



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



REPERTORIO SELECCIONADO PARA EL TALLER DE MÚSICA EXTRA-  
CLASE PARA EJECUTANTES SIN PREPARACIÓN MUSICAL FORMAL

OPCIÓN NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL  
P R E S E N T A

ULISES ALVARADO VILLAFRANCA

ASESORA:  
LIC. PATRICIA ARENAS Y BARRERO



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

# **J U R A D O**

**Patricia Arenas y Barrero**

Presidente

**Alma Eréndira Ochoa Colunga**

Secretario

**Gabriela Patricia Díaz Rodríguez**

Vocal

**Gabriela Ramírez Archundia**

Suplente

**Jorge Pérez Delgado**

Suplente

Mi mas sincero reconocimiento  
a las personas que me motivaron a realizar este trabajo

Efrén Alvarado Meneses y Paula Villafranca Alcalá

Marco Antonio, Osiris, Usiel, Nohemí, Efrén, Rodrigo, Javier y Beatríz

Patricia Arenas y Barrero

Jorge Pérez Delgado

A mis alumnos

## Consideraciones

Para la redacción del presente trabajo emplee la escritura de las notas musicales con sílabas de solfeo do, re, mi, fa, sol, la, si, para referirme a una línea melódica o al registro de las voces. La escritura con letras A, B, C, D, E, F, G, la utilicé para nombrar los acordes de la guitarra y para referir el tono en que están compuestas las piezas. Los fragmentos que ilustran el análisis de los arreglos están elaborados con escritura musical convencional, a cada uno se le refiere como gráfico y puede consultarse en el índice anexo.

El presente trabajo se llevó a cabo durante dos ciclos escolares. En 2012-2013 se trabajó en la secundaria 136. Se inició el coro con 30 participantes y se concluyó con 12, el grupo de flautas se inició con 6 que se mantuvieron, el grupo de guitarras se inició con 19 y se concluyó con 6. Dando como resultado 24 alumnos que participaron durante todo el ciclo.

En el ciclo 2013-2014 se trabajó en dos sedes. En la secundaria 229 el coro se inició con 36 alumnos de los cuales concluyeron 10, en el grupo de flautas se trabajó con 38 y se mantuvieron constantes 6, en el taller de guitarra iniciaron 5 y se mantuvieron 4. Dando un total de 20 alumnos que tomaron el curso de principio a fin.

En la secundaria 136 el coro se inició con 24 alumnos de los cuales concluyeron 10, el grupo de flautas inició con 3 que se mantuvieron todo el curso y se integró una participante en la segunda mitad del año, en el grupo de guitarras se inició con 20 y se mantuvieron 6. Dando un total de 20 participantes constantes en el taller.

El repertorio propuesto en el presente trabajo se planificó para abordarse a lo largo de un año escolar, una clase por semana en cada una de las modalidades. Son aproximadamente 20 sesiones por actividad (coro, guitarra o flauta) al descontar semanas de vacaciones, suspensiones y cambio de actividades imprevistas.

## ÍNDICE

	Página
<b>Primera sección - Fundamentos para la enseñanza musical con adolescentes</b>	1
Formación de talleres de música en horario extra-clase	3
El trabajo en conjunto a partir de la práctica instrumental	5
El trabajo vocal con apoyo de grabaciones en audio	7
Conceptos sobre adolescencia según Erik Erikson	8
La enseñanza musical según la filosofía de Shinichi Suzuki	9
<b>Segunda sección - Repertorio para la opción de titulación Notas al Programa</b>	11
Descripción de Cielito lindo y análisis del arreglo instrumental	13
Descripción de Xochipitzahuatl y análisis del arreglo vocal instrumental	15
Descripción de Dios Nunca Muere y análisis del arreglo instrumental	19
Descripción de Tierra Mestiza y análisis del arreglo instrumental	23
Descripción de El Butaquito y análisis del arreglo vocal	29
Descripción de Luz de Luna y análisis del arreglo vocal	35
Descripción de Pinotepa y análisis del arreglo vocal	39
Descripción de Arenitas del Mar y análisis del arreglo vocal	43
Descripción de La Martiniana y análisis del arreglo para coro mixto	47
Descripción de La llorona y análisis del arreglo vocal instrumental	52
Conclusiones	56
Bibliografía	58
Anexos	
I    Notas al programa	60
II   Índice de gráficos	66

## Primera sección - Fundamentos para la enseñanza musical con adolescentes

En un panorama cotidiano es posible observar la fascinación de adultos, jóvenes y niños por la música, ésta se encuentra presente en la programación de radio y de televisión, en tiendas de discos y páginas de internet dedicadas exclusivamente a comercializar con grabaciones musicales, esto hace parecer que la música tiene mucho valor para las personas y al mismo tiempo, lo contrario, el acceso fácil a escuchar las melodías de moda y las corrientes musicales novedosas constantemente conducen a una enajenación por consumir el producto musical<sup>1</sup>, alejando a los escuchas de una identidad auditiva propia.

Sin embargo, la afición por la música se manifiesta de diversas formas, ya sea el caso de un escucha pasivo que consume lo que está a su alcance, aún cuando esto sea impuesto por los medios de difusión masiva, o el auditorio que selecciona lo que quiere escuchar. Se puede manifestar también en el público la inquietud por hacer música, ya sea cantando o tocando algún instrumento.

El interés que manifestaron los estudiantes de secundaria y de bachillerato en los centros de trabajo donde laboro fue el motivo para formar **Talleres de Música** en los cuales se imparten clases después de la jornada cotidiana. Estas clases son: coro, guitarra y flauta dulce. Participan jóvenes de las colonias de San Sebastián Xhala, Ejido el Socorro, San Mateo Ixtacalco, Cuautitlán México, Santa Teresa y Villa del Rey; con sedes en la secundaria número 136 “Símbolos patrios” de la colonia Ejido el Socorro, Cuautitlán Izcalli; y la secundaria 229 de Urbi Villa del Rey, San Miguel de los Jagüeyes, Huehuetoca, Estado de México.

Dentro de la carrera de Educación Musical cursé asignaturas pedagógicas que me permiten vislumbrar acciones diversas para la transmisión del conocimiento. Muy importante fue la formación instrumental. También cursé Composición Música Escolar, actividad que ha

---

<sup>1</sup> La ganancia por descargas legales en México en 2013 fue de 808 millones de pesos. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2014/03/25/venta-legal-musica-digital-gana-terreno-mexico>

sido de gran utilidad para adecuar material diverso a situaciones presentes.

Con la unión de esas acciones, he podido organizar los talleres de forma clara y debidamente planificada, además de emplear recursos como el uso de grabaciones para estudiar en casa, que fueron modelo y guía para una interpretación deseable.

De esta manera he buscado fomentar la educación auditiva como punto de partida, ya que los alumnos cuya escolaridad no atiende la formación musical, se encuentran ante un alud de información desconocida en esta área, así se conduce el aprendizaje partiendo de lo sensorial para paulatinamente acercarse a lo intelectual. El acercamiento a la música y al instrumento es directo desde el primer momento y requiere de la participación activa del alumno.

El material fue seleccionado y adecuado por quien suscribe el presente trabajo, con la intención de proporcionar a los participantes elementos de aprendizaje y ejecución musical. Se consideraron los conocimientos y habilidades previos de los jóvenes a quienes fue dirigido<sup>2</sup> para poder adaptar cada una de las piezas y elaborar los arreglos necesarios, de tal modo que el acercamiento a la música fuera accesible. El repertorio está formado por música mexicana con la intención de hacer difusión de ella y fortalecer la identidad nacional. Con excepción de la canción “cielito lindo” las piezas eran desconocidas para los alumnos hasta antes de abordarlas, por lo que también se tuvo la oportunidad de enriquecer su acervo cultural y acercarse a géneros musicales como el son huasteco, el son jarocho, la chilena y el son Istmeño.

---

<sup>2</sup> La experiencia musical de los participantes antes de asistir al taller fue la clase de Artes en secundaria, que de acuerdo al plan de estudios 2011, limita la práctica instrumental a un bimestre por año y la práctica vocal a otro bimestre. *Plan de Estudios 2011, Educación Básica. Secretaría de Educación Pública.*

## **Formación de talleres de música en horarios extra-clase**

Los talleres de música están dirigidos a estudiantes de secundaria y bachillerato, en edades entre 12 y 18 años aproximadamente<sup>3</sup>, dicho rango de edad es considerado dentro de la etapa llamada adolescencia, la cual presenta características particulares a considerar.

La adolescencia es un periodo en el que se producen cambios biológicos, físicos y sociales. En cuanto a este último es necesario señalar la importancia que adquieren los amigos y los grupos a los que pertenecen los jóvenes. Los adolescentes necesitan formar parte de un grupo de iguales para ir construyendo su propia identidad; suelen pasar mucho más tiempo con los grupos a los que pertenecen y menos con su familia, se considera que es una forma de prepararse para el futuro.

La búsqueda de identidad es una característica de la adolescencia, en la que el individuo busca saber ¿quién es? y ¿cómo encaja en la sociedad? Esta etapa exige tomar lo que se ha aprendido hasta el momento de la vida y de si mismo, y moldear una auto-imagen que resulte significativa. Lo cual exige también una adecuada integración al grupo de pares. Cuando una persona está tan comprometida con un rol particular de la sociedad o de una subcultura, no queda espacio suficiente para la tolerancia. Erikson llama a esta tendencia de mala adaptación “confusión de identidad”, lo cual no es deseable.<sup>4</sup>

La falta de identidad puede llevar al adolescente a “repudiar” aquellas actividades relacionadas con el mundo adulto y llevarlo a asociarse en grupos que le den ciertos rasgos de identidad: sectas religiosas, grupos militares o grupos criminales, entre otros. Y es susceptible a las actividades destructivas como la ingesta de alcohol o de drogas; después de todo, el adolescente puede llegar a preferir ser malo que no saber quién es.

---

<sup>3</sup> Las edades que menciono son las de los alumnos y ex-alumnos que participan en éstos talleres en específico.

<sup>4</sup> Erikson, Erik (1972). Sociedad y Adolescencia. México: Editorial Paidós.

Por el contrario, si los adolescentes manejan exitosamente la búsqueda de identidad, pueden llegar a lo que Erikson llama “Fidelidad”<sup>5</sup>, la cual es precisamente la adecuada integración al grupo de pares, o la habilidad para vivir de acuerdo con los estándares de la sociedad y ocupar un lugar en ésta.

El taller de música puede ser una alternativa para la necesidad natural que tienen los adolescentes por formar parte de algo con lo que se identifiquen. En este caso, está dirigido a personas con interés por la música o por el canto, lo cual tiene la bondad de reunir a jóvenes con algo en común.

Mi propuesta es abordar el repertorio de forma inmediata, que el acercamiento al instrumento musical o al canto sea directo y que los adolescentes vivan la experiencia de formar parte de un grupo, en el cual exploten sus propias capacidades, intereses y habilidades. El montaje de las obras se basa en la memorización<sup>6</sup> y en la imitación visual y auditiva. Además de lo anterior, las piezas están planificadas de manera gradual con la intención de que los participantes integren algún conocimiento o habilidad al abordarlas, para que al montar cada una de ellas vivan un nuevo reto<sup>7</sup>, el cual está preconcebido que serán capaces de superar.

---

<sup>5</sup> Erikson, Erik (1972). Sociedad y Adolescencia. México: Editorial Paidós.

<sup>6</sup> En un lenguaje, se deben conocer las palabras y la construcción de frases antes de abordar la lecto-escritura, Suzuki, Shinichi (2012). Nurtured by Love. Japan: Summy-Birchard Music.

<sup>7</sup> En el canto: ampliar el registro y abordar arpeggios e intervalos de más dificultad en cada pieza. En la flauta: aprender más posiciones e interpretar líneas melódicas de mayor movimiento. En la guitarra: aprender más acordes y rasgueos.

## **El trabajo en conjunto a partir de la práctica instrumental**

La finalidad de formar el taller de música no es la de la instrucción musical formal de los participantes ya que esto no es afín con los intereses de ellos y tampoco con las condiciones en las que se ha propuesto este trabajo. El fin de este proyecto es el de facilitar la posibilidad de una experiencia musical activa y significativa, en la cual se puedan explotar las habilidades y potencialidades de los adolescentes además de su relación con la conformación de grupos de iguales. Así mismo se buscó facilitar un repertorio que pudiera ser interesante y accesible.

El modo de trabajar fue poniendo énfasis en la audición y la imitación. En la parte instrumental se ha buscado tener un acercamiento inmediato con el instrumento (guitarra o flauta) la técnica instrumental se practica directamente con las piezas y cuando se hacen algunos ejercicios técnicos son relacionados con los temas que se ejecutarán, este tipo de ejercicios fueron llamados por Suzuki: "Tonalización" y son la preparación de la pieza atendiendo al fraseo.

La forma de abordar las melodías ha sido cantando, en este caso yo soy quien entono diciendo el nombre de las notas, y los participantes, cantan imitando, esto se hace muchas veces; posteriormente los alumnos siguen cantando las melodías y haciendo la digitación en el instrumento, cuando lo han practicado reiteradamente proceden a ejecutar las piezas. Cuando los jóvenes ejecutan las melodías, algunos que no han interiorizado las notas cantan la melodía al mismo tiempo que los otros tocan, esto es un refuerzo constante.

La memorización es una habilidad muy importante para el aprendizaje de la música, en el enfoque de Suzuki el repertorio es abordado de memoria, y en el desarrollo de su sistema propuso el ejercicio de ésta desde edades tempranas, pero en los adolescentes con los que trabajo es un hábito que no está muy desarrollado. En mi percepción personal observé que debido a la crítica que se ha tenido sobre el estudio memorístico e irreflexivo, se ha optado en

las escuelas por no basar el aprendizaje en la memorización, pero dicha postura ha ocasionado que los estudiantes no desarrollen esta habilidad. Yo creo que la práctica de la música es una buena oportunidad para desarrollar la memoria.

Existe un ejemplo del Dr Suzuki, en el que ha relatado como en una escuela en Japón propuso su enfoque de que algo se aprende haciendo una práctica constante y siendo muy reiterativos, en esta anécdota enseñaron matemáticas a niños de primaria pidiendo que aprendieran las sumas o las multiplicaciones repitiéndolas cuando hacían gimnasia; los niños hacían movimientos y en vez de contar de forma consecutiva (1,2,3,4,5, etc, ) repetían las tablas de sumar, o multiplicar; sólo cuando ya habían practicado mucho las operaciones (por ejemplo  $2+2=4$ ,  $4+4=8$ ,  $6+6=12$ , etc) y las habían memorizado les hacían pruebas escritas a los niños quienes respondían ágilmente y competían por superarse, mantenían además la atención de las actividades que hacían, al tener un significado para ellos.<sup>8</sup>

Retomando la postura de Suzuki sobre la importancia de la memorización, consideré conveniente dar mayor importancia a ésta que a la enseñanza de la lectura formal, y así abordar la práctica instrumental directa. Al entonar las melodías constantemente, los jóvenes tienen un modelo de lo que van a interpretar, además al cantar las melodías con los nombres de las notas les he pedido que al mismo tiempo hagan la digitación en su instrumento (cantando y moviendo los dedos).

A esta práctica instrumental, le he agregado el apoyo auditivo. Facilité a los alumnos la grabación de las melodías que han de ejecutar, las cuales les proporcioné en CD o en archivos mp3, para que tengan un modelo auditivo. Las grabaciones de las melodías fueron hechas a una velocidad menor de la ejecución final con la intención de que sirvan para repasar o para tocar al mismo tiempo que la reproducción a modo de entrenamiento.

---

<sup>8</sup> Suzuki, Shinichi (2007). Desarrollo de las habilidades desde la edad cero. México: Summy-Birchard Music.

Suzuki expresó la importancia que tiene el aprendizaje de la música por el impacto de la audición. Lo llamó el aprendizaje de la lengua materna, donde planteó la idea de que un niño que habla el idioma propio de su lugar natal es capaz de aprender música de la misma manera; cuando un infante comienza a hablar ya ha tenido un estímulo constante de las palabras y expresiones propios de su lengua materna. Por eso un niño japonés es capaz de hablar su idioma con fluidez al llegar a los cinco años de edad, esto no es por una predisposición genética, pues si un niño mexicano fuera trasladado a Japón desde su nacimiento, con una familia japonesa y con el mismo tipo de vida que otros niños promedio del lugar, seguramente al cumplir 5 años de edad hablaría japonés con la misma fluidez que los niños nativos de dicho país. Bajo esa idea he considerado importante que los jóvenes cuenten con el apoyo auditivo de la música por aprender.

### **El trabajo vocal con apoyo de grabaciones en audio**

En el caso de la música vocal, las grabaciones han sido una herramienta de mucha utilidad, han facilitado y acelerado el proceso de la preparación vocal y el montaje de las piezas. Debido a que los grupos con los que he trabajado están formados principalmente por voces agudas, el modelo ha sido más efectivo al ser en la misma tesitura en que cantan, o sea con una voz femenina, con la cual se elaboró la grabación de los temas. Dichas grabaciones se proporcionaron a los estudiantes para ensayar las piezas y para el montaje de las mismas y también en versiones sin voz para ser interpretadas únicamente con el acompañamiento musical.

Para la preparación vocal se ha buscado que los participantes imiten la afinación, el fraseo y el color de voz de la cantante que funge como modelo, ya que al presentarles los ejemplos y pedirles que me imiten, quienes tienen voces agudas (sopranos o mezzo-sopranos) presentan confusión, debido a la diferencia que hay entre las voces de los participantes y la tesitura grave de mi voz.

## Conceptos sobre adolescencia según Erik Erikson

Nació el 15 de junio de 1902 en Francfort del Meno, Alemania. Además de enseñar arte, logró un certificado en educación Montessori y otro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Fue discípulo de Freud. Elaboró una Teoría del desarrollo de la personalidad a la que denominó "Teoría psicosocial". En ella describe ocho etapas del ciclo vital o estadios psicosociales<sup>9</sup> (crisis o conflictos en el desarrollo de la vida, a las cuales han de enfrentarse las personas) El quinto estadio es el que corresponde a la adolescencia.

En la **Adolescencia** (desde los 13 hasta los 21 años aproximadamente) se experimenta búsqueda de identidad versus confusión de identidad, que reavivará los conflictos en cada una de las etapas anteriores. Las características de identidad del adolescente son las siguientes:<sup>10</sup>

- **Modo psicosexual:** *la pubertad*, maduración de los órganos sexuales.
- **Crisis psicosocial:** *Identidad versus confusión de identidad* al presentarse las oportunidades de roles para que seleccionen y se comprometan.
- **Radio de relaciones significativas:** *Grupos de pares, modelos de liderazgo*, adición a grupos.
- **Fuerzas básicas:** *Fidelidad*, relación de confianza infantil y fe madura.
- **Patología básica:** *Repudio*, Oposición obstinada y sistemática a lo establecido.
- **Principios relacionados de orden social:** *Cosmovisión ideológica*, formación de la identidad.
- **Ritualizaciones vinculantes:** *Ideológicas*, interacción con los pares para crear rituales de pequeños grupos.
- **Ritualismo:** *Totalismo*, Totalización de la imagen del mundo, puede volverse fanática.

---

<sup>9</sup> Erikson, Erik (2000). El ciclo vital completado. España: Paidós.

<sup>10</sup> De acuerdo a las características que corresponden a las ocho etapas del ciclo vital. Erikson, Erik (2000). El ciclo vital completado. España: Paidós.

## **La enseñanza musical según la filosofía de Shinichi Suzuki**

El Doctor Shinichi Suzuki nació en Nagoya, Japón, en octubre de 1898, es conocido como fundador del Movimiento de Educación del Talento, cuyo aspecto más visible ha sido el entrenamiento musical de niños pequeños a un grado de destreza muy elevado de un instrumento de cuerda. Suzuki ha sido descrito como filántropo, así como educador y músico.

Su padre era constructor de violines, por lo cual tuvo un acercamiento y predilección por dicho instrumento. Inició sus estudios musicales en Tokio, y en 1920 viajó a Alemania con el apoyo del Marqués de Tokugawa.

Suzuki relató que durante su estancia en Alemania tuvo la buena fortuna de conocer a personas que le influenciaron mucho, tanto musicalmente como en el desarrollo de sus ideas. Durante los primeros cuatro años de su estancia en Berlín estudió con el profesor Karl Kingler, con quien practicó principalmente música de cámara, (cuartetos de cuerda).

Durante algún tiempo convivió con el doctor Albert Einstein y por consiguiente con el grupo de personas que pertenecieron a su círculo social, tuvo la oportunidad de asistir a conciertos y reuniones en las que presencié la ejecución de virtuosos de la música. En su relato menciona al mismo doctor Einstein como un hábil ejecutante del violín, e hizo la observación de lo que la música puede llegar hacer en una persona, haciendo referencia al genio y nobleza que percibía tanto en Einstein como en las personas que conoció en las reuniones a las que asistió. Y precisamente en estas reuniones conoció a la que fue su esposa, una mujer Alemana llamada Waltraud, con quién regresó a Japón en 1928, donde desarrolló sus ideas sobre la enseñanza del violín, las cuales empezó a llevar a cabo a finales de la década de los 60's.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Suzuki, Shinichi (2012). *Nurtured by Love*. Japan: Summy-Birchard Music.

Los principios de la *filosofía Suzuki* no están sustentadas en bases científicas, sin embargo tienen una gran lógica basada en la observación, los cuales han propiciado la enseñanza de violín, instrumentos de cuerda, piano e incluso flauta dulce con fundamentos como que : “El talento no es innato”, “todos los niños pueden desarrollar el talento”, “si un niño habla su propia lengua materna de manera fluida, es que ha desarrollado grandes habilidades mentales”.<sup>12</sup>

Escribió la recopilación de partituras mediante las cuales se basa la enseñanza del violín bajo los principios de su metodología. Y también escribió los textos: “Educando con amor” y “Desarrollo de las habilidades desde la edad cero” en los cuales planteó las ideas fundamentales de su filosofía. Murió en Matsumoto, Japón el 26 de enero de 1998.

---

<sup>12</sup> Suzuki, Shinichi (2012). *Nurtured by Love*. Japan: Summy-Birchard Music.

## Segunda sección - Repertorio para la opción de titulación Notas al Programa

El repertorio está formado por canciones tradicionales mexicanas.

Los **arreglos han sido elaborados por el sustentante de esta opción de titulación** bajo la supervisión de la profesora Patricia Arenas y Barrero.

Con esta acción se atienden los siguientes aspectos:

- **Difusión de música mexicana para fortalecer la identidad nacional.** Nuestro país posee un amplio acervo musical, cuenta con distintos géneros y estilos de acuerdo a la región en que se interpreten, como los *sones Istmeños* de Oaxaca; *las Chilenas* de la costa chica que comprende parte de Michoacán, Guerrero y Oaxaca; *el son huasteco* de los estados de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo y Puebla; *el son jarocho* en el sur de Veracruz, entre otros. Dichos géneros se consideran como *música tradicional mexicana, la cual ha lidiado con la estigmatización y marginación en sus distintas expresiones.*<sup>13</sup> Abordar un repertorio de música mexicana tiene como fin propiciar un acercamiento con los adolescentes, que al ser parte de su aprendizaje, se apropien de ella y que se conviertan en agentes de difusión de la misma.
- **Arreglos a una voz y a dos voces, así como canto en *quodlibet*.** Al realizar el trabajo vocal, éste se planificó de manera gradual. En las piezas seleccionadas se abordan canciones a una sola voz con distintas características melódicas, como secuencias por grados conjuntos, bordados, intervalos de tercera, cuarta y quinta o la combinación de todas las anteriores.<sup>14</sup> Al abordar canciones a dos voces se trabajó la independencia y la seguridad al interpretar una voz y escuchar al mismo tiempo otra. Es así que el canto en *quodlibet* (dos canciones distintas con la misma estructura melódica) fue una manera de

---

<sup>13</sup> La investigación etnomusicológica en el orbe universitario. Gonzalo Camacho Díaz Escuela Nacional de Música UNAM. <http://www.cife.unam.mx>

<sup>14</sup> Véase el análisis de las canciones: El butaquito, Luz de luna, Pinotepa, Arenitas del mar, La Martiniana y La llorona.

propiciar el acercamiento al canto a más de una voz.

- **Práctica instrumental en guitarra con melodías y con el manejo de acordes.** La guitarra tiene la posibilidad de ejecutarse de manera melódica o armónica. En el presente trabajo se abordaron ambas. Se trabajó la forma melódica empleando una sola posición<sup>15</sup> y el acompañamiento de flautas dulces; y de manera armónica con la sucesión de acordes que se emplean en la música popular, con rasgueos en tiempo de 3/4 y de 6/8. La guitarra es un instrumento muy popular en México y el cual es practicado en forma empírica por un gran número de personas. En la propuesta del presente trabajo se atiende el inicio del estudio del diapasón con la mano izquierda al ubicar las digitaciones de la primera posición; y la posibilidad rítmica de la mano derecha al practicar rasgueos de estilos musicales como el vals, el son Istmeño y el Son huasteco.
- **Práctica instrumental en flauta barroca soprano.** Los participantes que ejecutan la flauta tuvieron un fuerte impacto con dicho instrumento, en este caso particular, fue el primer acercamiento que tuvieron a la ejecución musical cuando ingresaron a secundaria y tuvieron la posibilidad de profundizar su práctica durante el taller. La flauta les proporcionó una aproximación directa a la ejecución musical. En los arreglos elaborados para el presente trabajo se atendieron distintos recursos como: melodía al unísono con acompañamiento de guitarra, sucesión armónica con la formación de acordes y la ejecución a dos voces por terceras paralelas<sup>16</sup>. El trabajo con flauta les brindó a los ejecutantes un rico medio de expresión.

---

<sup>15</sup> Véase el análisis de Cielito lindo.

<sup>16</sup> Véase el análisis de las piezas: Cielito lindo, Xochipitzahuatl, Tierra Mestiza, Dios nunca muere y La llorona.

## Descripción de Cielito lindo y análisis del arreglo instrumental

Cielito lindo es una canción tradicional mexicana, muy popular en todo el país y además reconocida en muchas partes del mundo, ha sido interpretada por diversas agrupaciones musicales, como son: mariachis, tríos, solistas, marimba, orquesta y banda sinfónica.

<sup>17</sup>El autor de esta canción fue Quirino Mendoza y Cortés, compositor mexicano, nacido en Tulyehualco D.F. el 10 de Marzo de 1858. Se dedicó a la música, ejecutaba varios instrumentos y fue organista en algunas iglesias de la región. Ingresó al ejército y fue maestro rural. Compuso un gran número de piezas: 102 canciones, 73 himnos, 57 cantos escolares, 50 huapangos, 2 cantos religiosos y un número considerable de polkas, mazurcas y otras piezas bailables.

Quirino Mendoza murió el 10 de noviembre de 1957, a consecuencia de una embolia cerebral, a seis meses de cumplir 100 años de edad. En 1977 se exhumaron sus restos del cementerio de Tulyehualco, rehumándolos en el lote de los hombres ilustres de Xochimilco, en el panteón de Xilotepec.

Las regalías de esta canción de todo el mundo proporcionaron a su autor una holgada posición económica. A su muerte, la beneficiaria de las regalías fue su nieta Gloria Mendoza de Moreno, hasta que la canción fue declarada de dominio público.

En el presente trabajo no se ha empleado el texto, sino únicamente la melodía en un arreglo instrumental para flauta barroca soprano y guitarra, en tono de C mayor. Para lo cual el reconocimiento de la melodía ha sido muy útil, pues se ha suplido la letra de la canción por las sílabas musicales, con lo cual se practicó la digitación en el instrumento en cuanto a la parte melódica. Y en cuanto a la parte armónica, se ha introducido a los participantes a la formación

---

<sup>17</sup> Tapia, Colman Simón (1991). *Música y Músicos Mexicanos*. México: Panorama Editorial.

de acordes tanto en la guitarra, comenzando con la formación de acordes en tres cuerdas y en la flauta agrupando en tres voces.

La pieza está dividida en dos frases: A y B, cada una de 16 compases son su respectiva repetición. La estructura armónica es la siguiente.

### Parte A

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I						V7								I	

### Parte B

La melodía es adecuada para interpretarse con la flauta en un registro medio, o por la guitarra en la primera posición<sup>18</sup> sin hacer ningún cambio. El acompañamiento es posible ejecutarlo en la guitarra con bajo en el tiempo 1 de cada compás y el rasgueo en los tiempos 2 y 3. La guitarra también tiene la posibilidad de tocar solo con rasgueo en los tiempos 2 y 3, o de ser sustituida en el acompañamiento por tres flautas.

Parte A.

gráfico 1

<sup>18</sup> La primera posición es cuando el dedo índice queda a la altura del primer trasto y a partir de éste los dedos medio, anular y meñique quedan en los trastos 2, 3 y 4.

Parte  
B

**gráfico 2**

UAV

### Descripción de Xochipitzahuatl y análisis del arreglo vocal instrumental

<sup>19</sup>Este tema musical pertenece a la región Huasteca, es un son de costumbre y se ejecuta tanto por trío huasteco como por la banda tradicional, principalmente durante las bodas, aunque se puede escuchar en otro tipo de eventos como parte del repertorio tradicional huasteco o como consagración de las festividades.

<sup>19</sup> Bernal, Mario Guillermo (2008). Compendio de Sones Huastecos: Metodo, Partituras y Canciones. México: CONACULTA.

La palabra Xochipitzahuatl es de origen náhuatl y se traduce al español como “flor menudita”, “florecita” o “capullito”; para expresar cariño o respeto, en que el diminutivo tiene como función enaltecer alguna cualidad. El texto es interpretado en náhuatl y español, o exclusivamente en náhuatl; existen variantes dependiendo la región huasteca en la que se cante, debido a que la lengua náhuatl tiene diferencias en las palabras y en la fonética, así como en algunas expresiones, y la ejecución musical también tiene variantes según el intérprete.

Para el presente trabajo hice una adaptación para flauta barroca soprano, guitarra y voz, en la cual con la flauta se ejecuta la parte del violín y con la guitarra la parte de la jarana y la huapanguera<sup>20</sup>. Se optó por el tono de G mayor, con lo cual el registro de la flauta es favorable y las posiciones en que se puso énfasis entre los participantes fueron: mi 6, fa sostenido 5, fa sostenido 6 y sol 6. En cuanto a la guitarra, únicamente se emplean tres acordes: G Mayor, D Mayor y C Mayor. Se tuvo la oportunidad de practicar el ritmo de 6/8 en estilo huapango, en un tiempo cómodo y constante.

La estructura armónica esta formada por cuatro frases de dos compases cada una, que se repite durante toda la pieza. Solamente se modifica en el final, en que se presenta un cambio del impulso de 6/8 a una sensación de 3/4<sup>21</sup>. La pieza está compuesta en tres partes: El tema A que declara el motivo de la melodía, el tema B que es una variación del Tema A, y el tema C que es la melodía de la parte vocal.

La estructura armónica es la misma en las partes A, B y C.

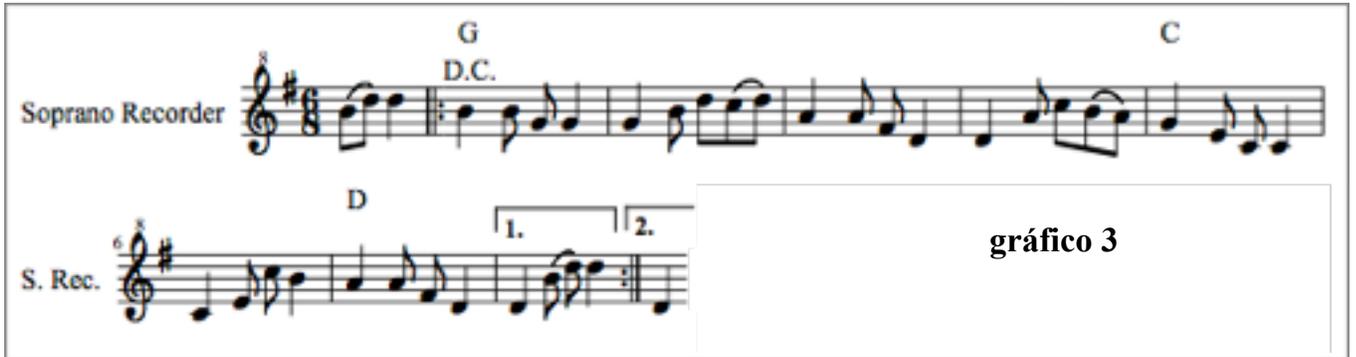
---

<sup>20</sup> La instrumentación del trío huasteco es: Violín, Guitarra quinta, también llamada Huapanguera y Jarana huasteca.

<sup>21</sup> El cambio de impulso de 6/8 a 3/4 y viceversa es conocido como “sesquiáltera”. Es una sensación rítmica que se presenta en algunos ritmos de la música mexicana como: el son huasteco, el son jarocho, el son abajeño y las chilenas de tierra caliente, entre otros.

### Parte A.

Es una melodía dibujada principalmente por figuras de cuarto y octavo, en que las notas son parte de la armonía.



Musical score for Parte A, featuring Soprano Recorder and S. Rec. parts. The score is in G major and 8/8 time. The Soprano Recorder part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The S. Rec. part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes chord markings: G, D.C., C, and D. The S. Rec. part includes first and second endings.

gráfico 3

### Parte B

Es una variante del tema A, en el cual el ritmo tiene mayor fluidez por las notas con ritmo de octavo y el movimiento por saltos de intervalos de tercera a modo de arpeggios.



Musical score for Parte B, featuring Soprano Recorder and S. Rec. parts. The score is in G major and 8/8 time. The Soprano Recorder part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The S. Rec. part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes chord markings: G, D, C, and D. The S. Rec. part includes first and second endings.

gráfico 4

### Parte C

Corresponde al texto de la canción. La melodía es dibujada por notas que son parte de la armonía en intervalos de cuarta, tercera y segunda.

**gráfico 5**

Xi - hua -

G D

la - can huan po - yo - huan ti pa - xa - lo ce Ma - ri - a ti - mi - ye - hua -

C D 1.

lot - zan huan To - nan - tzin San - ta Ma - ri - a Gua - da - lu - pe. XI - huan

lu - pe.

### Coda.

Para finalizar la pieza se hace un cambio a 3/4 en el penúltimo compás.

**gráfico 6**

Coda G D G C

D G

## **Descripción de Dios Nunca Muere y análisis del arreglo instrumental**

“Dios nunca muere” es una pieza musical de mucha importancia en el Estado de Oaxaca, originalmente fue compuesta como una obra instrumental y posteriormente se le adaptó un texto para ser cantada. Se ejecuta principalmente por bandas de alientos, que es la agrupación tradicional en dicho estado; pero también se interpreta por bandas sinfónicas, grupos de cuerdas, tríos de guitarras, entre otras agrupaciones. Se le puede escuchar dentro y fuera del estado en todo tipo de eventos y festividades como son: La Guelaguetza<sup>22</sup>, en misas católicas, bodas, eventos culturales, entre otros.

Su autor fue el músico Macedonio Alcalá Prieto, originario de la ciudad de Oaxaca, nació en 1831 y murió en la misma ciudad en 1869. Macedonio Alcalá dedicó su infancia a las labores propias del campo, con pocas oportunidades para escuchar música, pero durante su adolescencia mostró un destacado interés por esta disciplina así como un gran empeño para estudiar y dominar distintos instrumentos musicales como: piano, órgano, violín, viola, violoncello, contrabajo y guitarra. Posteriormente obtuvo una beca por el gobierno del estado de Oaxaca para continuar sus estudios en la ciudad de México.

Tiempo después volvió a Oaxaca y se integró a la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, una institución que daba a conocer las obras de los compositores de la región. Posteriormente fue nombrado director de la Banda de Música de Oaxaca. Se piensa que debido a las adversidades que se presentaron durante la etapa de su vida en que escribió esta obra fue que decidió llamarla “Dios nunca muere”.<sup>23</sup>

Para el presente trabajo se realizó una adaptación para flauta barroca soprano y guitarra, en el tono de A menor, en la cual la digitación y el registro es similar a otras piezas del

---

<sup>22</sup> Festividad del mes de julio dedicada a la Virgen del Carmen en la ciudad de Oaxaca.

<sup>23</sup> Conde, Cesar (2014). El Oriente. [www.eloriente.net](http://www.eloriente.net)

repertorio y la incorporación de posiciones que no se habían empleado que son: mi bemol 6, sol sostenido 5, sol sostenido 6, Re sostenido 5, si bemol 5 y Do sostenido 6. Y en la guitarra: Am, Dm, E7 y B7.

La pieza está compuesta por frases de 16 o 32 compases dispuestas de la siguiente manera:

La estructura armónica de cada una de las partes es la siguiente:

A	A	B	C	D	E	F	A	B
---	---	---	---	---	---	---	---	---

**Parte A:** El primer motivo comienza con un arpeggio de Am en segunda inversión.

Las notas en las que se puso énfasis fueron: Re sostenido 6, La sostenido 5 y Sol sostenido 5.

**gráfico 7**

Am E7 Am

E7 Am E7 Am

**Parte B** Comienza con un arpeggio de E7 y desciende por grados conjuntos.

**gráfico 8**

Am E7 Am

Am E7 Am E7 Am

**Parte C.** Está compuesta por 32 compases, y aunque no tiene un cambio de indicador, hay una sensación de que se duplica el impulso cada dos compases, por lo que cambia la sensación de 3/4 a 3/2. Se integra el acorde de Dm que es el cuarto grado menor de la tonalidad (iv).

34 8 Am E7 Am

48 8 Dm Am E7 Am

62 8 E7 Am

Dm

**Parte D.** Es una frase con un rico movimiento melódico, está compuesto por dos semi-frases de ocho compases de comienzo anacrúsico. En esta parte se integra la posición de Re sostenido 5.

gráfico 9 gráfico 10 E7 Am

62 8 E7 Am A7 Dm

69 8 Am E7 Am E7 Am

77 8

**Parte E.** Aquí existe una inflexión al V grado, en el compás 14 de la frase, que se armoniza con el acorde B7.

gráfico 11

The musical score for 'gráfico 11' consists of three staves of music in 8/8 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff are the chords Am, Dm, and Am. The second staff begins at measure 87 and includes the chords E7, Am, B7, E, E7, Am, and Dm. The third staff begins at measure 101 and includes the chords Am, E7, Am, and E7 Am. A white rectangular box is present at the end of the third staff.

**Parte F.** Modula a C Mayor, que es el relativo de Am. Las notas Fa sostenido y Do sostenido, no son propias de la tonalidad, sino de paso en un bordado inferior.

gráfico 12

The musical score for 'gráfico 12' consists of three staves of music in 8/8 time. The first staff starts at measure 15 and includes the chords C, F, G7, and C. The second staff starts at measure 28 and includes the chords G7, C, F, G7, and C. The third staff starts at measure 42 and includes the chords G7 and C. A treble clef and a key signature of one sharp (F#) are shown at the top right of the score.

## **Descripción de Tierra Mestiza y análisis del arreglo instrumental**

Esta pieza fue compuesta por Gerardo Tamez, y dedicada para el grupo "Los Folkloristas" en 1976. Ha sido interpretada en distintas versiones y con varias instrumentaciones, como son: las versiones para cuarteto de guitarras, para orquesta sinfónica, para banda de alientos; existe la versión coral grabada en el año 2002, y también la versión del ensamble "Tierra Mestiza", dirigido por el mismo compositor, en la que se puede escuchar la integración del arpa; la versión más célebre es el arreglo para flauta de carrizo, violín, guitarrón, vihuela y guitarra.

En esta pieza se integran los instrumentos de cuerda de origen europeo y la flauta de carrizo, que hace alusión a los instrumentos prehispánicos, y se manifiesta la rítmica propia del son huasteco y el son abajeño, en el cual interactúan el compás de 6/8 y el de 3/4. El título alude a la identidad cultural mestiza integrada por sus principales afluentes: indígena, negra y española; mismas que conforman la cultura mexicana.

Gerardo Tamez es un compositor y guitarrista mexicano, estudió en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música (UNAM), el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM) y en el California Institute of the Arts. Fue miembro fundador del grupo Los Folkloristas. Como compositor ha creado obras para guitarra y otros instrumentos solistas así como piezas de cámara y sinfónicas. Algunas obras suyas forman parte del plan de estudios del Conservatorio de París y han sido publicadas por las editoriales francesas MAX ESCHIG y SALABERT. Es arreglista para solistas y grupos de cámara y sinfónicos como la Camerata de las Américas, la Orquesta Sinfónica de Oaxaca, la Filarmónica de Acapulco, entre otras. Ha grabado para "Discos Pueblo" como solista, con el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México y el Ensamble Tierra Mestiza del cual es fundador y director.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> [www.gerardotamez.com](http://www.gerardotamez.com)

Ha sido maestro de guitarra de la Escuela Nacional de Música y del CIEM. Actualmente imparte Composición, Folklore y Guitarra en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo.

La adaptación que propongo es para interpretarse con guitarra y flauta barroca soprano. Está desarrollada en el tono de Am en compás de 6/8 y en ésta he pretendido que los participantes empleen las posiciones que se han ejecutado previamente en las otras piezas del repertorio. Las flautas tienen un tratamiento en terceras, al unísono y en forma responsorial. La guitarra tiene la función de acompañamiento y de ejecución melódica en forma responsorial; el acompañamiento es en arpeggio y en rasgueo, este último en forma de Huapango, que se ha practicado con anterioridad.

Las partes de la pieza son: A - B - C, con sus respectivas repeticiones.

Intro	A - A	B - B	C - C' - C'	Cortes/intro	A - A	B - B	Coda
-------	-------	-------	-------------	--------------	-------	-------	------

**Parte A** La introducción es un arpeggio durante dos compases y la parte A son los 16 compases siguientes.

1	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
i		i		VII		i		VII		VI		V7		VI		V7	

**Parte B** 2 veces

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
III		VII		iV		i		VI		III		iV		V7	

**Parte C.** Es de 8 compases y se toca 3 veces pero con variante en los 2 últimos compases



**Parte A.** Es de inicio anacrúsico, se interpreta con flautas a dos voces por tercetas. El ritmo de la melodía es principalmente con figuras de octavo y de cuarto.

The image displays a musical score for Soprano Recorder (S. Rec.) and Guitar. It is organized into four systems, each with a recorder staff and a guitar staff. The music is in 3/8 time and begins with an anacrusis. The first system (measures 1-4) features chords Am, DC, and G. The second system (measures 5-8) features chords Am, G, and F. The third system (measures 9-12) features chords E7 and F. The fourth system (measures 13-16) features an E7 chord and includes a first and second ending for the recorder part. The guitar part consists of a steady eighth-note accompaniment throughout.

gráfico 14

**Parte B.** Un grupo de flautas toca el tema principal, y otro grupo toca la respuesta como se ve en la imagen. Las guitarras tocan con acordes el ritmo del tema intercalando también el ritmo de huapango.

gráfico 15

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 17-18) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 22-25) includes chords G, Dm, and Am. The third system (measures 28-31) includes chords F, C, and Dm. The final system (measures 34-35) features an E7 chord and a first/second ending bracket. A large empty rectangular box is present on the right side of the page, partially overlapping the bottom system.

**Parte C.** La primera semi-frase se interpreta una vez y la segunda se toca dos veces, con su respectiva resolución.

**gráfico 16**

The musical score for 'gráfico 16' is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 34-36) features chords Dm, C, and Bb. The second system (measures 42-44) features chords A7, Bb, C, Gm, and F. The third system (measures 49-51) features chords Em, Dm, C, A7, Am, B7, and E7. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. A 'DC' (Dolce) marking is present at the end of the third system.

**Coda.** La obra esta en modo menor pero finaliza resolviendo en modo mayor.

**gráfico 17**

The musical score for 'gráfico 17' consists of two systems. The first system (measures 57-59) features chords Dm, E7, and A. The second system (measures 60-62) shows a final resolution in a major mode. The notation includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

## Descripción de El Butaquito y análisis del arreglo vocal

<sup>25</sup>El Butaquito es un tema tradicional del género son jarocho, propio de la región del Sotavento que comprende la parte aledaña al puerto de Veracruz, la cuenca del río Papaloapan, los Tuxtles y la cuenca del río Coatzacoalcos. Es considerado un son de montón dentro de la categoría de sones de tarima, se baila principalmente por grupos de mujeres y un poco menos frecuente por grupos de niños, ancianos o grupos mixtos, dichas agrupaciones no son necesariamente en pareja. También puede considerarse dentro de la “lirica amorosa” por su temática que son versos que hablan de promesas de amor y coqueteo, de los llamados “Sones de la tierra” que comprende el repertorio Veracruzano.

<sup>26</sup>Su construcción es alrededor de seguidillas simples, que fueron muy características de los entremeses y comedias del siglo de Oro (siglo XVI en España), proseguidas de estribillos con la misma estructura de la seguidilla inicial, en este caso compuesta por cuarteta regular de siete sílabas; como la seguidilla es de un verso heptasílabo y otro pentasílabo, en este último se le agrega la expresión pentasílaba “Cielito lindo” o “Bien de mi vida” o “Cielo adorado”.

El origen de “El Butaquito” probablemente fue producto de las transacciones mercantiles, el intenso ir y venir de tratantes marítimos, arrieros, viandantes y gente común, que han aportado a la manufactura de este son. Tradicionalmente el tema es declarado por la guitarra de son<sup>27</sup>, a continuación es acompañado por la jarana, que a su vez acompaña tanto al verso como al estribillo.

---

<sup>25</sup> Bernal, Mario Guillermo (2009). Compendio de Sones Jarochos: Metodo, Partituras y Canciones. México: CONACULTA.

<sup>26</sup> García de León, Antonio (2009). Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. México: CONACULTA.

<sup>27</sup> La guitarra de son es también conocida como requinto jarocho, o jabalina. Es un instrumento similar a la jarana pero de cuatro cuerdas y de función melódica, en algunas ocasiones sustituye al arpa jarocho.



La adaptación de la pieza para coro consistió en transportarla al tono de Sol mayor para ser interpretada al unísono en un registro medio entre Re5 a Do6.

dd

<b>Música</b>	Verso 1	<b>Música</b>	Verso 2	<b>Música</b>	Verso 3	<b>Música</b>
Tema Entrada	Pregón Respuesta Estribillo	Puente Variante	Pregón Respuesta Estribillo	Puente Variante	Pregón de despedida Respuesta Estribillo	Tema Salida

La armonía lleva la secuencia I-IV-V7-I. Las frases están formadas por ocho compases, es la misma en cada una de las partes: Entrada, Pregón, Respuesta y Estribillo, las cuales tienen la misma secuencia armónica, estas frases de ocho compases se repiten ya sea de forma idéntica o con la variación que hace el cantante que responde.

Los dos compases y medio con que comienza la frase es en el primer grado de la tonalidad, en la mitad del tercer compás se toca el cuarto grado, del quinto al séptimo compases se toca el quinto grado con séptima. En el octavo compás de la frase resuelve en el primer grado de la tonalidad.

1	2	3	4	5	6	7	8
I		IV	V7				I

En el son jarocho se cantan muchos versos, y una pieza puede prolongarse durante varios minutos, hasta que alguno de los intérpretes grita la palabra “una”, en ese momento se completa el periodo de ocho compases para finalizar. En este arreglo se concluye con una coda que cuenta con la misma estructura armónica de ocho compases.

**Tema de entrada.** Inicia con una frase similar a la del pregón<sup>29</sup> que le precede pero en un registro más agudo. Con movimiento del I al V grados en el antecedente para presentarlo del V al I en el consecuente.

**Respuesta.** La melodía inicia con un bordado en el I grado y resuelve con una progresión del II grado superior, hacia el V grado inferior.

**gráfico 20**

Musical score for 'gráfico 20' showing two staves. The top staff starts at measure 16 with a G chord and lyrics "Ay, ay. ay, ay, ay... mor-tal he-ri-". The bottom staff starts at measure 21 with a D7 chord and lyrics "da, que si tu no me cu - ras (cie-li - to lin - do) pier-do la vi - da." The key signature has one sharp (F#).

**Estrillo.** En la melodía de la primera frase predominan las notas repetitivas en el III grado que resuelven al II. Y en la segunda frase tiene mayor movimiento por los intervallos de segunda y de tercera. Inicia en el IV grado y resuelve en el I.

Musical score for 'Estrillo' showing three staves. The top staff starts at measure 26 with a G chord and lyrics "Sa-ca tu bu-ta-qui - to (bien de mi vi - da) ve - lo sa - can - do." The middle staff starts at measure 30 with a C chord and lyrics "que si tu tie - nes mie - do (cie - loa - do - ra - do) yoes - toy tem - blan - do". The bottom staff starts at measure 34 with a G chord and lyrics "i - i." The key signature has one sharp (F#).

**gráfico 21**

**Tema y salida.** En la melodía hay una progresión de terceras descendentes. En la Coda una progresión de cuartas descendentes que se rompe para resolver al I grado.

gráfico 22

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line starting with a repeat sign. Above the staff, the chords C and D7 are indicated. The second staff starts at measure 40 and includes a first ending bracket labeled '1. G' and a second ending bracket labeled '2. G'. Below the staff, the instruction 'D.C. y a la coda' is written. The staff concludes with a 'Coda' section. The third staff starts at measure 45 and includes the chords C, D7, D.C., and G. The piece ends with a double bar line.

## Descripción de Luz de Luna y análisis del arreglo vocal

La canción “Luz de luna” es un tema escrito por el compositor Álvaro Carrillo Alarcón. Durante la segunda mitad del siglo XX fue interpretado y grabado por distintas agrupaciones como son: tríos, rondallas y mariachis, entre otros; en México y en otros países. Además de la popular versión que ejecutaba el propio cantautor.

Álvaro Carrillo Alarcón nació el 2 de diciembre de 1919 en la región de La Costa Chica, que comprende las inmediaciones de los estados de Guerrero y de Oaxaca, en el poblado de Cacahuatepec.

Fue un compositor que no tuvo una preparación musical formal. Sus estudios profesionales los realizó en la Universidad de Chapingo. Egresó de dicha institución en 1945 con la especialidad de Ingeniero Agrónomo, la cual no ejerció, pues se dedicó exclusivamente a la composición. Escribió un importante número de piezas entre las que destacan: canciones, boleros y chilenas; que han sido grabadas en audio desde hace más de seis décadas, tanto en México como en diversas partes del mundo. Él mismo interpretaba sus composiciones ejecutando la guitarra con gran habilidad. Grabó sus propias canciones llegando a tener una considerable popularidad, se presentó tanto en radio como en televisión. Murió en un accidente automovilístico junto con su esposa, la señora Ana Maria Icháustegui, el 3 de abril de 1960.<sup>30</sup>

En el presente trabajo la pieza fue adaptada al tono de Dm para ser cantada al unísono en un registro de La 4 a Si 5. El impulso de la canción es en ritmo ternario, por lo que la transcripción de la melodía esta hecho en 3/4. En el acompañamiento armónico se intercalan el impulso de 3/4 en la primera frase y el de 6/8 en la segunda para hacer muy evidente la sensación rítmica.

---

<sup>30</sup> Sociedad de Autores y Compositores de México. SACM 2009 [www.sacm.org.mx](http://www.sacm.org.mx)

La estructura de la pieza es:

Música	Verso 1	Estribillo	Música	Verso 2	Estribillo
Introducción	Tema A	Tema B	Puente idéntico a la introducción	Tema A	Tema B y salida

### Introducción

Anacrusa	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	V7		i		V7		i		VI		V7	iv	i	V7	i	V7

### Tema A

Anacrusa	1	2	3	4	5	6	7	8
	V7	i		V7		i	VII	III

9	10	11	12	13	14	15	16
VI		V7	iv	i	V7	i	

### Tema B

Anacrusa	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	i	V7		i		VII		III		V7

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
i		VII		III	iv	i	V7	i	

**Coda.** Es la repetición de los 4 compases con los que resuelven los versos 1 y 2.<sup>31</sup>

1	2	3	4
iv	i	V7	i

<sup>31</sup> En cada uno de los cuadros está escrito un compás de más para indicar la anacrusa del inicio.

**Introducción.** Es de comienzo anacrúsico, este tema se basa en el estribillo.

gráfico 23

**El tema A.** Inicia con un arpeggio del I de la tonalidad en segunda inversión que llega a la dominante armonizada como V7 y que resuelve a la tónica. Para cantar este motivo se requirió el trabajo vocal de arpegios y se puso énfasis en la rítmica.

gráfico 24

**Tema B.** Cada una de las líneas melódicas tienen una sensación de anacrusa que la liga a la siguiente.

Yo sien-to tus a - ma - rras co - mo  
 gar - fios, co - mo ga - rras, que me año - gan en la pla - ya de la fa - rra y el do - lor.  
 Y sien - to tus ca - de - nas quea - rras - tras en la no - che ca - lla - da,  
 que sea ple - ni - lu - na - da a - zul co - mo nin - gu - na, pues des - de que te  
 fuis - te nohe te - ni - do luz de lu - na.

Chords: A7, Dm, C7, F, A7, Dm, C7, F, Gm, Dm, A7, Dm.

gráfico 25

**Coda.** Es similar a la conclusión de las frases A y B.

pues des - de que te fuis - te nohe te -  
 ni - do luz de lu - na.

Chords: Gm, Dm, A7, Dm.

gráfico 26

## Descripción de Pinotepa y análisis del arreglo vocal

Esta canción ha sido clasificada en el género de sones de tarima y en el subgénero Chilena, propio de la región conocida como “Tierra Caliente” que comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca, también se le conoce a esta región como “La Costa Chica”. La temática de la canción es una combinación entre enaltecer el orgullo de un pueblo que lleva por nombre “Santiago Pinotepa Nacional”, y la galantería a la belleza de las mujeres de dicho lugar, en la que hace alusión a elementos propios de la costa o del mar.

Es muy común escuchar esta melodía durante las celebraciones del mes de Julio, para conmemorar a la Virgen del Carmen en la ciudad de Oaxaca. Dicha festividad recibe el nombre de “La Guelaguetza”, en la que se reúnen las 8 regiones de Oaxaca y participan con bailes y atuendos propios de su lugar de procedencia. Pinotepa es un tema que se interpreta cuando participa la región de “La costa chica”.

El arreglo de esta pieza está basado en la grabación “Mi tierra”<sup>32</sup>. Es un tema original del compositor Álvaro Carrillo Alarcón y el arreglo es de Eleazar Hernández. En el presente trabajo ha sido adaptada para ser interpretada con una sola línea melódica y acompañamiento armónico. Está compuesta en el tono de G menor para ser cantada en coro al unísono, en un registro de Sol<sup>4</sup> a La<sup>5</sup>.

El impulso de la melodía se intercala en forma ternaria y binaria, a esta particularidad se le llama “sesquiáltera” (seis que se altera). La transcripción está escrita en compás de 3/4 con cambio a 6/8.

---

<sup>32</sup> Canción extraída del disco “Mi Tierra” CONACULTA 2002.

La estructura de la pieza es la siguiente:

Música	Verso	Estribillo	Música	Verso 2
Tema Entrada	Tema A	Tema B	Puente idéntico a la entrada	Tema A
Estribillo	Música	Verso 3 y 4	Estribillo	Coda
Tema B	Puente idéntico a la entrada	Tema A	Tema B	Salida Cadencia I-V-I

### Tema de entrada

1	2	3	4	5	6	7
I	V7		I		V7	
8	9	10	11	12	13	14
I	iV	i	V7	i	iV	i
15	16	17	18	19	20	21
V7	i	i	V7		i	i

**Tema A** está compuesto por ocho compases formando una frase que se repite idéntica.

1	2	3	4	5	6	7	8
	i		V7				i
9	10	11	12	13	14	15	16
	i		V7				i

**Tema B** es el estribillo, está compuesto por ocho compases que forman una frase que se repiten de forma similar, solamente cambia la resolución de los dos últimos compases de la melodía, la armonía es la misma.

1	2	3	4	5	6	7	8
VII		III		V7		i	
9	10	11	12	13	14	15	16
VII		III		V7		i	

**Tema de entrada.** Es tético, la primera nota es la tónica de la tonalidad que hace una progresión ascendente que desemboca en la séptima del V, ésta hace una melodía en forma de arpeggio. En la transcripción se puso énfasis en el cambio de impulso ternario a binario, el bordado es en 3/4 y el arpeggio en 6/8.

The musical score for 'gráfico 27' is written in G major and consists of four staves of music. The first staff begins with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (F major). It features a melodic line with a 3/4 time signature and a 6/8 time signature. The second staff continues the melody with a 3/4 time signature and a 6/8 time signature. The third staff continues the melody with a 3/4 time signature and a 6/8 time signature. The fourth staff continues the melody with a 3/4 time signature and a 6/8 time signature. The score includes various chords: D7, Gm, Cm, and i. The melody is characterized by a mix of ternary and binary rhythms, with a 3/4 time signature and a 6/8 time signature. The score is labeled 'gráfico 27' in the bottom right corner.

**Tema A.** Se repite de forma idéntica.

**gráfico 28**

Bo - ni - to Pi - no - te - pa no soy co -  
 ple - roy tees - toy can tan do, por - que na - cióen tu sue - lo la mo - re -  
 ni - ta quees - toy a - man - do.

**Tema B.** La repetición varía en la conclusión de la frase.

**gráfico 29**

Me gus - tan tus mu - je - res  
 por e - soaun - que no se - pa yo se - gui - ré can - tan - do ¡Vi - va la  
 1. cos - ta con Pi - no - te - pa!. 2. cos - ta con Pi - no - te - pa!

## Descripción de Arenitas del Mar y análisis del arreglo vocal

Esta pieza es un son de tarima del subgénero “chilena” compuesta por Álvaro Carrillo Alarcón. El tema central de los versos es de amor, manifiestan la idea de que este sentimiento puede trascender, y solamente podría dejar de existir si las cosas imposibles se hicieran posibles, como “poder contar todas las arenas del mar” o “dejar de intentarlo”.

No es de los temas más conocidos de este autor. Para realizar el arreglo no conté con la partitura. La transcripción esta hecha a partir de la grabación “Mi tierra”, del arreglo de Oscar Martínez. Ha sido adaptada para ser interpretada por un coro a una sola voz y acompañamiento armónico. La parte instrumental también es una línea melódica para ser interpretada al unísono.

El registro vocal en esta pieza es de La 4 a Si 5 en tono de A menor. La combinación rítmica tiene cambios de impulso ternario a binario, en la transcripción se ha empleado 3/4 y 6/8. En el acompañamiento instrumental predomina el rasgueo de la guitarra en 6/8 y cambia a 3/4 apoyando el ritmo de la melodía.

### La estructura de la pieza es:

<b>Música</b>	Verso 1	<b>Música</b>	Verso 2
Entrada	Tema A	Puente (interludio)	Tema A
<b>Música</b>	Verso 3	<b>Música</b>	Verso 4
Puente y fragmento de la entrada	Tema A	Puente	Tema A y coda

## Tema de entrada

1	2	3	4	5	6	7	8	
i	V7	VI	III		V7		i	
9	10	11	12	13	14	15	16	
	V7		i	VII	III	V7/V	V7	
17	18	19	20	21	22	23	24	
i	V7	VI	III		V7		i	
25	26	27	28	29	30	31	32	
	V7		i	VII	III	V7/V	V7	
33	34	35	36	37	38	39	40	41
	i	VII	i	VII	i			

## Tema A en el verso 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9
i		VII	III	V7	i	V7	i	V7
10	11	12	13	14	15	16	17	18
i	V7/iV	iV	VII	III	V7			i

## Tema A en los versos 2, 3 y 4.

1	2	3	4	5	6	7	8
i		VII	III	V7	i	V7	i
9	10	11	12	13	14	15	16
V7/iV	iV	VII	III	V7			i

**El interludio** (puente) está compuesto por ocho compases en los que es notoria la sensación de 6/8 y 3/4. en cada compás.

1	2	3	4	5	6	7	8
iV	i	iV	i	iV	i	V7	i

**El tema de entrada** comprende la mayor parte de la pieza, se basa en un motivo de comienzo tético formado por figuras de octavo en intervalos de cuarta y octavos y dieciseisavos por grados conjuntos.

En el compás 2 la melodía tiene sol sostenido y fa sostenido propios de la escala menor melódica y se armoniza con el V7.

En los compases del 34 al 38 se armoniza con el i y el VII por lo que la séptima nota no es sostenido como en la escala menor armónica o en la escala menor melódica.

The image shows a musical score for a piece labeled 'gráfico 30'. It consists of four staves of music in treble clef, with a 3/4 time signature. The chords indicated above the notes are: Am, E7, F, C, E7, Am, E7, Am, G, C, B7, E7 (first ending), E7 (second ending), Am, G, Am, G, Am. The score includes a repeat sign with first and second endings between measures 13 and 14. The piece concludes with a double bar line.

**Tema A.** Es de la misma estructura en los cuatro versos, la melodía tiene algunas variaciones que no son drásticas, en el caso del primer verso está compuesto por 18 compases y los otros 3 por 16.

**gráfico 31**

Am  
21  
No te de-ja-re dea-

28  
mar has la cuen - ta des - pa - ci - to, cuan - do va - yas por el mar,  
E7 Am E7 Am A7

33  
cuan - do de - jes de con - tar de laa - re - na sus gra - ni - tos, cuan - do el sol al ca - mi -  
Dm G C E7 Am

38  
nar se des - ma - ye de vie - ji - to no te de - ja - ré dea mar la - rai ra - ra - ra - ra - ra.

**Interludio.** La sensación del cambio de impulso es muy evidente en esta parte.

**gráfico 32**

45  
Dm Am Dm Am Dm Am E7 Am

## **Descripción de La Martiniana y análisis del arreglo para coro mixto**

El mismo Andrés Henestrosa consideró a “La Martiniana” como su canción mas famosa, en ella pone de manifiesto algunas características del sentir, pensar y vivir del pueblo de Oaxaca y particularmente de la región del Istmo de Tehuantepec, pero desde su punto de vista, como un nativo de ese lugar y como cronista. En los versos, a través de unas breves líneas, el poeta deja ver la relación que hay entre la muerte, la alegría, la música y la tradición; razones para que esta canción sea tan famosa e importante en el estado de Oaxaca y que haya trascendido al resto del país.

<sup>33</sup>Andrés Henestrosa nació el 30 de Noviembre de 1906, en San Francisco Ixhuatán, Oaxaca, un lugar apartado y precario. Cuando era niño, el país era azotado por la violencia de la Revolución Mexicana, por lo que su familia tuvo que refugiarse en el monte, lugar donde creció en un ambiente difícil, pero con un fuerte contacto con la naturaleza y la vida Zapoteca, lo cual él mismo interpretó como la semilla de su temperamento de poeta. Poco después, en el año de 1922, viaja a Juchitán, y algunos años más tarde a la ciudad de México, donde ingresa a la Escuela Normal de Maestros y posteriormente al Colegio de San Idelfonso, donde se relaciona con intelectuales y artistas. En 1929 participa activamente en el movimiento Vasconcelista.

Henestrosa cultivó la poesía, el ensayo, la biografía, el cuento y el género epistolar. Es Autor de corridos y canciones de las cuales sobresale “La Martiniana”. Fue Editor y fundador de revistas y de bibliotecas. Desempeñó diversos cargos públicos: Diputado y senador por su estado natal.

Murió a los 101 años de edad en la ciudad de México el 10 de enero del 2008.

---

<sup>33</sup> Henestrosa, Andrés (2006). Andanzas, sandungas y amoríos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

El arreglo en el presente trabajo está escrito para tres voces: Tenor, Alto y Mezzosoprano. Está en el tono de Am en el compás de 3/4.

La voz que lleva la línea principal es la Alto con registro entre Sol 4 y Fa 5; el tenor canta en un registro entre Mi 4 y Re 5; La mezzosoprano canta entre LA 5 y Do 6; ésta voz interpreta un fragmento de la canción “La sandunga” de forma superpuesta a “La Martiniana”,<sup>34</sup> Ésta alternativa es propicia debido a que la estructura armónica es la misma en la parte A de ambas canciones.

La estructura de la pieza es la siguiente.

Introducción	Verso 1 y su repetición.	Estribillo	Interludio	Verso 2 y su repetición	Estribillo
Similar a la resolución del tema B	Tema A y Tema de “La sandunga”	Tema A: Parte responsorial y Tema B	Identica a la Entrada	Tema A y Tema de “La sandunga”	Tema A: Parte responsorial y Tema B

### Estructura armónica:

#### Tema A

Es la misma estructura en el primer verso, en la repetición y en la parte responsorial, está formada por 16 compases y la armonía la componen el i-VI y V7.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
i					VI	V7								i	

<sup>34</sup> A modo de Quod Liebet, en el que dos o mas canciones con melodías diferentes, pero cuya estructura armónica es igual, se pueden interpretar al mismo tiempo.

## Tema B

En los primeros 4 compases la voz Alto declara el tema y Tenor responde, después cantan con el mismo ritmo.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
i								VI	V7

Tanto en la introducción como en la resolución del estribillo, se emplea el tema B. Éste inicia con una secuencia en círculo de quintas, que se rompe del VI al V7 para resolver al primer grado menor, el cual se modifica con la tercera nota con el Do sostenido, para que el primer grado mayor con séptima sea el quinto grado del cuarto, y así se prepara la repetición.

1	2	3	4	5	6	7	8
iv	VII	III	VI	V7		i	V7/iv

## Introducción.

Tiene la misma estructura armónica del tema B, la voz de la Alto dibuja las notas de la melodía de dicho tema con el ritmo constante de una figura de cuarto y una figura de mitad. El tenor canta la nota fundamental del acorde con la unidad de nota de Mitad con puntillo.

gráfico 33

**Tema A.** La primera vez cantan Alto y Tenor, y en la repetición Canta Mezzosoprano el tema de la Sandunga.

La mezzosoprano canta en la repetición

Mzs. 12  
 ¡Ay Am E7 San - dun-ga ! San - dun-ga ma - má F/C por díos E7

A.  
 Ni - ña cuan-do yo mue-ra no llo - res so-bre mi tum-ba

T.  
 Ni - ña cuan-do - yo mue-ra no llo - res so-bre mi tum-ba

Mzs. 21  
 San - dun-ga no seas in - gra - ta ma - má de mi co - ra zón. Am  
 Dm E7

A.  
 to - ca so-nes a - le-gres ma - má can - ta - me la San - dun-ga.

T.  
 to - ca so-nes a - le-gres ma - má can - ta - me la San - dun-ga.

Mzs. 29

A.

T.

gráfico 34

**Tema B.** Tenor y Mezzosoprano cantan la misma melodía en forma responsorial, y la resolución es a dos voces.

Mzs. 29 Am

A. No me llo - res no no me llo - res no

T. No me llo - res no

Mzs. 33 F/C E7 Dm

A. por - que si llo - ras yo pe - no en cam - bio si

T. no me llo - res no por - que si llo - ras yo pe - no en cam - bio si

Mzs. 40 G C F E7 Am A7 AmE7Am

A. tu me can - tas yo siem - pre vi - vo yo nun - ca mue - ro en ro

T. tu me can - tas yo siem - pre vi - vo yo nun - ca mue - ro en

D.C. al Coda

gráfico 35

## Descripción de La Llorona y análisis del arreglo vocal instrumental

La llorona es una pieza de la región suroeste del país, particularmente del Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca. La melodía de dicha pieza se puede escuchar interpretada con banda de alientos en las festividades de toda la región, además de ser bailada por grupos de danza o por los asistentes de distintos eventos sociales.

<sup>35</sup>El título de esta canción hace referencia a una leyenda que se ha extendido en México desde la época del Virreinato, y con antecedentes en un mito de la época prehispánica en el cual la Diosa Cihuacóatl alertaba a los habitantes de México Tenochtitlán de sucesos terribles por venir, y después de la llegada de los españoles se describía como una mujer que se aparecía en la noche y la madrugada, y que fue origen de diversas historias, fruto de la imaginación popular, pero que siempre han tenido en común la imagen de una mujer que se lamenta por la pérdida de sus hijos.

La temática es de tipo amoroso, con una profunda melancolía, y de una sensación trágica entre el amor y la muerte. Existen muchos versos para esta pieza musical, el texto de éstos es diverso, pues con el paso del tiempo se han enriquecido, incluso se van intercambiando; en algunas ocasiones se comienza la estrofa con un verso conocido y se concluye con un texto nuevo, o con uno semejante.

Existen algunas piezas con similitudes en otras regiones como “la llorona huasteca” o “la lloroncita jarocho”, cada una con sus propias características.

Para el presente trabajo, se realizó una adaptación para flauta dulce a dos voces, guitarra y ejecución vocal a dos voces, esta última dividida en femenina y masculina. La pieza está

---

<sup>35</sup> González, Yólotl (2003). Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica. México: Larousse.

armonizada en el tono de A menor, en un compás ternario. Se divide en dos temas A y B, cada una de éstas de 8 compases con su respectiva repetición.

La estructura de la pieza es de la siguiente manera:

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A	Tema B	Mismo tema de la introducción.
--------------	--------	--------	--------	--------	--------------------------------

Esta estructura puede repetirse todas las veces que se quiera, o cuantos versos se conozcan. En este caso se han practicado tres versos predeterminados.

La estructura armónica es la siguiente:

Tema A

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
i		iv		i		V7		i		iv		i		V7	

Tema B

**Introducción.**

**gráfico 36**

The musical score for the introduction is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a repeat sign at the beginning. Chords are indicated above the staff: Am (measures 1-2), G (measures 3-4), and F (measures 5-6). The second staff continues the melody, with chords E7 (measures 7-8), Am (measures 9-10), and G (measures 11-12). The third staff shows the final part of the introduction, with chords F (measures 13-14), E7 (measures 15-16), and Am (measures 17-18). The piece ends with a double bar line and a fermata over the final chord. A page number '5' is located at the bottom right of the score.

El tema de la introducción tiene la misma estructura armónica que el tema B, también es empleada en el puente musical y para finalizar la pieza. Comienza con una melodía de movimiento ascendente o descendente donde predominan los grados conjuntos; las líneas melódicas componen una sucesión que desemboca en el III grado, el II, el I y el V. La segunda voz se incorpora cuando el tema se repite dibujando una línea melódica similar a una distancia de terceras.

**Tema A.** La voz femenina comienza en el V grado de la tonalidad, el movimiento incluye intervalos de tercera y segunda. La nota mas grave en esta frase es Si 4 y la mas aguda es Sol 5. La Voz masculina se incorpora en la repetición del verso, comienza en el III grado, la nota mas grave es Sol# 4 y la mas aguda es Do 5. La escritura es por sextas paralelas, pero acústicamente es por terceras paralelas.<sup>36</sup>

The image shows a musical score for 'Tema A'. It consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The lyrics are: 'Sa - li - as del tem - ploun dí a llo - ro - na cuan - doal pa - sar yo te vi - i Sa -'. The second system shows the vocal line continuing with lyrics: 'li - as del tem - ploun di - a, llo - ro - na cuan - doal pa - sar yo te vi - i'. Chord symbols are provided below the lyrics: Am, Dm, Am, E7. The third system shows the guitar line with lyrics: 'li - as del tem - ploun di - a, llo - ro - na cuan - doal pa - sar yo te vi - i'. The guitar line is written in a style that suggests parallel thirds.

gráfico 37

<sup>36</sup> La tesitura de la voz masculina (tenor) es una octava por debajo de lo que aparece escrito en el pentagrama.

**Tema B.** Esta melodía incluye intervallos de cuarta, tercera y segunda. En la voz femenina la nota más grave es Mi5 y la más aguda es Do 6. De la voz masculina la nota más grave es Sol 4 y la más aguda es Mi 5.

The image shows a musical score for a piece titled 'Her-mo-so hui - pil lle - va-bas llo - ro-na que la vir-gen te cre - í - i.' The score is written in treble clef and includes lyrics in Spanish. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal melody and a guitar accompaniment line with a capo on the 8th fret. The second system continues the melody and includes guitar chords: Am, G, F, and E7. The third system shows the final part of the melody. The lyrics are: 'Her-mo-so hui - pil lle - va-bas llo - ro-na que la vir-gen te cre - í - i. Her-mo-so hui - pil lle - va-bas llo - ro-na que la vir-gen te cre - í - i.'

**gráfico 38**

Con esta pieza he podido integrar a los participantes que poseen distintas habilidades, las cuales son: Tocar la flauta dulce a dos voces, tocar la guitarra en forma de acompañamiento y cantar a dos voces.

## Conclusiones

La elaboración de los arreglos para el taller de música, me permitió adecuar las piezas a la capacidad de los participantes, quienes sin contar con una preparación musical formal han montado dicho repertorio satisfactoriamente al contar con la dosificación y las herramientas que les proporcioné. En las piezas de ejecución vocal, procuré que las canciones tuvieran un registro favorable, que las melodías contaran con giros melódicos atractivos y que la temática fuera en relación a asuntos amorosos. Con el empleo de grabaciones que fungieran como modelo de imitación se apoyó la ejecución y se propició la atención a la afinación, al timbre, al color de la voz y a la tesitura deseable. Según mi percepción, estas condiciones permitieron que las piezas se abordaran ágilmente y con naturalidad. Las versiones finales, después de experimentar con distintas tonalidades y hacer correcciones, me permitieron presentar a los participantes un material que despertó su interés y con el que desarrollaron habilidades musicales a partir de la vivencia.

Realizar este trabajo me brindó la posibilidad de conocer sobre los autores, contexto y función de las piezas, lo que me permitió esbozar la intención para interpretarlas. En cuanto a la estructura de cada una, hice el análisis armónico y las características melódicas, con lo cual vislumbré la forma de cómo abordar la técnica instrumental y vocal. En cuanto a la sección destinada para dotación instrumental, para flauta seleccioné temas en los que se emplean digitaciones similares para su ejecución y en cada pieza abordada se incrementaron nuevas posiciones de manera gradual; para guitarra el trabajo fue con base a los cambios armónicos, de esta forma los estudiantes enriquecieron su conocimiento de la ejecución instrumental.

Además de los aspectos teóricos, técnicos y de interpretación experimenté situaciones que no había previsto, como el hecho de que los participantes se ausentaran porque daban prioridad a tareas o a exámenes escolares; o que los padres de familia les suspendieran de las actividades extra-clase como medida disciplinaria; que algunos alumnos decidieran dejar la

actividad porque experimentaron un cambio de interés como practicar danza folklórica, o el caso específico de un niño de 13 años con una sobresaliente voz de soprano que prefirió trabajar de empacador voluntario en un centro comercial. También la situación de los alumnos de tercero de secundaria, quienes habían tenido un desempeño sobresaliente en esta actividad, aprendiendo a tocar alguno de los instrumentos o a cantar con seguridad, al pasar al nivel bachillerato, sus actividades, horarios o ubicación de la escuela a la que asisten hace totalmente incompatible la permanencia en el taller.

Considero que la carrera de Educación Musical me brindó las herramientas necesarias para enfrentarme a un campo laboral con distintas aristas, como el contexto social, cultural y económico al que pertenecen los estudiantes y la variedad de edades según el nivel educativo que estén cursando. De tal forma que al haber estudiado materias como *fundamentos de pedagogía, didáctica de la música, psicología de grupo y educación musical del siglo XX* cuento con bases teóricas y prácticas para abordar distintas situaciones del quehacer educativo. Obtuve un acercamiento directo a obras de distintos géneros musicales por medio del *solfeo, la armonía y el análisis musical*. También he contado con las herramientas necesarias para adecuar un repertorio como el del presente trabajo y ejecutarlo en público, al haber cursado *composición músico-escolar, conjunto instrumental estudiantil y dirección coral*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernal, Mario Guillermo (2008). Compendio de Sones Huastecos: Metodo, Partituras y Canciones. México: CONACULTA.
- Bernal, Mario Guillermo (2009). Compendio de Sones Jarochos: Metodo, Partituras y Canciones. México: CONACULTA.
- Erikson, Erik (2000). El ciclo vital completado. España: Paidós.
- Erikson, Erik (1972). Sociedad y Adolescencia. México: Editorial Paidós.
- García de León, Antonio (2009). Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. México: CONACULTA.
- González, Yólotl (2003). Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica. México: Larousse.
- Henestrosa, Andrés (2006). Andanzas, sandungas y amoríos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Suzuki, Shinichi (2007). Desarrollo de las habilidades desde la edad cero. México: Summy-Birchard Music.
- Suzuki, Shinichi (2012). Nurtured by Love. Japan: Summy-Birchard Music.
- Tapia Colman, Simón (1991). Música y Músicos Mexicanos. México: Panorama Editorial.

## CONSULTAS EN INTERNET

[www.cife.unam.mx](http://www.cife.unam.mx)

[www.eleconomista.com.mx](http://www.eleconomista.com.mx)

[www.eloriente.net](http://www.eloriente.net) Conde, Cesar. El Oriente. Enero de 2014.

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

[www.sacm.org.mx](http://www.sacm.org.mx) Sociedad de Autores y Compositores de México. 2009

# ANEXOS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



Anexo I

REPERTORIO SELECCIONADO PARA EL TALLER DE MÚSICA EXTRA-CLASE PARA  
EJECUTANTES SIN PREPARACIÓN MUSICAL FORMAL

OPCIÓN NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL  
P R E S E N T A

ULISES ALVARADO VILAFRANCA

ASESORA:

LIC. PATRICIA ARENAS Y BARRERO

MÉXICO, D.F.

2014

## Programa

<b>Cielito Lindo</b>	Quirino Mendoza y Cortés (1862-1957)
<b>Xochipitzahuatl</b>	Dominio público (s. XIX)
<b>Dios Nunca Muere</b>	Macedonio Alcalá (1831-1869)
<b>Tierra Mestiza</b>	Gerardo Tamez (n. 1948)
<b>El Butaquito</b>	Dominio público (s. XIX)
<b>Luz de Luna</b>	Álvaro Carrillo (1919-1969)
<b>Pinotepa</b>	Álvaro Carrillo (1919-1969)
<b>Arenitas del Mar</b>	Álvaro Carrillo (1919-1969)
<b>La Martiniana</b>	Andrés Henestrosa (1906-2008)
<b>La Llorona</b>	Dominio público (s. XIX)

**Taller de Música:** alumnos que cursan estudios de secundaria o bachillerato con las áreas “coro mixto” y “grupo instrumental”.

**Dirección del conjunto y arreglos musicales:** Ulises Alvarado Villafranca

El interés que manifestaron los estudiantes de secundaria y de bachillerato en los centros de trabajo donde laboro fue el motivo para formar **Talleres de Música** en los cuales se imparten clases después de la jornada cotidiana. Estas clases son: coro, guitarra y flauta dulce. Participan jóvenes de las colonias de San Sebastián Xhala, Ejido el Socorro, San Mateo Ixtacalco, Cuautitlán México, Santa Teresa y Villa del Rey; con sedes en la secundaria número 136 “Símbolos patrios” de la colonia Ejido el Socorro, Cuautitlán Izcalli; y la secundaria 229 de Urbi Villa del Rey, San Miguel de los Jagüeyes, Huehuetoca, Estado de México.

El material fue seleccionado y adecuado por quien suscribe el presente trabajo, con la intención de proporcionar a los participantes elementos de aprendizaje y ejecución musical. Se consideraron los conocimientos y habilidades previos de los jóvenes a quienes fue dirigido para poder adaptar cada una de las piezas y elaborar los arreglos necesarios, de tal modo que el acercamiento a la música fuera accesible. El repertorio está formado por música mexicana con la intención de hacer difusión de ella y fortalecer la identidad nacional. Las piezas eran desconocidas para los alumnos hasta antes de abordarlas, por lo que también se tuvo la

oportunidad de enriquecer su acervo cultural y acercarse a géneros musicales como el son huasteco, el son jarocho, la chilena y el son Istmeño. Con estas acciones se atendieron los siguientes aspectos:

- Difusión de música mexicana para fortalecer la identidad nacional.
- Arreglos a una voz y a dos voces, así como canto en *quodlibet*.
- Práctica instrumental en guitarra con melodías y con el manejo de acordes.
- Práctica instrumental en flauta dulce.

**Cielito lindo:** es una canción tradicional mexicana, muy popular en todo el país y además reconocida en muchas partes del mundo, ha sido interpretada por diversas agrupaciones musicales, como son: mariachis, tríos, solistas, marimba, orquesta y banda sinfónica. El autor de esta canción fue Quirino Mendoza y Cortés, compositor mexicano, nacido en Tulyehualco D.F. el 10 de Marzo de 1858. Las regalías de esta canción de todo el mundo proporcionaron a su autor una holgada posición económica. A su muerte, la beneficiaria de las regalías fue su nieta Gloria Mendoza de Moreno, hasta que la canción fue declarada de dominio público. En el presente trabajo no se ha empleado el texto, sino únicamente la melodía en un arreglo instrumental para flauta barroca soprano y guitarra, en tono de C mayor.

**Xochipitzahuatl:** este tema musical pertenece a la región Huasteca, es un son de costumbre y se ejecuta tanto por trío huasteco como por la banda tradicional, principalmente durante las bodas, aunque se puede escuchar en otro tipo de eventos como parte del repertorio tradicional huasteco o como consagración de las festividades. La palabra Xochipitzahuatl es de origen náhuatl y se traduce al español como “flor menudita”, “florecita” o “capullito”; para expresar cariño o respeto, en que el diminutivo tiene como función enaltecer alguna cualidad. El texto es interpretado en náhuatl y español, o exclusivamente en náhuatl; existen variantes dependiendo la región huasteca en la que se cante, debido a que la lengua náhuatl tiene diferencias en las palabras y en la fonética, así como en algunas expresiones, y la ejecución musical también tiene variantes según el intérprete. Para el presente trabajo hice una adaptación para flauta barroca soprano y guitarra.

**Dios nunca muere:** es una pieza musical de mucha importancia en el Estado de Oaxaca, originalmente fue compuesta como una obra instrumental y posteriormente se le adaptó un texto para ser cantada. Se ejecuta principalmente por bandas de alientos, que es la agrupación tradicional en dicho estado; pero también se interpreta por bandas sinfónicas, grupos de cuerdas, tríos de guitarras, entre otras agrupaciones. Se le puede escuchar dentro y fuera del estado en todo tipo de eventos y festividades como son: La Guelaguetza, en misas católicas, bodas, eventos culturales, entre otros. Su autor fue el músico Macedonio Alcalá Prieto, originario de la ciudad de Oaxaca, nació en 1831 y murió en la misma ciudad en 1869. Para el presente trabajo se realizó una adaptación para flauta barroca soprano y guitarra.

**Tierra mestiza:** esta pieza fue compuesta por Gerardo Tamez, y dedicada para el grupo "Los Folkloristas" en 1976. Ha sido interpretada en distintas versiones y con varias instrumentaciones, como son: las versiones para

cuarteto de guitarras, para orquesta sinfónica, para banda de alientos; existe la versión coral grabada en el año 2002, y también la versión del ensamble "Tierra Mestiza", dirigido por el mismo compositor, en la que se puede escuchar la integración del arpa; la versión más célebre es el arreglo para flauta de carrizo, violín, guitarrón, vihuela y guitarra. Gerardo Tamez es un compositor y guitarrista mexicano, estudió en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música (UNAM), el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM) y en el California Institute of the Arts. Fue miembro fundador del grupo Los Folkloristas. Ha sido maestro de guitarra de la Escuela Nacional de Música y del CIEM. Actualmente imparte Composición, Folklore y Guitarra en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo. La adaptación que propongo es para interpretarse con guitarra y flauta barroca soprano.

**El Butaquito:** es un tema tradicional del género son jarocho, propio de la región del Sotavento que comprende la parte aledaña al puerto de Veracruz, la cuenca del río Papaloapan, los Tuxtlas y la cuenca del río Coatzacoalcos. Es considerado un son de montón dentro de la categoría de sones de tarima, se baila principalmente por grupos de mujeres y un poco menos frecuente por grupos de niños, ancianos o grupos mixtos, dichas agrupaciones no son necesariamente en pareja. También puede considerarse dentro de la "lirica amorosa" por su temática que son versos que hablan de promesas de amor y coqueteo, de los llamados "Sones de la tierra" que comprende el repertorio Veracruzano. La adaptación de la pieza es para coro al unísono, y el acompañamiento en esta presentación es con jarana tercera y requinto jarocho.

**Luz de luna:** es un tema escrito por el compositor Álvaro Carrillo Alarcón. Durante la segunda mitad del siglo XX fue interpretado y grabado por distintas agrupaciones como son: tríos, rondallas y mariachis, entre otros; en México y en otros países. Además de la popular versión que ejecutaba el propio cantautor. Alvaro Carrillo Alarcón nació el 2 de diciembre de 1919 en la región de La Costa Chica, que comprende las inmediaciones de los estados de Guerrero y de Oaxaca, en el poblado de Cacahuatpec. Murió en un accidente automovilístico junto con su esposa, la señora Ana María Icháustegui, el 3 de abril de 1960. El arreglo es para coro al unísono y acompañamiento de guitarras.

**Pinotepa:** esta canción ha sido clasificada en el género de sones de tarima y en el subgénero Chilena, propio de la región conocida como "Tierra Caliente" que comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca, también se le conoce a esta región como "La Costa Chica". La temática de la canción es una combinación entre enaltecer el orgullo de un pueblo que lleva por nombre "Santiago Pinotepa Nacional", y la galantería a la belleza de las mujeres de dicho lugar, en la que hace alusión a elementos propios de la costa o del mar. Es muy común escuchar esta melodía durante las celebraciones del mes de Julio, para conmemorar a la Virgen del Carmen en la ciudad de Oaxaca. Dicha festividad recibe el nombre de "La Guelaguetza", en la que se reúnen las 8 regiones de Oaxaca y participan con bailes y atuendos propios de su lugar de procedencia. Pinotepa es un tema que se interpreta cuando participa la región de "La costa chica". Su autor fue Álvaro Carrillo Alarcón. El arreglo es para coro al unísono, y el acompañamiento para esta presentación es de guitarras, clarinete y saxofón tenor.

**Arenitas del mar:** esta pieza es un son de tarima del subgénero “chilena” compuesta por Álvaro Carrillo Alarcón. El tema central de los versos es de amor, manifiestan la idea de que este sentimiento puede trascender, y solamente podría dejar de existir si las cosas imposibles se hicieran posibles, como “poder contar todas las arenas del mar” o “dejar de intentarlo”. El arreglo es para coro al unísono y el acompañamiento para esta presentación es de guitarras, clarinete y saxofón tenor.

**La Martiniana:** el mismo Andrés Henestrosa consideró a “La Martiniana” como su canción mas famosa, en ella pone de manifiesto algunas características del sentir, pensar y vivir del pueblo de Oaxaca y particularmente de la región del Istmo de Tehuantepec, pero desde su punto de vista, como un nativo de ese lugar y como cronista. En los versos, a través de unas breves líneas, el poeta deja ver la relación que hay entre la muerte, la alegría, la música y la tradición; razones para que esta canción sea tan famosa e importante en el estado de Oaxaca y que haya trascendido al resto del país. Andrés Henestrosa nació el 30 de Noviembre de 1906, en San Francisco Ixhuatán, Oaxaca y murió a los 101 años de edad en la ciudad de México el 10 de enero del 2008. El arreglo es para coro mixto a tres voces con acompañamiento de guitarras.

**La Llorona:** es una pieza de la región suroeste del país, particularmente del Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca. La melodía de dicha pieza se puede escuchar interpretada con banda de alientos en las festividades de toda la región, además de ser bailada por grupos de danza o por los asistentes de distintos eventos sociales. La temática es de tipo amoroso, con una profunda melancolía, y de una sensación trágica entre el amor y la muerte. Existen muchos versos para esta pieza musical, el texto de éstos es diverso, pues con el paso del tiempo se han enriquecido, incluso se van intercambiando; en algunas ocasiones se comienza la estrofa con un verso conocido y se concluye con un texto nuevo, o con uno semejante. El arreglo es para coro a dos voces, acompañamiento de guitarra y flauta barroca soprano.

Ulises Alvarado Villafranca  
Septiembre de 2014

## Los participantes del concierto

Abigail Rodríguez Mejía	Voz y guitarra
Aidé Casas Rodríguez	Voz y flauta
Alberto Vazquez Nava	Voz y flauta
Cuauhtemoc Estrada Maldonado	Guitarra y requinto jarocho
Efrén Orlando Alvarado Ruiz	Voz
Elba Pérez Zárate	Voz
Felipe de Jesús Olalde Morales	Voz y flauta
Gerardo Javier Ruiz Núñez	Guitarra
Guadalupe Sánchez Hernández	Voz
Iritzi Menchaca Aroche	Voz
Joselín Monserrat Cruz Correa	Voz y guitarra
Juan Manuel Barrera de la Rosa	Guitarra y jarana tercera
Laura Yoselyn Becerril Celis	Voz
Moisés Alejandro Guzmán Zagahon	Voz y flauta
Rodrigo Sebastián Alvarado Ruiz	Voz, Flauta y clarinete
Silvia Sánchez Hernández	Voz
Claudia Victoria Sánchez García	Voz y guitarra

## Anexo II

### Índice de gráficos

gráfico	fragmento	página
1	Parte A de Cielito lindo	14
2	Parte B de Cielito lindo	15
3	Parte A de Xochipitzahuatl	17
4	Parte B de Xochipitzahuatl	17
5	Parte C de Xochipitzahuatl	18
6	Coda de Xochipitzahuatl	18
7	Parte A de Dios nunca muere	20
8	Parte B de Dios nunca muere	20
9	Parte C de Dios nunca muere	21
10	Parte D de Dios nunca muere	21
11	Parte E de Dios nunca muere	22
12	Parte F de Dios nunca muere	22
13	Introducción de Tierra mestiza	25
14	Parte A de Tierra mestiza	26
15	Parte B de Tierra mestiza	27
16	Parte C de Tierra mestiza	28
17	Coda de Tierra mestiza	28
18	Tema de entrada de El Butaquito	32
19	Pregón de El Butaquito	32
20	Respuesta de El Butaquito	33
21	Estríbillo de El Butaquito	33
22	Coda de El Butaquito	34
23	Introducción de Luz de luna	37
24	Tema A de Luz de luna	37
25	Tema B de Luz de luna	38
26	Coda de Luz de luna	38

<b>gráfico</b>	<b>fragmento</b>	<b>página</b>
27	Tema de entrada de Pinotepa	41
28	Tema A de Pinotepa	42
29	Tema B de Pinotepa	42
30	Tema de entrada de Arenitas del mar	45
31	Tema A de Arenitas del mar	46
32	Interludio de Arenitas del mar	46
33	Introducción de La Martiniana	49
34	Tema A de La Martiniana	50
35	Tema B de La Martiniana	51
36	Introducción de La llorona	53
37	Tema A de La llorona	54
38	Tema B de La llorona	55

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Anexo I

REPERTORIO SELECCIONADO PARA EL TALLER DE MÚSICA EXTRA-CLASE PARA  
EJECUTANTES SIN PREPARACIÓN MUSICAL FORMAL

OPCIÓN NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL  
P R E S E N T A

ULISES ALVARADO VILAFRANCA

ASESORA:  
LIC. PATRICIA ARENAS Y BARRERO

## Programa

<b>Cielito Lindo</b>	Quirino Mendoza y Cortés (1862-1957)
<b>Xochipitzahuatl</b>	Dominio público (s. XIX)
<b>Dios Nunca Muere</b>	Macedonio Alcalá (1831-1869)
<b>Tierra Mestiza</b>	Gerardo Tamez (n. 1948)
<b>El Butaquito</b>	Dominio público (s. XIX)
<b>Luz de Luna</b>	Álvaro Carrillo (1919-1969)
<b>Pinotepa</b>	Álvaro Carrillo (1919-1969)
<b>Arenitas del Mar</b>	Álvaro Carrillo (1919-1969)
<b>La Martiniana</b>	Andrés Henestrosa (1906-2008)
<b>La Llorona</b>	Dominio público (s. XIX)

**Taller de Música:** alumnos que cursan estudios de secundaria o bachillerato con las áreas “coro mixto” y “grupo instrumental”.

**Dirección del conjunto y arreglos musicales:** Ulises Alvarado Villafranca

El interés que manifestaron los estudiantes de secundaria y de bachillerato en los centros de trabajo donde laboro fue el motivo para formar **Talleres de Música** en los cuales se imparten clases después de la jornada cotidiana. Estas clases son: coro, guitarra y flauta dulce. Participan jóvenes de las colonias de San Sebastián Xhala, Ejido el Socorro, San Mateo Ixtacalco, Cuautitlán México, Santa Teresa y Villa del Rey; con sedes en la secundaria número 136 “Símbolos patrios” de la colonia Ejido el Socorro, Cuautitlán Izcalli; y la secundaria 229 de Urbi Villa del Rey, San Miguel de los Jagüeyes, Huehuetoca, Estado de México.

El material fue seleccionado y adecuado por quien suscribe el presente trabajo, con la intención de proporcionar a los participantes elementos de aprendizaje y ejecución musical. Se consideraron los conocimientos y habilidades previos de los jóvenes a quienes fue dirigido para poder adaptar cada una de las piezas y elaborar los arreglos necesarios, de tal modo que el acercamiento a la música fuera accesible. El repertorio está formado por música mexicana con la intención de hacer difusión de ella y fortalecer la identidad nacional. Las piezas eran desconocidas para los alumnos hasta antes de abordarlas, por lo que también se tuvo la

oportunidad de enriquecer su acervo cultural y acercarse a géneros musicales como el son huasteco, el son jarocho, la chilena y el son Istmeño. Con estas acciones se atendieron los siguientes aspectos:

- Difusión de música mexicana para fortalecer la identidad nacional.
- Arreglos a una voz y a dos voces, así como canto en *quodlibet*.
- Práctica instrumental en guitarra con melodías y con el manejo de acordes.
- Práctica instrumental en flauta dulce.

**Cielito lindo:** es una canción tradicional mexicana, muy popular en todo el país y además reconocida en muchas partes del mundo, ha sido interpretada por diversas agrupaciones musicales, como son: mariachis, tríos, solistas, marimba, orquesta y banda sinfónica. El autor de esta canción fue Quirino Mendoza y Cortés, compositor mexicano, nacido en Tulyehualco D.F. el 10 de Marzo de 1858. Las regalías de esta canción de todo el mundo proporcionaron a su autor una holgada posición económica. A su muerte, la beneficiaria de las regalías fue su nieta Gloria Mendoza de Moreno, hasta que la canción fue declarada de dominio público. En el presente trabajo no se ha empleado el texto, sino únicamente la melodía en un arreglo instrumental para flauta barroca soprano y guitarra, en tono de C mayor.

**Xochipitzahuatl:** este tema musical pertenece a la región Huasteca, es un son de costumbre y se ejecuta tanto por trío huasteco como por la banda tradicional, principalmente durante las bodas, aunque se puede escuchar en otro tipo de eventos como parte del repertorio tradicional huasteco o como consagración de las festividades. La palabra Xochipitzahuatl es de origen náhuatl y se traduce al español como “flor menudita”, “florecita” o “capullito”; para expresar cariño o respeto, en que el diminutivo tiene como función enaltecer alguna cualidad. El texto es interpretado en náhuatl y español, o exclusivamente en náhuatl; existen variantes dependiendo la región huasteca en la que se cante, debido a que la lengua náhuatl tiene diferencias en las palabras y en la fonética, así como en algunas expresiones, y la ejecución musical también tiene variantes según el intérprete. Para el presente trabajo hice una adaptación para flauta barroca soprano y guitarra.

**Dios nunca muere:** es una pieza musical de mucha importancia en el Estado de Oaxaca, originalmente fue compuesta como una obra instrumental y posteriormente se le adaptó un texto para ser cantada. Se ejecuta principalmente por bandas de alientos, que es la agrupación tradicional en dicho estado; pero también se interpreta por bandas sinfónicas, grupos de cuerdas, tríos de guitarras, entre otras agrupaciones. Se le puede escuchar dentro y fuera del estado en todo tipo de eventos y festividades como son: La Guelaguetza, en misas católicas, bodas, eventos culturales, entre otros. Su autor fue el músico Macedonio Alcalá Prieto, originario de la ciudad de Oaxaca, nació en 1831 y murió en la misma ciudad en 1869. Para el presente trabajo se realizó una adaptación para flauta barroca soprano y guitarra.

**Tierra mestiza:** esta pieza fue compuesta por Gerardo Tamez, y dedicada para el grupo "Los Folkloristas" en 1976. Ha sido interpretada en distintas versiones y con varias instrumentaciones, como son: las versiones para

cuarteto de guitarras, para orquesta sinfónica, para banda de alientos; existe la versión coral grabada en el año 2002, y también la versión del ensamble "Tierra Mestiza", dirigido por el mismo compositor, en la que se puede escuchar la integración del arpa; la versión más célebre es el arreglo para flauta de carrizo, violín, guitarrón, vihuela y guitarra. Gerardo Tamez es un compositor y guitarrista mexicano, estudió en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música (UNAM), el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM) y en el California Institute of the Arts. Fue miembro fundador del grupo Los Folkloristas. Ha sido maestro de guitarra de la Escuela Nacional de Música y del CIEM. Actualmente imparte Composición, Folklore y Guitarra en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo. La adaptación que propongo es para interpretarse con guitarra y flauta barroca soprano.

**El Butaquito:** es un tema tradicional del género son jarocho, propio de la región del Sotavento que comprende la parte aledaña al puerto de Veracruz, la cuenca del río Papaloapan, los Tuxtlas y la cuenca del río Coatzacoalcos. Es considerado un son de montón dentro de la categoría de sones de tarima, se baila principalmente por grupos de mujeres y un poco menos frecuente por grupos de niños, ancianos o grupos mixtos, dichas agrupaciones no son necesariamente en pareja. También puede considerarse dentro de la "lirica amorosa" por su temática que son versos que hablan de promesas de amor y coqueteo, de los llamados "Sones de la tierra" que comprende el repertorio Veracruzano. La adaptación de la pieza es para coro al unísono, y el acompañamiento en esta presentación es con jarana tercera y requinto jarocho.

**Luz de luna:** es un tema escrito por el compositor Álvaro Carrillo Alarcón. Durante la segunda mitad del siglo XX fue interpretado y grabado por distintas agrupaciones como son: tríos, rondallas y mariachis, entre otros; en México y en otros países. Además de la popular versión que ejecutaba el propio cantautor. Alvaro Carrillo Alarcón nació el 2 de diciembre de 1919 en la región de La Costa Chica, que comprende las inmediaciones de los estados de Guerrero y de Oaxaca, en el poblado de Cacahuatpec. Murió en un accidente automovilístico junto con su esposa, la señora Ana María Icháustegui, el 3 de abril de 1960. El arreglo es para coro al unísono y acompañamiento de guitarras.

**Pinotepa:** esta canción ha sido clasificada en el género de sones de tarima y en el subgénero Chilena, propio de la región conocida como "Tierra Caliente" que comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca, también se le conoce a esta región como "La Costa Chica". La temática de la canción es una combinación entre enaltecer el orgullo de un pueblo que lleva por nombre "Santiago Pinotepa Nacional", y la galantería a la belleza de las mujeres de dicho lugar, en la que hace alusión a elementos propios de la costa o del mar. Es muy común escuchar esta melodía durante las celebraciones del mes de Julio, para conmemorar a la Virgen del Carmen en la ciudad de Oaxaca. Dicha festividad recibe el nombre de "La Guelaguetza", en la que se reúnen las 8 regiones de Oaxaca y participan con bailes y atuendos propios de su lugar de procedencia. Pinotepa es un tema que se interpreta cuando participa la región de "La costa chica". Su autor fue Álvaro Carrillo Alarcón. El arreglo es para coro al unísono, y el acompañamiento para esta presentación es de guitarras, clarinete y saxofón tenor.

**Arenitas del mar:** esta pieza es un son de tarima del subgénero “chilena” compuesta por Álvaro Carrillo Alarcón. El tema central de los versos es de amor, manifiestan la idea de que este sentimiento puede trascender, y solamente podría dejar de existir si las cosas imposibles se hicieran posibles, como “poder contar todas las arenas del mar” o “dejar de intentarlo”. El arreglo es para coro al unísono y el acompañamiento para esta presentación es de guitarras, clarinete y saxofón tenor.

**La Martiniana:** el mismo Andrés Henestrosa consideró a “La Martiniana” como su canción mas famosa, en ella pone de manifiesto algunas características del sentir, pensar y vivir del pueblo de Oaxaca y particularmente de la región del Istmo de Tehuantepec, pero desde su punto de vista, como un nativo de ese lugar y como cronista. En los versos, a través de unas breves líneas, el poeta deja ver la relación que hay entre la muerte, la alegría, la música y la tradición; razones para que esta canción sea tan famosa e importante en el estado de Oaxaca y que haya trascendido al resto del país. Andrés Henestrosa nació el 30 de Noviembre de 1906, en San Francisco Ixhuatán, Oaxaca y murió a los 101 años de edad en la ciudad de México el 10 de enero del 2008. El arreglo es para coro mixto a tres voces con acompañamiento de guitarras.

**La Llorona:** es una pieza de la región suroeste del país, particularmente del Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca. La melodía de dicha pieza se puede escuchar interpretada con banda de alientos en las festividades de toda la región, además de ser bailada por grupos de danza o por los asistentes de distintos eventos sociales. La temática es de tipo amoroso, con una profunda melancolía, y de una sensación trágica entre el amor y la muerte. Existen muchos versos para esta pieza musical, el texto de éstos es diverso, pues con el paso del tiempo se han enriquecido, incluso se van intercambiando; en algunas ocasiones se comienza la estrofa con un verso conocido y se concluye con un texto nuevo, o con uno semejante. El arreglo es para coro a dos voces, acompañamiento de guitarra y flauta barroca soprano.

Ulises Alvarado Villafranca  
Septiembre de 2014

## Los participantes del concierto

Abigail Rodríguez Mejía	Voz y guitarra
Aidé Casas Rodríguez	Voz y flauta
Alberto Vazquez Nava	Voz y flauta
Cuauhtemoc Estrada Maldonado	Guitarra y requinto jarocho
Efrén Orlando Alvarado Ruiz	Voz
Elba Pérez Zárate	Voz
Felipe de Jesús Olalde Morales	Voz y flauta
Gerardo Javier Ruiz Núñez	Guitarra
Guadalupe Sánchez Hernández	Voz
Iritzi Menchaca Aroche	Voz
Joselín Monserrat Cruz Correa	Voz y guitarra
Juan Manuel Barrera de la Rosa	Guitarra y jarana tercera
Laura Yoselyn Becerril Celis	Voz
Moisés Alejandro Guzmán Zagahon	Voz y flauta
Rodrigo Sebastián Alvarado Ruiz	Voz, Flauta y clarinete
Silvia Sánchez Hernández	Voz
Claudia Victoria Sánchez García	Voz y guitarra

## Anexo II

### Índice de gráficos

gráfico	fragmento	página
1	Parte A de Cielito lindo	14
2	Parte B de Cielito lindo	15
3	Parte A de Xochipitzahuatl	17
4	Parte B de Xochipitzahuatl	17
5	Parte C de Xochipitzahuatl	18
6	Coda de Xochipitzahuatl	18
7	Parte A de Dios nunca muere	20
8	Parte B de Dios nunca muere	20
9	Parte C de Dios nunca muere	21
10	Parte D de Dios nunca muere	21
11	Parte E de Dios nunca muere	22
12	Parte F de Dios nunca muere	22
13	Introducción de Tierra mestiza	25
14	Parte A de Tierra mestiza	26
15	Parte B de Tierra mestiza	27
16	Parte C de Tierra mestiza	28
17	Coda de Tierra mestiza	28
18	Tema de entrada de El Butaquito	32
19	Pregón de El Butaquito	32
20	Respuesta de El Butaquito	33
21	Estríbillo de El Butaquito	33
22	Coda de El Butaquito	34
23	Introducción de Luz de luna	37
24	Tema A de Luz de luna	37
25	Tema B de Luz de luna	38
26	Coda de Luz de luna	38
27	Tema de entrada de Pinotepa	41

<b>gráfico</b>	<b>fragmento</b>	<b>página</b>
28	Tema A de Pinotepa	42
29	Tema B de Pinotepa	42
30	Tema de entrada de Arenitas del mar	45
31	Tema A de Arenitas del mar	46
32	Interludio de Arenitas del mar	46
33	Introducción de La Martiniana	49
34	Tema A de La Martiniana	50
35	Tema B de La Martiniana	51
36	Introducción de La llorona	53
37	Tema A de La llorona	54
38	Tema B de La llorona	55