron el uso del lugar antes de la clausura del ciclo escolar. Aproveché que ya estaban cerca las vacaciones de verano; platique con los alumnos y los invité a seguir ensayando. Tuvimos solamente dos semanas de vacaciones y cuando reinicié el taller, había algunos cambios: el primero era que algunos alumnos concluían su educación secundaria, sin embargo, les dije: *... siguen siendo bienvenidos, pero primero están sus estudios y si ustedes deciden continuar con nosotros, habrá cierta flexibilidad en cuanto a sus asistencias...* Para mí fue muy gratificante saber que cuatro de cinco ex alumnos continuaron con el grupo. De esta forma, el taller está conformado con alumnos y alumnas de los tres grados de secundaria y ex alumnos cuyas edades van desde los once hasta los dieciséis años de edad.

Otra de las dificultades era que no había espacio donde guardar las jaranas y yo no podía llevar los instrumentos a los ensayos; por tal motivo, elegí a los más responsables para cuidar y llevarse a casa estos instrumentos. Aunque fue algo arriesgado no me

arrepentí porque he observado que se ha desarrollado un gran sentido de responsabilidad en los muchachos.

Por otro lado, fue muy benéfico ensayar en la Casa de Cultura Lagunilla- Tepito-Peralvillo; porque ya podíamos disponer de más tiempo para los ensayos: Los martes de 14:00 a 15:00 estarían destinados al coro, los días jueves en el mismo horario para los alumnos de guitarra y jarana. Agregamos el sábado en el que también nos reuniríamos todos, en especial los ex alumnos. Otro aspecto que me gustó, es que si nos tardábamos tiempo extra, nadie se molestaba con nosotros.

Entre el mes de julio y agosto pude comprar un requinto jarocho, ahora con el laudero Armando Rojas. El primer día que lo llevé al taller se quedaron fascinados, todos los que tocaban los punteos se lo querían llevar a su casa para practicar, lo que no sucedió con el punteador. El requinto tiene una afinación diferente al punteador, pero yo preferí dejarlo igual para no dificultar su ejecución y como es electroacústico lo probaron con amplificador y distorsionador, agradándoles aún más el sonido que obtenían de él.

En el taller al que yo asisto con el profesor Santiago, constantemente nos hace comentarios de los encuentros de jaraneros y me animé a visitar Tlacotalpan, Veracruz en febrero; y Playa Vicente Veracruz en julio de 2010. Esto ha hecho que me enamore profundamente de esta música, no sólo del ritmo de las jaranas y de la versada sino también del zapateado, así que tomé algunos cursos y pensé que sería bueno que los alumnos intentaran zapatear y sentir esta música no sólo con las manos y la voz; sino con todo el cuerpo.

He sido muy afortunada porque conocí a una bailadora tradicional de Playa Vicente, Veracruz de nombre Anahí de la O Jiménez y a su esposo Luis Efrén Alegría; que ocasionalmente forman parte del grupo de *Los Parientes de Playa Vicente*. Con ellos tomé un curso de jarana y zapateado. Le platicué a Anahí del proyecto con mis alumnos y le pedí que los enseñara a zapatear, aprovechando su estancia en la ciudad de México, a lo cual ella accedió. La primera vez que estuvo con ellos fue en el mes de agosto, al principio los chicos se resistían, pero poco a poco les fue gustando aunque

todavía les daba un poco de pena sobre todo frente a los propios compañeros de la escuela.



Una clase con Anahí y las alumnas del taller.

Una de las alumnas del coro de nombre Mónica; observó el vestuario de Anahí y me comentó que su abuelita hacía este tipo de faldas; como las que usan tradicionalmente en los fandangos: floreada y con algo de vuelo, con un fondo abajo que tienen una punta bordada.



Anahí de la O Jiménez, mostrando la blusa y el fondo con la punta bordada.

Pero el comentario no quedó ahí, sino que a fines de septiembre, Mónica llevó al taller varias faldas que su abuelita nos había hecho; cuando vi el trabajo a mano, me quedé muy emocionada y le pedí que agradeciera a su abuelita por el enorme detalle con nosotros.

Hemos tenido la oportunidad de presentarnos en la Casa de Cultura Otón Salazar, en la explanada del Teatro del Pueblo, en la explanada de la Delegación Cuauhtémoc, en la Casa de Cultura Lagunilla-Tepito-Peralvillo y en festividades realizadas en la misma escuela. He visto que ellos desbordan energía y entusiasmo. También tuvimos la oportunidad de asistir a un concierto de son jarocho que realizó en el CNA el grupo *Los Parientes de Playa Vicente*, lo que los ha dejado con la convicción de saber que lo que están haciendo, vale la pena.

Por comentarios de los propios alumnos, me he enterado de que la música y el taller les han proporcionado un gran interés por la escuela. Yo creo que es porque el taller es un punto de reunión, donde la mayoría se siente con la confianza de ser ellos mismos y de expresarse. La mayoría de ellos se han comprometido con los ensayos y las presentaciones, y además se esfuerzan en sus materias para que sus papás no les prohíban esta actividad.

Capítulo V

CONCLUSIONES

Al final del proyecto me siento muy satisfecha, por que se han logrado varios propósitos:

- 1.- Conocieron y disfrutaron la música tradicional del Estado de Veracruz.
- 2.- Reforzaron su identidad nacional por medio de esta música.
- 3.- Elevaron su autoestima.
- 4.- Desarrollaron contenidos actitudinales como el respeto, la solidaridad, la tolerancia y la equidad de género.
- 5.- Desarrollaron un sentido de pertenencia al grupo.
- 6.- Emplearon su tiempo y energía en una actividad positiva como es la música
- 7.- Mejoraron su socialización; desarrollaron vínculos de amistad y compañerismo
- 8.- Mejoraron su autoconcepto.
- 9.- Desarrollaron habilidades musicales en el instrumento y en el manejo de la voz.
- 10.- Adquirieron el gusto por hacer música.

Yo me siento muy orgullosa de cada uno de ellos, les he reconocido sus logros, me siento afortunada de conocerlos y de que se haya dado la oportunidad de desarrollar este proyecto con ellos. Doy gracias a Dios por haber compartido confidencias, enojos, risas y ocurrencias con todos ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Humberto. *Sones de la tierra y cantares jarocho*. México: Coedición SEP/ Premiá Editora, 1983.
- Alvarez, Juan. *Compositores mexicanos*. México: EDAMEX, 1993.
- Ausubel, David. Novak, Joseph. et al. *Psicología educativa: Un punto de vista cognoscitivo*. México: Trillas, 1995.
- Coll, César. Pozo, Juan. et al. *Los contenidos de la reforma*. España: Aula XXI/Santillana, 1992.
- Díaz, Frida. Hernández, Gerardo. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo, una interpretación constructivista*. México: Mc Graw Hill, 2010.
- Dolto, Françoise. *La causa de los adolescentes*. México: Paidós, 2010.
- Erikson, Erik. *Sociedad y adolescencia*. México: Siglo XXI Editores, 2007.
- Figueroa, Rafael. *Son jarocho Guía Histórico-Musical*. Xalapa, Veracruz: CONACULTA, 2000.
- Gesell, Arnold. *El niño de 11 y 12 años*. México: Paidós Mexicana, 2003.
- Gesell, Arnold. *El niño de 13 y 14 años*. México: Paidós Mexicana, 2007.
- Gesell, Arnold. *Los adolescentes de 15 y 16 años*. México: Paidós Mexicana, 2007.
- González, María Elena. Salas, José Fernando. *Los niños y el son jarocho*. México: SEP, 2003.
- Grupo "Río Crecido". *Acordes y Antiguas afinaciones para jarana*. Santiago Tuxtla, Veracruz, 1996.
- Hernández, Gerardo. *Paradigmas en psicología de la educación*. México: Paidós Mexicana, 2004.
- Hurlock, Elizabeth. *Psicología de la adolescencia*. México: Paidós Mexicana, 2007.
- Nirenberg, Olga. *Participación de adolescentes en proyectos sociales*. México: Paidós Mexicana, 2006.
- Pimienta, Julio. *Metodología Constructivista*. México: Pearson Educación, 2005.
- Rebolledo, Octavio. *El marimbol*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2005.

Robles Cahero, José Antonio. "Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España."

Archivo General de la Nación. Boletín 8, 6a. época. Abril y Junio (2005): 63-76.

Shaffer, David. *Psicología del desarrollo*. México: International Thomson Editores, 2000.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Coedición: SEP/Ediciones Gernika, 1987.

Vázquez, Ruben. *El son jarocho sus instrumentos y sus versos*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1992.

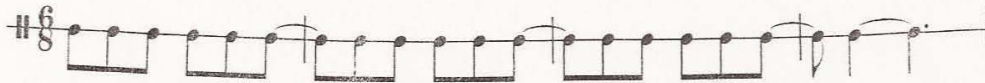
ANEXOS I

El butaquito

Compás: 6/8 = 3/4 Hemiola

Tonalidad: C

Motivos rítmicos:



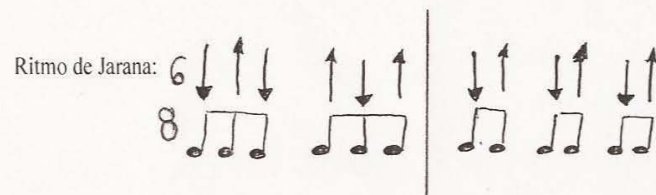
Motivos melódicos:



Estructura de El butaquito

Estructura	Intro	Estrofa A	Estrofa A'	Estribillo	Estrofa A
Compás	1-16	17-24	25-32	32-40	41-48
Tonalidad	C	C	C	C	C
Texto		Una flecha en...	Una flecha en...	Y ajá y ajá	Saca tu butaquito...

Material armónico: I - I V - V7



El butaquito

Una flecha en el aire
Cielito lindo tiró cupido
Y la tiró tan alto cielito lindo
Que a mí me ha herido

¡Y ajá! ¡Y ajá!
Y ajá que risa me da
Porque por ser jarocho
Tu amor no me quieres dar.

Saca tu butaquito cielito lindo Velo sacando, que si tu tienes miedo cielito lindo yo estoy temblando

Ese lunar que tienes cielito lindo
Junto a los ojos
no se lo des a nadie
Cielito lindo porque me enojo

¡Ay sí, ay no ¡
Te presto mi malacó
Que si no te lo pones
La pena que paso yo

Saca tu butaquito cielito lindo Tu butacazo ahora que estamos solos Cielito lindo dame un abrazo

Dices que no me quieres
Cielito lindo ya me has querido
Ya remedio no tiene
cielito lindo lo sucedido

¡Y ajá! ¡Y ajá!
Y ajá que risa me da
Porque por ser jarocho
Tu amor no me quieres dar.

Saca tu butaquito cielito lindo Velo sacando, que si tu tienes miedo cielito lindo yo estoy temblando

Dicen que no se siente
Cielito lindo las despedidas
Dile al que te lo cuente
Cielo lindo que se despida

¡Ay sí, ay no ¡
Te presto mi malacó
Que si no te lo pones
La pena que paso yo

Saca tu butaquito cielito lindo Tu butacazo ahora que estamos solos Cielito lindo dame un abrazo

El butaquito

Son Veracruzano, dominio público

Arreglo: Rocío Álvarez Santoyo

The musical score is arranged in five staves. The Soprano and Contralto parts are in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, and they contain whole rests. The Punteador part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a rhythmic melody of eighth and sixteenth notes. The Jarana part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, showing a rhythmic accompaniment of chords. The Marimbol part is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, providing a rhythmic accompaniment of eighth notes. At the bottom right, there are two measures with the chord symbol V7.

Soprano

Contralto

Punteador

Jarana

Marimbol

V7 _____ V7 _____

El butaquito

6

Musical score for measures 6-10. The score consists of three systems of staves. The first system (measures 6-7) has two empty staves. The second system (measures 8-10) has three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a dense chordal accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Chord symbols V7, V7, I, I, I are written below the bass staff.

V7 V7 I I I

11

Musical score for measures 11-16. The score consists of three systems of staves. The first system (measures 11-12) has two empty staves. The second system (measures 13-16) has three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a dense chordal accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Chord symbols I, V7, V7, V7, V7, I are written below the bass staff.

I V7 V7 V7 V7 I

El butaquito

17

u - na fle - cha en el ai - re cie - li - to lin - do ti - ró cu - pi - do

I I I V7

21

y la ti - ró tan al - to cie - li - to lin - do que a mi me ha he - ri - do

V7 V7 V7 I

El butaquito

25

U - na fle - cha en el ai - re cie - li - to lin - do ti - ró cu - pi - do _____

U - na fle - cha en el ai - re cie - li - to lin - do ti - ró cu - pi - do _____

25

I _____ I _____ I _____ V7 _____

29

y la ti - ró tan al - to cie - li - to lin - do que a mi me ha he - ri _____ do. _____

y la ti - ró tan al - to cie - li - to lin - do que a mi me ha he - ri - do. _____ ¡Y a -

29

V7 _____ V7 _____ V7 _____ I _____

El butaquito

33

ja! ¡Y_a - ja! ¡Y_a - ja que ri - sa me da_____ por

33

I _____ I _____ I _____ V7 _____

37

que por ser ja - ro - cha tu_a-mor no me quie-res dar.

37

V7 _____ V7 _____ V7 _____ I _____

41

Sa - ca tu bu - ta - qui - to cie - li - to lin - do ve - lo sa - can - do _____

Sa - ca tu bu - ta - qui - to cie - li - to lin - do ve - lo sa - can - do _____

I I I V7

45

que si tu tie - nes mie - do cie - li - to lin - do yo _es - toy tem - blan - do. _____

que si tu tie - nes mie - do cie - li - to lin - do yo _es - toy tem - blan _____ do. _____

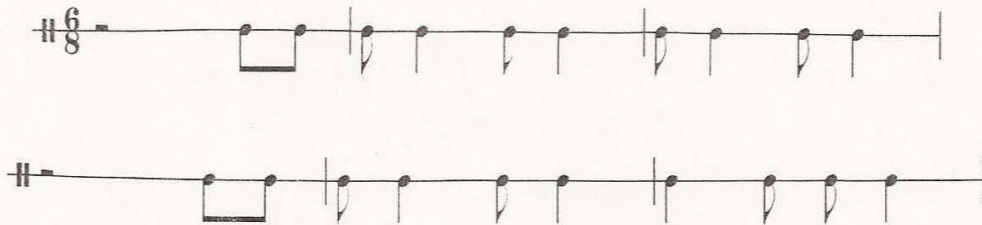
V7 V7 V7 I

La guacamaya

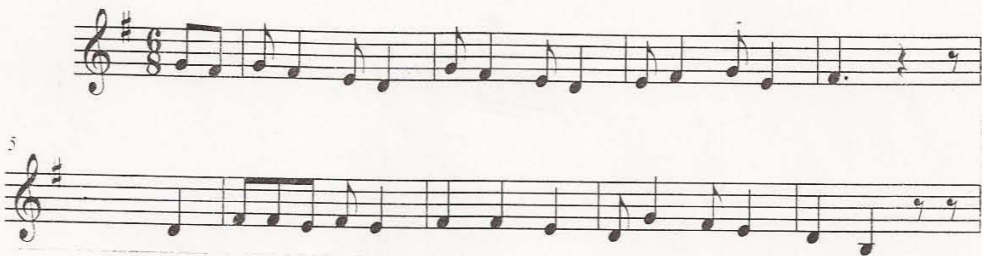
Compás: 6/8 - 3/4 Hemiola

Tonalidad: G

Melodía anacrúsica



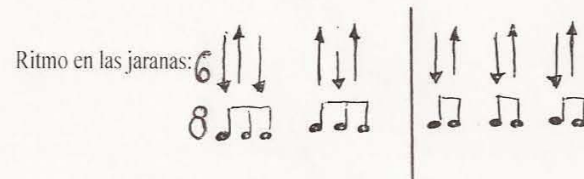
Motivos melódicos:



Estructura de La Guacamaya

Estructura	Introducción	Tema A Estrofa	Tema B Estribillo	interludio
Compás	1-8 9-17 (Presentación del tema A con el punteador)	18-26 Sopranos 26-34 sopranos y contraltos	36-43 con las 2 voces	44-52 Tema A con el punteador
Tonalidad	G	G	G	G
Texto		1.-Pobrecita... 2.-Se acabaron... 3.-Ser quisiera... 4.-Para llevarte... 5.-La guacamaya. 6.-Algún día...	Vuela... Vuela...	

Material armónico: I-IV-V7



LA GUACAMAYA

¡Pobrecita guacamaya!
¡Ay que lástima me da!
¡Ay que lástima me da!
¡Pobrecita guacamaya!

Se acabaron las pitahayas
ahora si que comerá
¡Pobrecita guacamaya!
¡Ay que lástima me da!

Vuela, vuela, vuela voladora
Si me has de querer mañana
vámonos queriendo ahora

Vuela, vuela, vuela como yo volé
cuando me llevaron preso señorita por usted

Ser quisiera guacamaya
pero de las más azules
pero de las más azules
ser quisiera guacamaya

Para llevarte a pasear
sábado, domingo y lunes
sábado domingo y lunes,
y hasta el martes que me vaya

Vuela, vuela, vuela voladora
si me has de querer mañana
vámonos queriendo ahora

Vuela, vuela, vuela como yo volé
cuando me llevaron preso señorita por usted

La guacamaya se va,
se acabó su temporada
se acabó su temporada
la guacamaya se va

Algún día volverá
con sus plumas coloradas
con sus plumas coloradas,
que le están saliendo ya.

Vuela, vuela, vuela para otro lugar
nos vamos para otras tierras si aquí no quieres estar

Vuela, vuela, vuela, vuela hacia la playa
por el camino nos vamos cantando la guacamaya

La guacamaya

Son Veracruzano, dominio público
Transcripción: Santiago Rivera

Soprano

Alto

Punteador

Jarana

Marimbol

5

1. 2.

5

1. 2.

5

1. 2.

1. 2.

1. 2.

La guacamaya

10

10

10

15

1. 2.

¡Po-bre - ci - ta gua-ca -
ba-ron las pi -

15

1. 2.

15

1. 2.

1. 2.

1. 2.

15

1. 2.

15

1. 2.

1. 2.

La guacamaya

20

ma - ya ay que lás - ti - ma me da! ¡Ay que lás - ti - ma me da po - bre -
 taha - yas a ho - ra si que co - me - rá ¡Po - bre - ci - ta gua - ca - ma - ya! ¡Ay

25

ci - ta gua - ca - ma - ya! ¡Po - bre - ci - ta gua - ca - ma - ya! ¡Ay que lás - ti - ma me
 que lás - ti - ma me da! Se a ca ba - ron las pi - taha - yas a ho - ra si que co - me -

¡Po - bre - ci - ta gua - ca - ma - ya ay que lás - ti - ma me
 Se a ca - ba - ron las pi taha - yas a ho - ra si que co - me -

La guacamaya

30

1.

da! ¡Ay que lás-ti-ma me da po-bre-ci-ta gua-ca-ma-ya! Se a ca
 rá ¡Po-bre-ci-ta gua-ca-ma-ya! ¡Ay que lás-ti-ma me

30

da! ¡Ay que lás-ti-ma me da po-bre-ci-ta gua-ca-ma-ya
 rá ¡Po-bre-ci-ta gua-ca-ma-ya! ¡Ay que lás-ti-ma me

30

1.

35

2.

da - a. Vue-la vue-la vue - la vue-la vo - la -
 Vue-la vue-la vue - la co-mo yo vo -

35

2.

da - a. Vue-la vue-la vue - la vue-la vo - la -
 Vue-la vue-la vue - la co-mo-yo vo -

35

2.

2.

2.

La guacamaya

39

do - ra si me has de que - rer ma - ña - na vá - mo - nos que - rien - do a -
lé - cuan - do me lle - va - ron pre - so se - ño - ri - ta por us

do - ra si me has de que - rer ma - ña - na vá - mo - nos que - rien - do a -
lé - cuan - do me lle - va - ron pre - so se - ño - ri - ta por us -

43

ho - ra
te - ed.

ho - ra
te - ed

La guacamaya

The musical score for 'La guacamaya' is presented in three systems. Each system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first two systems consist of a single treble staff with a whole rest in each measure, indicating that the melody is to be played by another instrument. The third system is a three-staff arrangement: the top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes; the middle staff contains a rhythmic accompaniment of chords, likely for guitar; and the bottom staff contains a bass line with eighth and quarter notes. Each system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending in the third system includes a fermata over the final note, and the second ending leads back to the beginning of the system.

El balajú

Compás: $6/8 = \frac{3}{4}$ Hemiola

Tonalidad: D

Melodía anacrúsica

Motivos rítmicos:



Motivos melódicos:

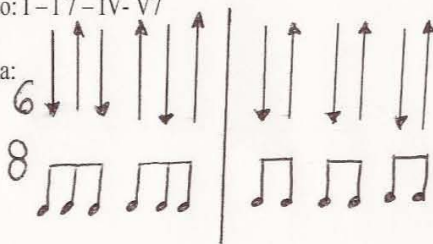


Estructura de El balajú

Estructura	Intro	Tema A	Respuesta a Tema A
Compás	1-18	19-26	27-34
Tonalidad	D	D	D
Téxto		Al pie de un ...	Al pie de un ...

Material armónico: I - I⁷ - IV - V⁷

Ritmo de la jarana:



El balajú

Al pie de un verde limón, puse a madurar un higo
Puse a madurar un higo, al pie de un verde limón.

Que dice tu corazón, se queda o se va conmigo
Que no te da compasión, de verlo tan afligido.

**Ariles mi bien ariles, ariles del que decía
En tu boquita besaba y en tus brazos me dormía**

Ariles mi bien ariles, ariles del carrizal
Me picaron las avispas, pero me comí el panal.

Cargo una vana ilusión, que con el tiempo se borra
Que con el tiempo se borra, cargo una vana ilusión.

La tengo en el corazón y también en mi memoria
Porque las mujeres son para los hombres la gloria

**Ariles mi bien ariles, ariles que voy diciendo
Ábreme la puerta al cielo, no te me andes escondiendo**

Ariles mi bien ariles, ariles del que decía
De noche te vengo a ver, porque no puedo de día.

Balajú siendo guerrero, se embarcó para guerrear
se embarcó para guerrear, Balajú siendo guerrero.

Le dijo a su compañero, ¡vámonos a navegar!
A ver quien llega primero, al otro lado del mar.

**Ariles mi bien ariles, ariles del campo verde
Cuando la perrita es brava, hasta los de casa muerde**

Ariles mi bien ariles, ariles del horizonte
Que ricas saben las mieles, de las abejas del monte

Que me gusta el balajú, nada más por su sonido
Nada más por su sonido, que me gusta el balajú.

También el pájaro Cú y el cascabel divertido
Pero más me gustas tú, para ser mi fiel amigo.

**Ariles mi bien ariles, ariles del campo verde
El que siembra en tierra ajena, hasta la semilla pierde.**

Ariles mi bien ariles, ariles del que decía
Dame agua con tu boquita, que yo te doy con la mía.

El balajú

Son Veracruzano, dominio público
Transcripción: Santiago Rivera

The musical score is arranged in five staves. The top two staves, Soprano and Contralto, are currently empty. The Requinto staff contains a melodic line in 6/8 time, starting with a quarter rest followed by a sequence of eighth and quarter notes. The Jarana staff shows a rhythmic accompaniment with chords. The Marimbol staff provides a bass line with quarter notes. Below the Marimbol staff, the following chord progression is indicated: I, V7, I, I=V, vii7, I.

El balajú

2

5

Requinto

Jarana

Marimbol

I=IV V7 V7 IV V7 1 1

10

Requinto

Jarana

Marimbol

1 1 1 I=V vii7 1 I=IV_

El balajú

15

1. 2.

1. 2.

Al pie de un ver-de li - món

15

1. 2.

Jarana

Marimbol

V7 V7 I I I V7

20

— puse a ma - du - rar un hi - go — pu se a ma - du - rar un hi - go al pie

20

Requinto

Jarana

Marimbol

I I=V vii7 I I=IV V7

El balajú

25

Al pie de un ver-de li - món _____ puse a ma - du-rar un hi -
de un ver-de li - món _____

25

Requinto

Jarana

Marimbol

V7 _____ I I V7 I I=V vii7

30

- go _____ pu - se a ma-du-rar un hi - go al pie de un ver - de li-mo-on
que di

30

Requinto

Jarana

Marimbol

I I=IV V7 V7 _____ I

El cascabel

Compás: $6/8 = \frac{3}{4}$ Hemiola

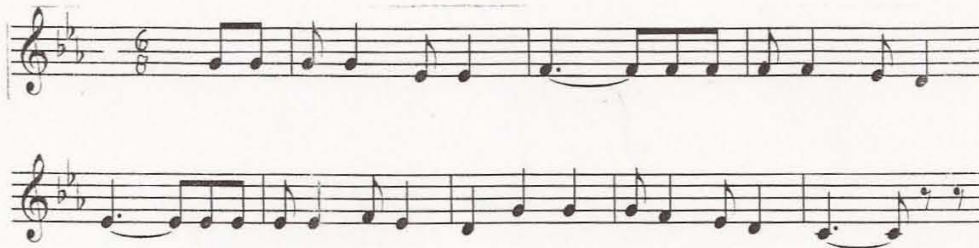
Tonalidad: Cm

Melodía anacrúsica

Motivos rítmicos:



Motivos melódicos:

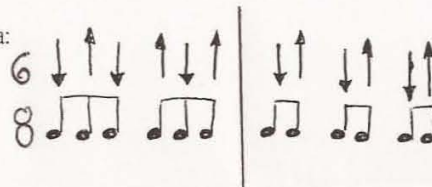


Estructura de El Cascabel

Estructura	Intro	Tema A	Copla A'	Tema A	Re-exposición Tema A'	Elaboración tema A	Exposición tema A	Exposición A'	Re-exposición tema A	Reexp. Tema A'	Exposición A''	Coda
Compás	1-8	9-17	17-25	25-33 Con acompañamiento en arpeggio de las jaranas	33-41	42-62 Con acompañamiento de jaranas	62-70	70-78	78-86	86-94	98-106	107-114
Tonalidad	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm
Texto		Bonito...	Bonito...	A mi no...	A mi no...		Yo tenía mi...	Yo tenía mi...	¡Ay bonito...	¡Ay bonito...	Ay dale...	

Material armónico: i - iv - V

Ritmo de la jarana:



Los versos de la estrofa y en el estribillo son octasílabos.

El cascabel

Bonito tu cascabel,
vida mía quien te lo dio
vida mía quien te lo dio,
bonito tu cascabel.

A mi no me lo dio nadie,
mi dinero me costó
el que quiera cascabel,
que lo compre como yo.

***** Música *****

Yo tenía mi cascabel
con una cinta morada
con una cinta morada
yo tenía mi cascabel

y como era de oropel
se lo dí a mi prenda amada
para que juegue con él
allá por la madrugada.

¡Ay como rezumba y suena! ¡Ay soledad!

**¡Ay como rezumba y suena!
rezumba y va rezumbando
rezumba y va rezumbando
mi cascabel en la arena.**

Yo tenía mi cascabel
y se lo puse a un pandero
y se lo puse a un pandero,
yo tenía mi cascabel

¡Ay bonito que sonaba!,
cuando lo sonaba en cuero
yo tenía mi cascabel
y se lo puse a un pandero

¡Ay dale, dale durito! ¡Ay soledad!

**¡Ay dale, dale durito!
durito y no me lo bate
que besitos por el aire,
me saben a chocolate**

Yo tenía mi cascabel,
con cinco cascabelitos
con cinco cascabelitos,
yo tenía mi cascabel

Y como era de oropel,
se lo di a mis hermanitos
para que jueguen con él,
cuando se encuentren solitos

¡Ay como rezumba y suena! ¡Ay soledad! **¡Ay como rezumba y suena!...**

El cascabel

Son Veracruzano, dominio público
Arreglo: Rocío Álvarez Santoyo

The musical score is arranged in five staves, each with a label to its left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The Soprano and Contralto staves contain whole rests for all five measures. The Punteador staff features a rhythmic melody: the first measure has a quarter note followed by an eighth note pair; the second measure has a quarter note followed by an eighth note pair; the third measure has a quarter note followed by an eighth note pair; the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note pair; the fifth measure has a quarter note followed by an eighth note pair. The Jarana and Marimbol staves contain whole rests for all five measures.

El cascabel

6

Bo-ni - to tu cas-ca - bel ____ vi-da

12

mia quien te lo dió ____ vi-da mia quien te lo dió bo - ni - to tu cas-ca -

El cascabel

17

Bo-ni - to tu cas-ca - bel vi-da mia quien te lo dio vi-da mia quien te lo

17

bel_____

17

23

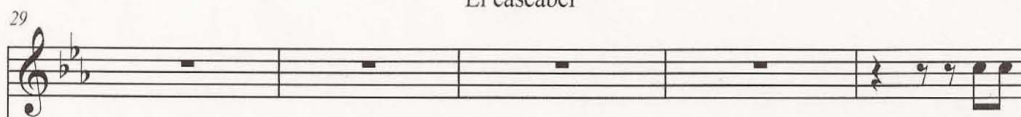
dio bo - ni - to tu cas-ca - bel

23

a mi no me lo dio na - die mi di - ne-ro me cos -

23

El cascabel

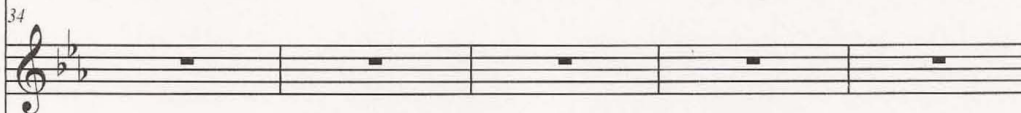
29 

a mi

29 
to el que quie-ra cas-ca bel que lo com-pre co-mo yo

29 

34 
no me lo dió na - die mi di - ne-ro me cos - tó el que quie-ra cas-ca -

34 

34 

El cascabel

39



bel que lo com-pre co-mo yo

39



39



44



44



44



El cascabel

49

Musical score for measures 49-53. It consists of three systems. The first two systems are empty staves. The third system contains a vocal line, a guitar accompaniment with chords, and a bass line.

54

Musical score for measures 54-58. It consists of three systems. The first two systems are empty staves. The third system contains a vocal line, a guitar accompaniment with chords, and a bass line.

El cascabel

59

Yo te - nía mi cas - ca -
Yo te - nía mi cas - ca -

64

bel — y se lo pu - se a unpan - de - ro y se lo pu - se a unpan - de - ro yo te
bel — con cin - co cas - ca - be - li - tos con cin - co cas - ca - be - li - tos — yo te

El cascabel

69

Yo te-nía mi cas-ca - bel y se lo pu se_a_unpan-
Yo te - nía mi cas-ca - bel con cin - co cas - ca - be-

69

nía mi cas-ca - bel
nía mi cas-ca - bel

74

de-ro y se lo pu-se_a_unpan - de - ro - yo te - nía mi cas-ca - bel
li - tos con cin - co cas - ca - be - li - tos yo te - nía mi cas-ca - bel

74

¡Ay bo-
Y co-

El cascabel

79

ni - to que so - na - ba ___ cuando lo so - na - ba en cue - ro yo te - nía mi cas - ca
moe - ra deo - ro - pel ___ se lo día mis her - ma - ni - tos pa - ra que jue - guen con

84

¡Ay bo - ni - to que so - na - ba ___ cuando
Y co - mo era deo - ro - pel ___ se lo

84

bel y ___ se lo pu - se a un pan - de - ro
él cuan - do se encuen - tren so - li - tos

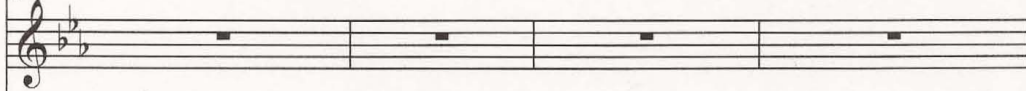
El cascabel

89



lo so - na - ba en cue ro yo te - nía - mi cas - ca - bel y se do

89



dia mis her - ma - ni - tos pa - ra que jue - guen con él cuan - do

89



93



lo pu - sea un pan - de - ro
seen - cuen - tren so - li - tos

93



¡Ay da - le, da - le du - ri - to!
¡Ay co - mo re - zum - bay sue - na!

93



El cascabel

97

¡Ay — da - le, da - le du - ri - to — du - ri -
¡Ay — co - mo re - zum-bay sue - na — re-zum-

97

¡Ay — da - le, da - le du - ri - to — du - ri -
¡Ay — co - mo re - zum-bay sue - na — re-zum-

97

101

to,y no me lo ba - te — que be - si - tos en el ai - re me sa -
bay va re - zum - ban - do — re - zum - bay va re - zum - ban - do mi cas -

101

to,y no me lo ba - te — que be - si - tos en el ai - re me sa -
bay va re - zum - ban - do — re - zum - bay va re - zum - ban - do mi cas -

101

El cascabel

105

ben a cho-co - la - te! _____
ca - bel en laa - re - na! _____

105

ben a cho-co - la - te! _____
ca - bel en laa - re - na! _____

105

110

110

110

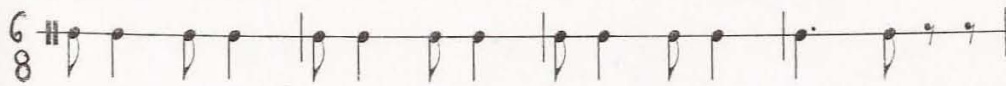
La Tuza

Compás: 6/8 = $\frac{3}{4}$ Hemiola

Tonalidad: G

Melodía anacrúsica

Motivos rítmicos:



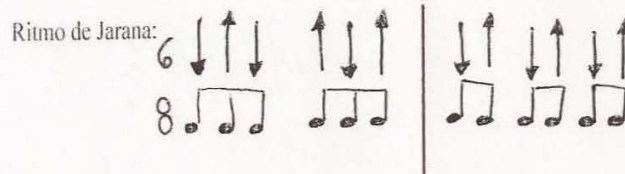
Motivos melódicos:



Estructura de La Tuza

Estructura	Intro	Estrofa A	Estrofa B	Reexp. A	Reexp. B	Postludio
Compás	1-9	10-17	17-25	26-34	34-42	43-50 Repite la introducción
Tonalidad	G	G	G	G	G	G
Texto		¡Ay la...	¡Ay la ...	Tan tan...	Tan tan...	

Material armónico: IV - I - V7 - I



La tuza

¡Ay! La pobre de la tuza
le dio mal de corazón
le dio mal de corazón
¡Ay! La pobre de la tuza

Porque miró su retrato
pintado en un cartelón
¡Ay! La pobre de la tuza
le dio mal de corazón

**tan tan que tocan la puerta,
tilin tilin que le voy abrir
tan tan que viene la tuza
tuza que viene a dormir**

¡Ay la pobre de la tuza,
ya no comerá más caña.
ya no comerá más caña
¡Ay la pobre de la tuza!

Porque se la llevan presa
dos soldados para España
¡Ay la pobre de la tuza,
ya no comerá más caña!

**tan tan que tocan la puerta,
tilin tilin que no traigo llave
tan tan que viene la tuza
tuza que viene del baile**

Y estaba la tuza haciendo
para el tuzo una camisa
para el tuzo una camisa
y estaba la tuza haciendo

La tuza que se descuida
y el tuzo que se la quita
estaba la tuza haciendo
para el tuzo una camisa

**tan tan que tocan la puerta,
tilin tilin que no traigo llave
tan tan que viene la tuza
tuza que viene del baile**

La Tuza

Son Veracruzano, dominio público
Transcripción: Santiago Rivera

The musical score is arranged in five staves, all in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The Soprano and Contralto parts are mostly rests, with a few notes in the first measure. The Punteador part features a rhythmic melody of eighth notes. The Jarana part consists of dense, rhythmic chords. The Marimbol part provides a bass line with eighth notes.

Soprano

Contralto

Punteador

Jarana

Marimbol

La Tuza

7

1. 2.

¡Ay — la

po-bre de la tu-za ya no
se la lle-van pre-sa dos sol -

1. 2.

12

co-me - rá más ca - ña ya no co-me - rá más ca - ña ¡Ay la
da-dos pa-ra Es - pa - ña* ¡Ay la po-bre de la tu - za ya no

1. 2.

16

¡Ay la po-bre de la tu - za ya no
Por que se la lle- van pre - sa dos sol -

po- bre de la tu - za!
co - me - rá más ca - ña

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a rest for two measures, then contains the lyrics '¡Ay la po-bre de la tu - za ya no' and 'Por que se la lle- van pre - sa dos sol -'. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a whole note chord and followed by eighth-note patterns.

16

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The bottom staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

20

co - me - rá más ca - ña! ya no co - me - rá más ca - ña ¡Ay la
da - dos pa - ra Es - pa - ña ¡Ay la po - bre de la tu - za ya no

Detailed description: This system contains the third system of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp. It contains the lyrics 'co - me - rá más ca - ña! ya no co - me - rá más ca - ña ¡Ay la' and 'da - dos pa - ra Es - pa - ña ¡Ay la po - bre de la tu - za ya no'. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, consisting of a whole rest for the entire system.

20

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the third system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The bottom staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

La Tuza

24

1. 2.

po-bre de la tu - za! tu - za!
co-me - rá mas ca - ña!

1. 2.

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 24. It features two first endings (1. and 2.) for the phrase 'tu - za!'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

24

1. 2.

Por que Tan tan que to-can la puer - ta ti lin ti-lin

1. 2.

1. 2.

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line starting at measure 24 with the lyrics 'Por que Tan tan que to-can la puer - ta ti lin ti-lin'. It features two first endings (1. and 2.). The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a complex chordal texture with many notes, and the left hand plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

29

— que le voy a - brir tan tan que vie-ne la tu-za tu-za que vie - ne a dor -

29

Detailed description: This system contains the final two staves of music on the page. The top staff is a vocal line starting at measure 29 with the lyrics '— que le voy a - brir tan tan que vie-ne la tu-za tu-za que vie - ne a dor -'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a complex chordal texture with many notes, and the left hand plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

La Tuza

34

Tan tan que to-can la puer - ta ti lin ti-lin que le voy a - brir tan

mir

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 34. The lyrics are: "Tan tan que to-can la puer - ta ti lin ti-lin que le voy a - brir tan". The bottom staff is a piano accompaniment line, mostly consisting of rests.

34

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 34. The middle staff is a piano accompaniment line with dense chordal textures. The bottom staff is a bass line with a simple rhythmic pattern.

39

tan que vie - ne la tu - za tu - za que vie - ne a dor mir.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 39. The lyrics are: "tan que vie - ne la tu - za tu - za que vie - ne a dor mir.". The bottom staff is a piano accompaniment line with rests.

39

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 39. The middle staff is a piano accompaniment line with dense chordal textures. The bottom staff is a bass line with a simple rhythmic pattern.

43

43

48

48

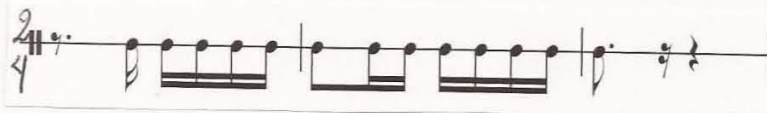
El Colás

Compás: 2/4

Tonalidad: D

Melodía anacrúsica

Motivos rítmicos:



Motivos melódicos:



Material armónico: I - V7

Estructura	Intro	Estrofa	Estrillo	Interludio	Postludio
Compás	1-16	17-25	25-33	33-48	33-49
Tonalidad	D	D	D	D	D
Texto		Amada Margarita... Bonita plaza de ... Cuando tenía.... Con esta me ...	Colás, Colás...		



EL COLÁS

Amada margarita
mujer de don Simón,
que me hace los tamales
de carne de ratón.

**Colás, Colás, Colás y Nicolás
lo mucho que te quiero
y el mal pago que me das
si quieres, si puedes,
si no, tu me dirás
¡Ay que bonito baila
la mujer de Nicolás!.**

Bonita plaza de armas
que en Veracruz está,
rodeada de muchachas
y en medio Nicolás

Colás, Colás, Colás y Nicolás ...

Cuando tenía dinero
me decían don Nicolás,
ahora que no lo tengo
me dicen Colás nomás.

Colás, Colás, Colás y Nicolás ...

Con esta me despido
porque ya no puedo más,
aquí se van cantando
los versos del Colás.

Colás, Colás, Colás y Nicolás ...

El colás

Son Veracruzano, dominio público
Transcripción: Santiago Rivera

Voz

Punteador

Jarana

Marimbol

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Voz', is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature, and it contains four whole rests. The second staff, 'Punteador', is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff, 'Jarana', is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a series of chords. The fourth staff, 'Marimbol', is in bass clef with the same key signature and time signature, with a simple bass line.

5

5

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Voz', is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature, and it contains five whole rests. The second staff, 'Punteador', is in treble clef with the same key signature and time signature, continuing the rhythmic pattern from the first system. The third staff, 'Jarana', is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a series of chords. The fourth staff, 'Marimbol', is in bass clef with the same key signature and time signature, with a simple bass line.

El colás

10

15

A - ma - da Mar - ga -
Bo - ni - ta pla - za

El colás

18

ri - ta mu - jer de don Si - món, que me hace los ta - ma - les de car - ne de ra - tón a - mada Marga -
de _amasque en Ve - ra - cruz es - tá ro - de a - da de mu - chas y en me - dio Ni - co - lás. Bo - ni - ta pla - za

18

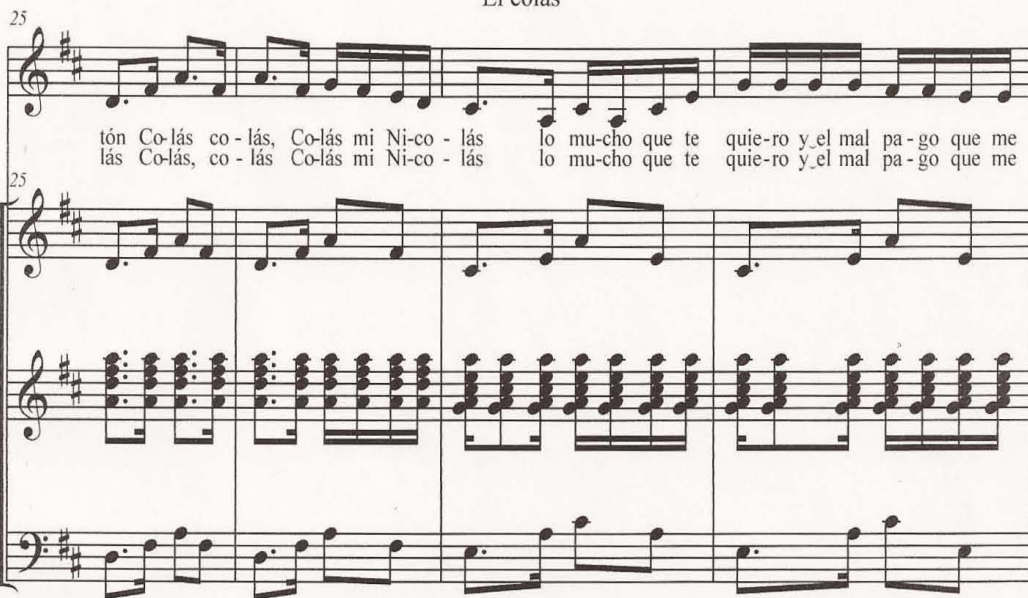
22

ri - ta mu - jer de don Si - món que me ha ce los ta - ma - les de car - ne de ra -
de _ar - mas que en Ve - ra - cruz es - tá ro - de a - da de mu - cha - chas y en me - dio Ni - co -

22

El colás

25



tón Co-lás co - lás, Co-lás mi Ni-co - lás lo mu-cho que te quie-ro y el mal pa-go que me
lás Co-lás, co - lás Co-lás mi Ni-co - lás lo mu-cho que te quie-ro y el mal pa-go que me

29



das si quie-res si pue-des si no tu me di - rás ¡Ay que bo-ni-to bai-la la mu-jer de Ni-co-
das si quie-res, si pue-des si no tu me di - rás ¡Ay que bo-ni-to bai-la la mu-jer de Ni-co-

El colás

33

lás!
lás!

33

37

37

El colás

41

Musical score for measures 41-44. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with whole rests. The second staff is a treble clef line with a melody of eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef line with a dense accompaniment of chords and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef line with a simple bass line of eighth notes.

45

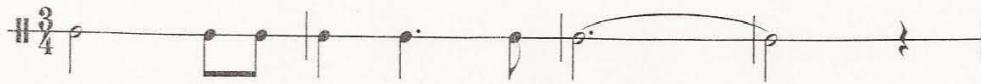
Musical score for measures 45-48. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with whole rests. The second staff is a treble clef line with a melody of eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef line with a dense accompaniment of chords and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef line with a simple bass line of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

La bruja

Compás: 3/4

Tonalidad: Dm

Motivos rítmicos:

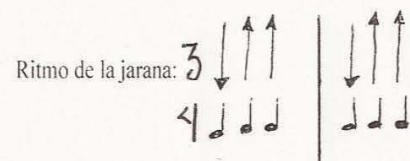


Motivos melódicos:



Estructura de La Bruja

Estructura	Introducción	Estrofa a b	Estrofa c b'	Estribillo d e	Estribillo d e'	Estribillo d e	Estribillo d e
Compás	1-10	11-18	19-26	27-35	35-43	43-51	51-60
Tonalidad	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm
Texto		¡Ay que... Volar y ...	A las dos... ¡Ay que bonito...	Me agarra...	Me agarra...	¡Ay dígame	Ninguna...



Material armónico: i- V7-iv

La bruja

¡Ay que bonito es volar!,
a las dos de la mañana
a las dos de la mañana
¡Ay que bonito es volar! ¡Ay mamá!

Volar y dejarse caer
en los brazos de una dama
¡Ay que bonito es volar!,
a las dos de la mañana ¡Ay mamá!

Me agarra la bruja,
me lleva al cuartel
me da de besitos,
me da de comer

Me agarra la bruja,
me lleva a su casa
me vuelve maceta
y una calabaza

**¡Ay dígame, y dígame y dígame usted
¿Cuántas criaturitas se ha chupado usted?
ninguna, ninguna, ninguna no sé
ando en pretensiones
de chuparme a usted.**

¡Ay me espantó una mujer!,
en medio del mar salado
en medio del mar salado,
¡Ay me espantó una mujer! ¡Ay mamá!

Porque no quería creer,
lo que otros me habían contado
lo de arriba era mujer,
y lo de abajo pescado ¡Ay mamá!

Me agarra la bruja,
me lleva al zaguán
quiere que me ponga
mi traje de Adán

Me agarra la bruja,
me lleva a su cueva
me pega un sustote
con su traje de Eva

**¡Ay dígame, y dígame y dígame usted
¿Cuántas criaturitas se ha chupado usted?
ninguna, ninguna, ninguna no sé
ando en pretensiones
de chuparme a usted.**

A la bruja me encontré
que en el aire iba volando
que en el aire iba volando
a la bruja me encontré ¡Ay mamá!

Entonces le pregunté,
que ¿A quién andaba buscando?
me dijo ¿Quién es usted?,
soy cantador de huapango

Levántate Juana,
levántate Adela;
que ahí viene la bruja
y se chupa a tu abuela

Levántate Juana,
levántate Inés
que ahí viene la bruja
y te pica los pies.

**¡Ay dígame, y dígame y dígame usted
¿Cuántas criaturitas se ha chupado usted?
ninguna, ninguna, ninguna no sé
ando en pretensiones
de chuparme a usted.**

La bruja

Son Veracruzano, dominio público

Arreglo: Rocio Alvarez Santoyo

$\text{♩} = 130$

The musical score is arranged in six staves, each with a different instrument label to its left. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The first two staves, 'Voz' and 'Coro', contain only rests. The 'Punteador' staff shows a rhythmic melody. The 'Jarana' and 'Guitarra' staves feature block chords. The 'Marimbol' staff has a bass line with eighth notes. A '8va' marking is present below the 'Coro' staff.

Voz

Coro

Punteador

Jarana

Guitarra

Marimbol

©2010

La bruja

6

1. 2.

¡Ay Volar que bo- y de-

12

12 ni-to es vo - lar! A las dos de la ma - ña - na
 12 jar - se ca - er en los bra - zos de u - na da - ma

La bruja

19

19 a las dos de la ma - ña - na. ¡Ay que bo - ni - to es vo - lar! ¡Ay que bo - ni - to es vo - lar! A las dos de la ma -

25

25 lar ay ma má! 2. Me a - ga - rra la bru - ja, me lle - va al cuar -
ña - na; Ay ma má!

La bruja

31

31 tel me da de be - si - tos me da de co - mer. Me_a - ga - rra la

This block contains the musical notation for measures 31 through 36. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords, and a bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "tel me da de be - si - tos me da de co - mer. Me_a - ga - rra la".

37

37 bru - ja me lle - va_a - su ca - sa me vuel - ve ma - ce - ta,y me da ca - la -

This block contains the musical notation for measures 37 through 42. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords, and a bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "bru - ja me lle - va_a - su ca - sa me vuel - ve ma - ce - ta,y me da ca - la -".

La bruja

43

43 ba - za ¡Ay dí - ga-me_y dí - ga-me_y dí - ga-me_us - ted, cuan - tas cria - tu - ri - tas se ha

43

43

43

43

43

50

50 chu - pa-do_us - ted nin - gu - na, nin - gu - na, nin - gu - na no sé. An - do en pre-ten-

50

50

50

50

50

La bruja

57

57 si_o - nes de chu - par - me_aus - ted.

57

57

57

57

57

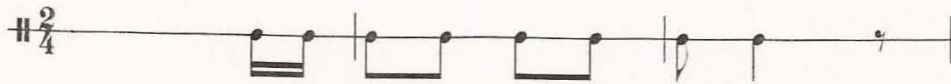
Los negritos

Compás: 2/4 - 6/8

Tonalidad: A

Melodía anacrúsica

Motivos rítmicos:



Motivos melódicos:



Estructura de los negritos

Estructura	Intro	Tema A	Reexp. Tema A	Tema B en 6/8
Compás	1-24	24-32	32-40 Junto con una 2da voz siendo el tema A'	42-58
Tonalidad	A	A	A	A
Texto		Que bonitos...	Que bonitos...	Jesús María...

Material armónico: I - IV - V - I



Los negritos

¡Que bonitos son los negros!
bailando la contradanza
bailando la contradanza
¡Que bonitos son los negros!

Con sus zapatitos nuevos
haciendo tanta mudanza
y bailando muy sociegos
pegados panza con panza

**Jesús María que me ha espantao
como hacen los negros pa' trabajar
se mueren todos sin confesar
ja ja ja ja, ja ja ja ja.**

**Turumbè turumbè
turumbè turumbè
que se hace nublado y quiere llover**

**Turumbè turumbè
turumbè turumbè
que teque manequè chuchuma yambè.**

Una negra me dio un beso
que me dejó enamorado
que me dejó enamorado
una negra me dio un beso

Que los besos de la negra
saben a canela y clavo
una negra me dio un beso
que me dejò enamorado

Jesús María...

La mañana de San Juan
hacen l 'agua a gorgoritos
hacen l 'agua a gorgoritos
la mañana de San Juan

Cuando se van a bañar
salen los cinco negritos
salen los cinco negritos
y se ponen a bailar

Jesús María...

Los negritos

Son Veracruzano, dominio público
Arreglo: Rocio Alvarez Santoyo

The musical score is arranged in five staves, each with a label to its left. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The Soprano and Contralto staves contain whole rests for the first seven measures. The Punteador staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a sequence of eighth notes in the next measure, and so on. The Jarana and Marimbol staves contain whole rests for the first seven measures.

Los negritos

8

Musical score for measures 8-15. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). Measures 8 and 9 are rests for all staves. Measures 10-15 contain active music. The first treble staff has a melody of eighth notes. The second treble staff has a similar melody. The first bass staff has a melody of eighth notes. The second bass staff has a melody of eighth notes. The third bass staff has a melody of eighth notes.

16

Musical score for measures 16-23. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). Measures 16 and 17 are rests for all staves. Measures 18-23 contain active music. The first treble staff has a melody of eighth notes. The second treble staff has a similar melody. The first bass staff has a melody of eighth notes. The second bass staff has a melody of eighth notes. The third bass staff has a melody of eighth notes.

Los negritos

24

Que bo - ni - tos son los ne - gros bai - lan - do la con - tra - dan - za bai - lan -
za - pa - ti - tos nue - vos ha - cien - do tan - ta mu - dan - za y bai -

29

do la con - tra - dan - za que bo - ni - tos son los ne - gros que bo - ni - tos son los
lan - do muy so - cie - gos pe - ga - dos pan - za con pan - za con sus za - pa - ti - tos

que bo - ni - tos son los
con sus za - pa - ti - tos

Los negritos

34

ne - gros bai-lan do la con-tra - dan za bai-lan - do la con-tra - dan - za que bo -
nue - vos ha-cien - do tan - ta mu - dan - za y bai - lan - do muy so - cie - gos pe - ga -

34

ne - gros bai-lan do la con-tra - dan - za bai-lan - do la con-tra - dan - za que bo -
nue - vos ha-cien - do tan - ta mu - dan - za y bai - lan - do muy so - cie - gos pe - ga -

34

39

ni - tos son los ne - gros con sus Je - sús Ma -
dos pan - za con pan - za

39

ni - tos son los ne - gros con sus pan - za.

39

Los negritos

43

rí-a que me_haespan - ta - o como_hacen los negros pa tra-ba - jar se mueren to-dos sin con-fe -

43

43

48

sar ja ja ja ja ja ja ja ja tu-rum-be tu-rum - be tu-rum-be tu-rum-

48

48

Los negritos

52

be que se ha-ce nu - bla - o y quie-re llo - ver tu-rum-be tu-rum - be tu-rum-be tu-rum-

Detailed description: This system contains the first line of music. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

52

Detailed description: This system contains two empty musical staves, one for the vocal line and one for the piano accompaniment, both in the same key signature as the first system.

52

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the first system. It features two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line.

56

be que te que ma ne - que chu - chu - ma yam - be

Detailed description: This system contains the second line of music. It features a vocal line in the upper staff. The key signature remains two sharps. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, ending with a quarter note. The piano accompaniment line is empty.

56

Detailed description: This system contains two empty musical staves, one for the vocal line and one for the piano accompaniment, both in the same key signature as the previous systems.

56

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the second system. It features two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line.

La morena

Compás: 6/8 = 3/4 Hemiola

Tonalidad: Cm

Melodía anácrusica

Motivos rítmicos:



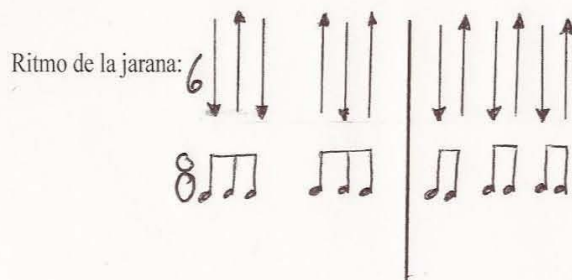
Motivos melódicos:



Estructura de La morena

Estructura	Intro	Tema A	Tema A'	Tema A	Tema B Estribillo	Tema B' Estribillo	Interludio
Compás	1-22	22-30	30-38	38-46	47-54	55-66	67-87
Tonalidad	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm
Texto		Una morena...	A la reina...	Y después de...	¡Adiós morena..	Cada vez...	

Material armónico: i - iv - V



LA MORENA

Una morena me dijo que la llevara yo a ver
A la reina de los cielos, que la quería conocer
Y después de haberla visto, que la volviera a traer.

Adiós morena y adiós morena (Adiós morenita adiós)
Y vuelvo a decir morena (Otra vuelta y más adiós)

Cada vez que paso y veo, la casa donde vivías
De veras que siento feo, al recordar vida mía
Al recordar vida mía cuando yo era tu recreo

Al pie de una serranía, se lamenta una morena (Bis)
Y en su lamento decía, quien tiene amor tiene pena, (Bis)
Quien tiene amor tiene pena y también tiene alegría.

Adiós morena y adiós morena (Adiós morenita adiós)
Y vuelvo a decir morena (Otra vuelta y más adiós)

Adiós que me voy llorando, de pena y desdicha mía
Pero me voy acordando, que te he de ver algún día
Aunque sea de vez en cuando no te olvido vida mía.

Cuando canto la morena, ganas me dan de llorar. (Bis)
Me recuerda la sirena, que la canta por la mar (bis)
Que la canta por la mar para aliviar sus penas

Adiós morena y adiós morena (Adiós morenita adiós)
Y vuelvo a decir morena (Otra vuelta y más adiós)

Dicen que no nos queremos, porque no nos ven hablar
Pero nosotros podemos con los ojos platicar
Con los ojos platicar y hasta nos amanecemos.

Morenita te hizo el cielo, para mi condenación (Bis)
Delgadita de cintura, alegre de corazón. (Bis)
Tu boca de caramelo me ha llenado de ilusión

Adiós morena y adiós morena (Adiós morenita adiós)
Y vuelvo a decir morena (Otra vuelta y más adiós)

Por esta calle me voy, por la otra doy la vuelta (Bis)
A ver si puedo cortar un tulipán de tu huerta, (Bis)
No seas ingrata conmigo, déjame la puerta abierta.

La morena

Son veracruzano, dominio público

Arreglo: Rocio Álvarez Santoyo

The musical score is arranged in five staves, each with a label to its left. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The Soprano, Contralto, Jarana, and Marimbol parts consist of whole rests in every measure. The Requinto part is the only one with notes, starting with a quarter rest in the first measure, followed by a melody of quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of the first system.

Soprano

Contralto

Requinto

Jarana

Marimbol

La morena

7

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Requinto

Jarana

Marimbol

13

13

Requinto

Jarana

Marimbol

La morena

3

18

Requinto

Jarana

Marimbol

U-na

23

Requinto

Jarana

Marimbol

mo-re-na me di - jo que la lle - va - ra yo a ver

La morena

27

mo-re-na me di - jo que la lle - va - rá yo a ver

a la

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins at measure 27 with the lyrics 'mo-re-na me di - jo que la lle - va - rá yo a ver'. The bottom staff is a piano accompaniment line in treble clef, starting with a whole rest in measure 27 and then playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Requinto

Jarana

Marimbol

Detailed description: This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Requinto' and contains a vocal line in treble clef with a key signature of two flats, starting with a whole rest in measure 27. The middle staff is labeled 'Jarana' and contains a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of two flats, consisting of repeated eighth-note chords. The bottom staff is labeled 'Marimbol' and contains a rhythmic accompaniment in bass clef with a key signature of two flats, consisting of repeated eighth-note chords.

31

a la

rei-na de los cie - los que la que-ria co - no - cer

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats, starting at measure 31 with the lyrics 'a la rei-na de los cie - los que la que-ria co - no - cer'. The bottom staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of two flats, continuing the rhythmic pattern from the previous system.

Requinto

Jarana

Marimbol

Detailed description: This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Requinto' and contains a vocal line in treble clef with a key signature of two flats, starting with a whole rest in measure 31. The middle staff is labeled 'Jarana' and contains a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of two flats, consisting of repeated eighth-note chords. The bottom staff is labeled 'Marimbol' and contains a rhythmic accompaniment in bass clef with a key signature of two flats, consisting of repeated eighth-note chords.

La morena

5

35

rei-na de los cie - los que la que-ría co - no - cer

y des-

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (treble clef) begins with a melody in B-flat major. The piano accompaniment consists of a Requinto (treble clef) and a Marimbol (bass clef). The Requinto part is mostly rests, with some notes in the final measure. The Marimbol part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Requinto

Jarana

Marimbol

35

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Requinto part remains mostly silent. The Jarana part (treble clef) plays a rhythmic accompaniment with chords. The Marimbol part (bass clef) continues with its eighth-note accompaniment.

39

y des-

pués de ha-ber - la vis - to, que la vol-vie-ra a tra - er

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line resumes with the melody. The piano accompaniment continues with the same instrumental parts as in the previous system.

Requinto

Jarana

Marimbol

39

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Requinto part remains mostly silent. The Jarana and Marimbol parts continue their respective accompaniment parts.

La morena

43

pues de ha-ber - la vis - to que la vol-vie-ra a tra-er

A-dios mo-re

Requinto

Jarana

Marimbol

47

a - dios mo-re - ni-ta a-diós

na y a-dios mo-re na y vuel -

Requinto

Jarana

Marimbol

La morena

7

51

o - tra vuel - ta y más a - diós. —

vo a de - cir mo - re - na — ca - da

Requinto

Jarana

Marimboi

55

vez que pa - so y ve - o — la ca - sa don - de — vi - ví - a — de

Requinto

Jarana

Marimboi

59

ve-ras que sien-to fe - o al re-cor-dar vi da mí - a al

Requinto

Jarana

Marimbol

63

re-cor-dar vi-da mí - a cuan-do yo_e-ra tu re-cre - o

Requinto

Jarana

Marimbol

La morena

9

68

Requinto

Jarana

Varimbol

72

Requinto

Jarana

Varimbol

La morena

1

77

Requinto

Jarana

Marimbol

82

Requinto

Jarana

Marimbol

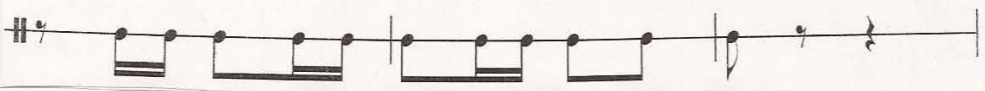
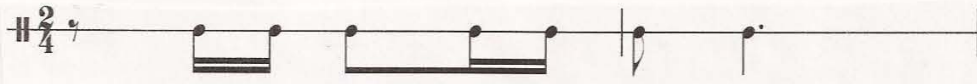
La bamba

Compás: 2/4

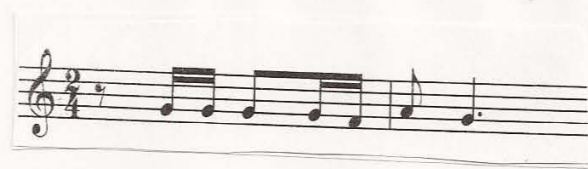
Tonalidad: C

Melodía anacrúsica

Motivos rítmicos:



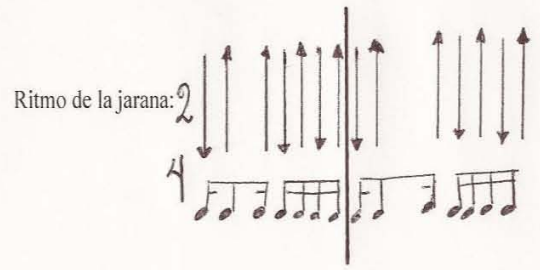
Motivos melódicos:



Estructura de la bamba

Estructura	Intro	Estrofa	Estribillo
Compás	1-25	26-35	36-44
Tonalidad	C	C	C
Texto		Para bailar...	¡Ay arriba...

Material armónico: I - IV - V



La bamba

Para bailar la bamba (bis)
se necesita,
una poca de gracia (bis)
y otra cosita

¡Ay arriba y arriba! (bis)
y arriba irán
que repiquen campanas (bis)
de Malibrán (tres veces)

Si mis ojos lloraron (bis)
razón tuvieron,
porque se enamoraron (bis)
de lo que vieron

¡Ay arriba y arriba! (bis)
y arriba iré
yo no soy marinero (bis)
por tí seré (tres veces)

Dices que no me quieres (bis)
ya me has querido
ya remedio no tiene (bis)
lo sucedido

¡Ay arriba y arriba! (bis)
y arriba iré
como las palomitas (bis)
de San Andrés (tres veces)

Cuando canto la bamba (bis)
me siento ufano
porque sé que es el himno (bis)
veracruzano

¡Ay arriba y arriba! (bis)
y arriba iré
yo no soy marinero (bis)
por tí seré (tres veces)

¡Ay te pido te pido! (bis)
de compasión
que se acabe la bamba (bis)
y venga otro son.

¡Ay arriba y arriba! (bis)
porque me voy
pase usted buenas tardes (bis)
mañana y hoy (tres veces)

La bamba

Son Veracruzano, dominio público

Arreglo: Rocío Álvarez Santoyo

Voz

Punteador

Jarana

Marimbol

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the voice (Voz) and contains five measures of whole rests. The second staff is for the punteador (Punteador) and contains five measures: the first three are whole rests, and the last two contain eighth-note patterns. The third staff is for the jarana (Jarana) and contains five measures of a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff is for the marimbol (Marimbol) and contains five measures of a simple bass line with eighth notes and rests.

6

6

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the voice (Voz) and contains five measures of whole rests. The second staff is for the punteador (Punteador) and contains five measures of eighth-note accompaniment. The third staff is for the jarana (Jarana) and contains five measures of chords. The fourth staff is for the marimbol (Marimbol) and contains five measures of a simple bass line with eighth notes and rests.

La bamba

12

Musical score for measures 12-18. The score consists of four staves: a top staff with a treble clef, a second staff with a treble clef, a third staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measures 12-18 are shown. The second staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a chordal accompaniment with chords and some moving lines. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

19

Musical score for measures 19-24. The score consists of four staves: a top staff with a treble clef, a second staff with a treble clef, a third staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measures 19-24 are shown. The second staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 22. The third staff contains a chordal accompaniment with chords and some moving lines. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

La bamba

24

Para bai-lar la bam-ba, pa-ra bai - lar la bam-ba se ne - ce -

30

sita una po - ca de gracia. - U-na po - ca de gracia y o-tra co - sta; Aya-ri-ba, ya - rri-ba!

La bamba

36

¡Ay a- rri - ba y a - rri - ba y a- rri - ba i - rán que re- pi - quen cam - pa - nas!

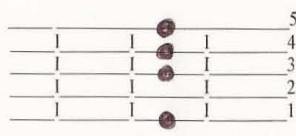
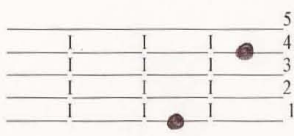
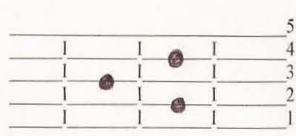


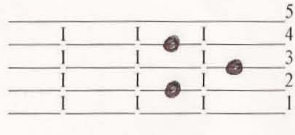

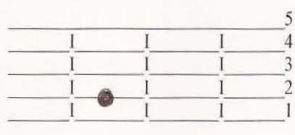

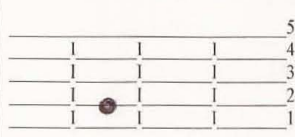
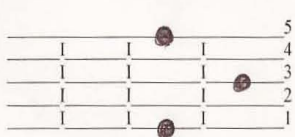


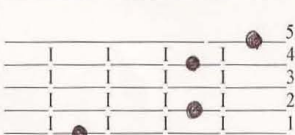

This block contains the musical notation for measures 36 through 39. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff.

40

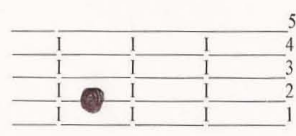
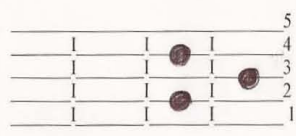


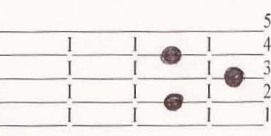
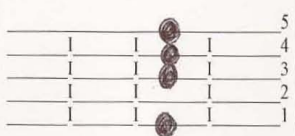
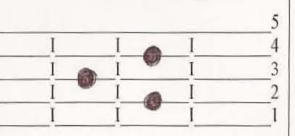
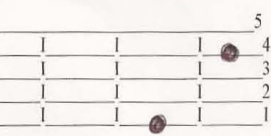


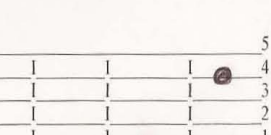
que re- pi - quen cam - pa- nas de Ma - li - brán, de Ma - li - brán, de Ma - li - brán.

This block contains the musical notation for measures 40 through 43. It continues the vocal line and piano accompaniment from the previous block. The lyrics are written below the vocal staff.

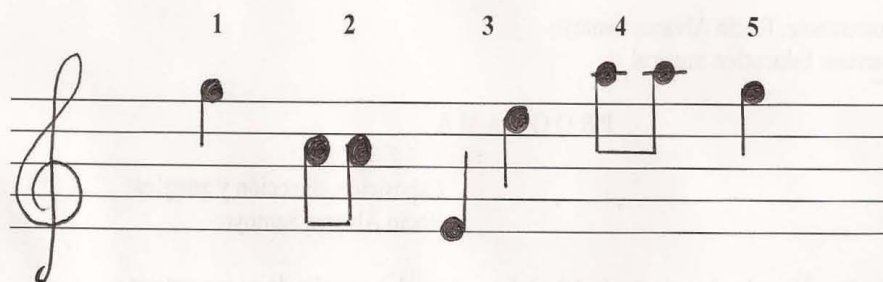
ACORDES PARA JARANA JAROCHA

"EL COLÁS"		
 <p>RE M</p>	 <p>LA 7</p>	
"LA GUACAMAYA"		
 <p>SOL M</p>	 <p>RE 7</p>	
"EL CASCABEL"		
 <p>DO m</p>	 <p>SOL 7</p>	
"LA TUZA"		
 <p>SOL M</p>	 <p>DO M</p>	 <p>RE 7</p>
"LA BAMBA"		
 <p>DO M</p>	 <p>FA M</p>	 <p>SOL 7</p>
"LOS NEGRITOS"		
 <p>LA M</p>	 <p>MI 7</p>	 <p>RE M</p>

ACORDES PARA JARANA JAROCHA

"EL BUTAQUITO"		
		
DO M	SOL 7	
"LA MORENA"		
		
DO m	FA m	SOL 7
"EL BALAJÚ"		
		
RE M	SOL M	LA 7
"LA BRUJA"		
		
RE m	SOL m	LA 7

Afinación de la jarana "Por mayor" o "Por cuatro"



ANEXOS II



Santiago Rivera Bernal

México, Veracruz y Oaxaca

Nace en la ciudad de México en 1963 y por esas fechas su familia se traslada a la ciudad de Tierra Blanca Veracruz, de donde era originaria su mamá María del Pilar Bernal Jacinto. En esta población, atrás de la casa de palma y madera donde vivían, ensayaban los grupos musicales *Los Negritos* y *Los hermanos Vázquez* con música de son jarocho con arpa. A la edad de cinco años su familia se traslada al municipio de Santa María Petapa, en colindancia con la población de Matías Romero, Oaxaca, en el Istmo de Tehuantepec. Su papá Santiago Rivera Ramírez fue maestro albañil, compositor y activista comunitario.

En la población de Matías Romero, Santiago Rivera Bernal realizó sus estudios básicos, medio y superior paralelamente durante ocho años, estudió pintura en óleo sobre tela y participó en grupos de estudiantinas y rondallas escolares.

Sus primeras influencias musicales vienen de su papá que interpretaba boleros, tangos, sones istmeños y música ranchera; a su vez escuchaba en el llano a “Nacho Borracho” que subía una bocina a un árbol de mango y tocaba música istmeña y anuncios de eventos sociales y velorios. En las fiestas de mayordomías se escuchaban las bandas de

viento que interpretaban música tradicional, boleros y música tropical del momento. En diciembre se escuchaba “la Rama” y “El Viejo”. En vacaciones en Tierra Blanca y en el Puerto de Veracruz escuchaba son jarocho, y al regresar a Matías Romero trataba de sacar “la Bamba” y “El Colás” pero “siempre se le atoraba la guitarra”, como el comenta.

En 1982 se traslada a México para terminar el tercer año de preparatoria en la Escuela Popular Tacuba en donde participa en la rondalla “Canta rana”. Al concluir la preparatoria se inscribió en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en donde estudió dibujo al desnudo, acuarela y talleres libres de óleo sobre tela. Como parte del taller de “Juan O’gorman” participó en el concurso del logotipo para el taller en el que obtuvo los primeros cinco.

En el año de 1985, Santiago Rivera Bernal escribe sus primeras canciones participando con compositores urbanos de la Unión de Creadores de Música Callejera y en talleres libres de composición en la Sociedad de Autores y Compositores SACME. En el año de 1987 participa en el “Movimiento Nacional de Músicos Aficionados” SEP, IMER e ISSSTE Cultura.

En 1988, representa a su facultad, Arquitectura y participa como compositor en el 1er Festival de la Canción Universitaria, Rivera queda en los primeros diez lugares por votación unánime y, como resultado de este concurso, graba el disco colectivo del 1er Festival de la Canción Universitaria, UNAM, IMER y Pentagrama. Lo programan por un año en todos los foros universitarios de la UNAM, pero esta programación se extendió por tres años. Además también participa en el 1er Festival de la Mexicanidad en Tepic, Nayarit.

En 1993 colabora en eventos de radio y foros diversos con el Comité de Músicos Mexicanos, así como en las programaciones del Museo Universitario Contemporáneo de Arte “MUCA”, UNAM y recitales en las Universidades Autónomas del Estado de México.

En 1994 regresa a la población de Matías Romero, Oaxaca, en donde se dedica a pintar bodegones de óleo sobre tela. En 1997 se regresa a México para estudiar en la Escuela

de la Música Mexicana la carrera de Promotor Técnico de Música Mexicana, además de guitarra, géneros y estilos tradicionales que identifican a nuestro país. En 1998, en su segundo año de estudiante, el Director Daniel García Blanco (1929-2008) lo invita a formar parte del plantel docente para fundar el Taller de Jaranas y Requintos Jarochos en su versión jaranera. Abarca también la instrumentación de jaranas, requintos, leonas, marimbol y percusiones. Este taller lo impartió a lo largo de diez años. A la par, Santiago Rivera Bernal ha impartido talleres libres de son jarocho en la ciudad de México, Toluca y diferentes poblados del Estado de México. Ha dado conferencias sobre el son jarocho en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en el IV Foro de Música Tradicional del INAH, en el foro Regiones de la Música Tradicional en México y en el Museo Nacional de Antropología.

Actualmente trabaja en la Fonoteca del INAH, y de manera independiente, incursiona en la construcción de marimboles, en el aprendizaje del arpa jarocho aplicada a otros géneros y estilos, y sigue impartiendo talleres libres de son jarocho apoyándose con recopilaciones, compilaciones y transcripciones iniciadas desde 1985. Sigue participando en eventos culturales de son jarocho, música de trova, composición y música tradicional istmeña. Desde el año de 2008, estudia en el taller libre de Zapoteco del Istmo, escribe diversas composiciones en español-zapoteco y hace transcripciones y variaciones en zapoteco de los sones jarochos “El Colás” y “la Bruja”.



Armando Rojas Trejo nació el 20 de julio de 1978, en el Distrito Federal y tiene 12 años dedicándose a la laudería. Ha fabricado y restaurado instrumentos de cuerda pulsada como: jaranas jarocho y huastecas, arpas, guitarra (huapanguera, acústica y eléctrica) y bajos. Entre los instrumentos de cuerda frotada se encuentran: violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Ha realizado cursos de laudería en Paracho Michoacán, en Coyoacán por parte del INIFAP (Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias). Ha tomado algunas clases magistrales con el Prof. Javier Hernández y también ha participado en algunos cursos de música con el Prof. Daniel Rodríguez

Se inició como ayudante en 1998, con un laudero de Paracho, Michoacán, de nombre Jesús Escobedo, con el que estuvo aproximadamente seis meses. Para 1999 se integró como aprendiz en el taller del constructor Alfredo Barrera, con quien aprendió la técnica tradicional de construcción de guitarras, hasta el 2002. Desde el 2003 a 2009 trabajó al lado del laudero Cándido Cruz, en donde aprendió la construcción de instrumentos latinoamericanos, barrocos e instrumentos de cuerda frotada.

Actualmente labora en su propio taller que se localiza en calle Norte 16 número 604, colonia Santa Cruz en el Valle de Chalco. Forma parte del grupo *Fuson* que interpreta música tradicional mexicana, ejecuta: jarana huasteca, vihuela coculense, arpa y chaquiste jarocho.

ANEXOS III



MONICA LÓPEZ LÓPEZ
(22/MAYO/1994)



LUIS ALBERTO GUZMÁN VALVERDE
(17/MAYO/1995)



VICTOR A. CRUZ HERNÁNDEZ
(23/FEBRERO/1995)



JESÚS IVÁN GARCÍA ALVARADO
(27/OCTUBRE/1994)



FERNANDO RAMIREZ SORIA
(26/ABRIL/1996)



VICTORIA ALINE HERNÁNDEZ DE LA HOZ
(18/DICIEMBRE/1995)



ÁNGEL PÉREZ MORALES ATXEL
(2/OCTUBRE/1995)



ALEXEIN HERRERA OROZCO
(25/JULIO/1997)



JOSÉ ALBERTO HERNÁNDEZ CRUZ
(14/OCTUBRE/1995)



DAMARIS ABIGAIL ESPEJEL DURÁN
(27/SEPTIEMBRE/1996)



LUIS ALEJANDRO HERNÁNDEZ PEDRAZA
(25/MARZO/1997)



ATHZIRI Y. ROJAS CASTILLO
(6/MAYO/1997)



ORLANDO AZUCENO NOLASCO
(5/JULIO/1997)



BARBARA GPE. BRISEÑO CORTES
(26/NOVIEMBRE/1995)



MARIANA G. SEQUERA DE JESÚS ROSAS
(22/MAYO/1997)



KARINA ARACELI SOLORZANO
(6/JUNIO/1998)



ALEXANDRA L. PEÑA RODRIGUEZ
(5/MARZO/1998)



SAHIAN A. PÉREZ MORALES
(25/JUNIO/1998)



MARGARITA CORONA ARREOLA
(2/AGOSTO/1996)



JENNIFER R. BLANCO SALAZAR
(1/JUNIO/1996)



JONATAN VILLAPANDO CALDERÓN
(4/ABRIL/1998)



MALENI P. VÁZQUEZ CONSTANTINO
(7/MARZO/1997)



YURITZI SÁNCHEZ SANDOVAL
(9/SEPTIEMBRE/1997)



YAHIMA AYLÍN SÁNCHEZ SANDOVAL
(7/JULIO/1996)



BRENDA ALEJANDRA LEMUS CHÁVEZ
(18/ENERO/1996)



BRYAN ARMANDO LEMUS CHAVEZ
(26/OCTUBRE/1998)



ARIADNE GUADALUPE HERNÁNDEZ ISLAS
(5/ABRIL/1998)



JESSICA ESMERALDA GARCÍA MARTÍNEZ
(10/SEPTIEMBRE/1998)

ANEXOS IV

PROGRAMA

Explicación sobre la psicología del adolescente y el desarrollo de su autoestima y socialización a través del trabajo musical.

“El Butaquito” Son veracruzano de D. P.
“La guacamaya” Son veracruzano de D. P.

Descripción de las teorías educativas de Ausubel sobre el aprendizaje significativo y su aplicación al trabajo didáctico en la secundaria

“El balajú” Son veracruzano de D. P.
“El cascabel” Son veracruzano de D. P.

Explicación de lo que es el son veracruzano.

“La tuza” Son veracruzano de D. P.
“El Colás” Son veracruzano de D. P.

Descripción del proceso didáctico llevado a cabo con el grupo instrumental presentado.

“La bruja” Son veracruzano de D. P.
“Los negritos” Son veracruzano de D. P.

Conclusiones del trabajo desarrollado

“La morena” Son veracruzano de D. P.
“La bamba” Son veracruzano de D. P.

Notas al programa

Al poco tiempo de concluir mis estudios en la Escuela Nacional de Música, tuve la oportunidad de ingresar a la SEP y en mi labor como docente me he dado cuenta que es muy importante dar a conocer la música tradicional mexicana de una forma más práctica y atractiva. Pero esto implica algo más que sólo captar la atención auditiva de los niños y adolescentes, significa atraerlos con todos sus sentidos para que puedan apreciar la riqueza y el encanto de estados como el de Veracruz.

Mi propuesta consiste en lograr un aprendizaje significativo (Ausubel: El conocimiento debe ser de interés para el alumno) mediante la implementación de un taller para lo cual tomé en cuenta investigaciones realizadas por autores como: Erickson, Gesell y Hurlock quienes hablan de la necesidad del adolescente de formar parte de un grupo; con el cual adquieren compromisos, al mismo tiempo que buscan la relajación, además de su interés en las actividades recreativas; razón por la que es posible que deseen aprender a tocar un instrumento musical o formar parte de un coro, lo que les ayuda a canalizar la energía positivamente, a desarrollar la sensibilidad y la confianza en sí mismos.

En dicho taller los alumnos se reúnen de manera voluntaria y aprenden a tocar y a cantar la música tradicional del sur del Estado de Veracruz: “Son jarocho”, el cual surge como una mezcla de cultura española, africana e indígena y que, a pesar de haber sido prohibida por la inquisición, ha sobrevivido hasta nuestros días. Este proyecto, además de dar a conocer parte de la riqueza musical de nuestro país, pretende lograr la socialización, la tolerancia, la empatía y llegar a ser una fuente de seguridad emocional que ayude a los jóvenes a desarrollar un autoconcepto favorable, y que contribuya de manera importante a lograr su éxito personal.

El son jarocho

Es el resultado de una interculturización que involucra a los esclavos traídos de África por los españoles que invadieron el país, además de la influencia árabe en la música española y el contexto ritual de las manifestaciones indígenas. El son jarocho es la expresión a través del baile y canto del vaquero de la sabana; oficio que dio su nombre al jarocho por ir provisto de la jara, la puya o garrocha, con la que acosaban al ganado. Gabriel Saldívar en su libro *Historia de la música en México*, comenta que el término *son* aparece a principios del siglo XVIII y al parecer se utilizó por primera vez oficialmente al prohibirse un baile y coplas el año de 1766. En la ejecución del son jarocho a la voz solista se le conoce como pregonero o principal.

Debido a que todos los sones que se interpretan en este examen profesional son muy antiguos y de dominio público, es poca o nula la información que se tiene de cada uno de ellos. A continuación se proporcionan algunos detalles de seis sones jarochos.

“El butaquito”

Es similar a la canción “El cielito lindo” y al son huasteco del mismo nombre; generalmente los versos que se cantan son los mismos. El nombre es un diminutivo de butaque, nombre que se le da a un asiento típico. La manera en que este son se baila en la parte del estribillo es: simulando mecer el butaquito, el cual forman al extender un

brazo hasta alcanzar el codo del compañero, mientras el otro brazo lo doblan para tener la posición del cuatro.

“La guacamaya”

Es una hermosa ave colorida de recio pico que sólo admite el cautiverio cuando le cortan las alas, sin dejar por ello de triturar todo lo que esté a su alcance. Su cola es tan larga que cuando anida, perfora el tronco del árbol por ambos lados para poder tener espacio para ella. En este son la coreografía imita el movimiento de la guacamaya.

“El balajú”

El balajú es un buque pequeño, en sus versos se refleja la necesidad amistosa, el compañerismo necesario entre la marinería para arriesgarse a los peligros en la navegación o de la guerra en el mar.

“El Colás”

En este son se habla de un personaje de nombre Nicolás a quien cariñosamente llaman Colás, también se menciona el nombre de dos damas: Margarita y Marcelina que están enamoradas de él, ambas tienen por esposo a Don Simón, un cuarto personaje. Esta circunstancia es muy clara en el baile, porque sólo participa un hombre que representaría a Nicolás quien tiene por compañeras de danza a dos o cuatro mujeres.

“La morena”

Es el son de exaltado afán hacia la mujer, contiene estrofas con versos apasionados, en donde las bailadoras serán la inspiración de quien las pretende en amores.

“La bamba”

El nombre de este son evoca el de la provincia original de los negros congolenses que llegaron a Sotavento a principios de 1600. En 1775 ya se bailaba junto con otros sones en el Coliseo de México. Aunque es probable que haya sufrido algunas modificaciones relacionadas con el siguiente hecho:

El 17 de mayo de 1863 entró en el puerto de Villa-Rica de la Vera-Cruz el famoso pirata Lorencillo, quien se retiró después de tres días de estancia dejando al puerto desolado, arruinado y en un estado de amargura sin precedente. Las autoridades del lugar comenzaron a tomar disposiciones para reforzar las fuerzas del mar y tierra.

Levantaron el banderín de enganche para ambas armas. Se necesitaban reclutar fuerzas a fin de defender el puerto y el presidio Panzacola. Se precisaba también reclutar marineros para habilitar los barcos mandados a traer de Campeche y demás litoral del golfo, por si era necesario batir al pirata en alta mar. Como medida inmediata, se puso un vigía en Malibrán para dar toque de campanas instaladas al efecto. Dado que el vigía de Ulúa no se dio cuenta de la entrada del pirata la noche del 17 de mayo, se disculpó del silencio al decir que habían entendido que se trataba de la llegada de la flota que estaba por arribar procedente de la península. A todo esto, la población hizo uso de su

humorismo y su ironía para componer un son llamado “La Bamba”. La razón fue sencilla: el ver atareadas a las autoridades que procuraban la defensa del puerto, cuando ya el peligro había desaparecido.

Los instrumentos que vamos a utilizar son: jaranas, requinto jarocho, punteador, leona, marimbol, quijada, pandero y tarima. Varios de estos sones se bailan en pareja, como es el caso de “La bamba”, y otros, únicamente por mujeres, como el de “La guacamaya” cuya coreografía imita el movimiento de ésta ave.

Al final del proyecto los alumnos lograron varios propósitos:

- 1.- Conocieron y disfrutaron la música tradicional del Estado de Veracruz.
- 2.- Reforzaron su identidad nacional a través de esta música.
- 3.- Elevaron su autoestima.
- 4.- Desarrollaron contenidos actitudinales como el respeto, la solidaridad, la tolerancia, la equidad de género.
- 5.- Desarrollaron un sentido de pertenencia al grupo.
- 6.- Emplearon su tiempo y energía en una actividad positiva como es la música.
- 7.- Mejoraron su socialización; desarrollaron vínculos de amistad y compañerismo.
- 8.- Mejoraron su autoconcepto.
- 9.- Desarrollaron habilidades musicales en el instrumento y el manejo de la voz.
- 10.- Adquirieron el gusto por hacer música.

El grupo de alumnos que voy a presentar, al que cariñosamente he llamado *Torbellinos del son*, está integrado por alumnas y alumnos de entre 11 y 17 años de edad. Encontré en ellos un gran entusiasmo, mucha energía, un espíritu colaborativo, un gran interés por aprender a tocar un instrumento musical y por cantar. Con el transcurso de los ensayos desarrollaron también el gusto por zapatear y un sentido amplio de la responsabilidad al cuidar cada uno de los instrumentos que les fueron proporcionados. Este proyecto que se inició en febrero de 2010 contaba con 12 estudiantes; con el paso del tiempo fue creciendo y actualmente lo conforman alrededor de 30.

Agradezco de manera especial el apoyo brindado por la Casa de Cultura Lagunilla-Tepito- Peralvillo, a cargo del profesor Alfredo Aguirre Mangas por las facilidades otorgadas.

Agradezco también a la comunidad de la secundaria “General Augusto César Sandino” número 200 y a la directora del plantel la profesora María Luisa Gutiérrez Bazaldúa por todo el apoyo recibido para la realización de este proyecto.

Rocío Álvarez, marzo-2011

**INTEGRANTES DEL TALLER DE SON JAROCHO DE LA SECUNDARIA
DIURNA # 200 DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA**

1. ALEXANDRA L. PEÑA RODRIGUEZ	VOZ
2. ÁNGEL PÉREZ MORALES	REQUINTO Y JARANA
3. ARIADNE GPE. HERNÁNDEZ ISLAS	VOZ
4. ATHZIRI Y. ROJAS CASTILLO	JARANA, VOZ Y ZAPATEADO
5. ATXEL ALEIXEN HERRERA OROZCO	REQUINTO Y JARANA
6. BARBARA GPE. BRISEÑO CORTES	JARANA, VOZ Y ZAPATEADO
7. BRENDA ALEJANDRA LEMUS CHÁVEZ	VOZ
8. BRYAN ARMANDO LEMUS CHAVEZ	VOZ
9. DAMARIS ABIGAIL ESPEJEL DURÁN	JARANA, VOZ Y ZAPATEADO
10. DIANA G. PÉREZ SANTIAGO	VOZ
11. FERNANDO RAMÍREZ SORIA	REQUINTO Y JARANA
12. JESSICA ESMERALDA GARCÍA MARTÍNEZ	VOZ
13. JENNIFER R. BLANCO SALAZAR	VOZ Y ZAPATEADO
14. JESÚS IVÁN GARCÍA ALVARADO	GUITARRA
15. JONATAN VILLAPANDO CALDERÓN	VOZ
16. JOSÉ ALBERTO HERNÁNDEZ CRUZ	JARANA, VOZ Y ZAPATEADO
17. KARINA A. SOLORZANO ROSAS	VOZ
18. LUIS ALBERTO GUZMÁN VALVERDE	JARANA Y ZAPATEADO
19. LUIS ALEJANDRO HERNÁNDEZ PEDRAZA	REQUINTO, JARANA Y Z.
20. MALENI P. VAZQUEZ CONSTANTINO	VOZ
21. MARGARITA CORONA ARREOLA	VOZ Y ZAPATEADO
22. MARIANA G. SEQUERA DE JESÚS	VOZ
23. MONICA LÓPEZ LÓPEZ	VOZ Y ZAPATEADO
24. ORLANDO NOEL AZUCENO NOLASCO	MARIMBOL Y JARANA
25. PAULINA VILLAREAL NOLASCO	VOZ
26. SAHIAN A. PÉREZ MORALES	VOZ
27. VICTOR A. CRUZ HERNÁNDEZ	GUITARRA Y LEONA
28. VICTORIA ALINE HERNÁNDEZ DE LA HOZ	JARANA Y VOZ
29. YAHIMA AYLIN SÁNCHEZ SANDOVAL	VOZ Y ZAPATEADO
30. YURITZI SÁNCHEZ SANDOVAL	VOZ