





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**OPCIÓN DE TITULACIÓN**  
**NOTAS AL PROGRAMA**  
**EL REPERTORIO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL**  
**HERRAMIENTA, FUNDAMENTO, ACTIVIDAD Y FIN EDUCATIVO**

**QUE PRESENTA**  
**JUAN MANUEL HERNÁNDEZ ACUÑA**  
**PARA OBTENER EL TÍTULO**  
**LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

**ASESORA**  
**MAESTRA MARTHA GÓMEZ GAMA**

**México, D. F. Febrero 2013**





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

## **Agradecimientos:**

A mi Madre Teresa Carmen Acuña Bustos y a mi Padre Juan Manuel Hernández García, que por tantos años me han apoyado y sostenido en todos los aspectos, les agradezco con todo mi amor,les debo todo literalmente. A Oaxaca y a Puebla.

A todos mis Maestros y Maestras de la Escuela Nacional de Música; Maestra Martha Gómez Gama, Maestro Rufino Montero, al Doctor Felipe Ramírez Gil +. Maestro David Domínguez Cobo, Maestro Luis Iván Jiménez Olivera. Enrique Jaso Mendoza in memoriam, al maestro Hugo Rosales, José Antonio Ávila López +, al Maestro Carlos Islas Arias del CNM ,Guadalupe Baighths +,Ariel Waller,Alfredo Mendoza y a todos los que me formaron.

A La ENM y a la UNAM ,A mis compañeros de la Escuela Nacional de Música.Ai Director Francisco Viesca Treviño, Director de la ENM UNAM,al Pianista Erik Cortés Alcántara.

Al Maestro Samael Aun Weor,Avatara de la Era de Acuario y a su Esposa Litelantes Directores del Movimiento e Iglesia Cristiana Gnóstica. Gracias por su Fuerza y Enseñanzas.

Al Coro de adolescentes de la Maestra Cristina Gutiérrez Uribe y su esposo, Gerardo Pérez Valdez, y a la directora de la escuela de iniciación artística número 4 Juana Gisela Girela y al Maestro Ricardo por su apoyo.

Al Coro infantil de Primaria del "Colegio Unidad, su Directora Titular Ivette Ramírez Rojo y a la Directora de esta institución; Maestra Guadalupe Casas.

A los dos coros participantes del concierto,gracias a cada integrante y al Pianista Martín de la Rosa.

## **Dedicatoria:**

A mi Madre Teresa Carmen Acuña Bustos y a mi Padre Juan Manuel Hernández García  
A la Buap y al IMSS, al DF y al Estado de México.

A mis Hermanos y a mis sobrinos Ignis y Diego.

A mis Tías y Tíos:Victor y familia,Sol y Familia,Mariel y Familia,Coti y Familia,  
Tía Clara y Familia.A mi Abuelito Isaias Hernández y Porfirio Acuña y mis Abuelitas.

A mis primas y primos. A Jorge Altieri y Coro Normalista de Puebla.

A mis Amigas Olga Elisa Garza Pérez, Victoria Montemayor Espinosa, Emma Melik Stepanian,Linda Saldaña,Astrid Marlene Morales Torres y a la Virgen de Guadalupe, Reina de México y Emperatriz de América y las Filipinas.A Ricardo Alfonso Sánchez González +

Por su ejemplo e inspiración:

A José Vasconcelos de la UNAM y José Bustos Tello de la Buap y Al Académico Alfredo Jalife Rahme  
A las y los Periodistas Anabel Hernández García, Carmen Aristégui y Lydia Cacho,Jorge Ramos, Ruben Lüengas y de El Pulso de la República.

Por su Fuerza,Conciencia y aportaciones: A México,Armenia,Tibet.Movimiento Zeitgeist, Movimiento Thrive,Foster and Kymberly Gamble y Drunvalo Melchizedec, David Icke,S.Freixedo.

A los 43 muertos de Ayotzinapa y más de 150 000 asesinados en dos sexenios.

A Nikola Tesla, Eugene Mallove, Stanley Meyer, Varela,Hutchinson y la Energía Libre

A Aaron Swartz y Edward Snowden,Gary Mckinnon,Steve Jobs y Karen Hudes.

Gracias.

Por mi Raza hablará el Espíritu.

**“Educad a los niños y no será necesario castigar a los hombres”**

**Pitágoras**

**“La Música es para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo”**

**Platón**

**“¿Por qué la sociedad se siente responsable solamente de la educación de los niños y no de la educación de todos los adultos de todas las edades?”**

**Erich Fromm**

**NOTAS AL PROGRAMA  
EI REPERTORIO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL  
HERRAMIENTA,FUNDAMENTO,ACTIVIDAD Y FIN EDUCATIVO**

Opción de titulación que ha sido elegida para obtener el título de Licenciado en Educación Musical por el alumno Juan Manuel Hernández Acuña en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

**Dedicatorias**

**Agradecimientos**

	<b>Pág.</b>
<b>Índice</b>	<b>1</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>2</b>
<b>2. Justificación</b>	<b>3</b>
<b>3. Programa</b>	<b>5</b>
<b>4. Breve contexto histórico</b>	<b>6</b>
<b>5. Aspectos biográficos de los compositores de las obras</b>	<b>11</b>
<b>6. Análisis estructural de las obras</b>	<b>17</b>
<b>7. Sugerencias técnicas e interpretativas</b>	<b>19</b>
<b>8. Relación entre la educación musical y el canto</b>	<b>20</b>
<b>9. Dificultades técnico-vocales</b>	<b>22</b>
<b>10. Problemas de la dirección Coral</b>	<b>25</b>
<b>11. Conclusiones</b>	<b>29</b>
<b>12. Bibliografía</b>	<b>30</b>
<b>Anexo I. Texto de las obras y traducción de las obras</b>	<b>32</b>
<b>Anexo II. Partituras</b>	

## **1. Introducción**

El autor considera que el repertorio que se estudia con grupos corales puede ser una herramienta funcional efectiva para guiar al alumno sobre los distintos aspectos y elementos que intervienen en el aprendizaje de la música (imaginación, intuición, creatividad, talento, emotividad, sistema motor e intelectual) y en la comprensión de elementos de la música (ritmo, melodía y armonía) y cualidades del sonido (altura, intensidad, duración y timbre); al utilizar conjuntamente la voz y el cuerpo como instrumentos en la experiencia práctica, el repertorio es visto como parte fundamental de un programa para realizar el proceso enseñanza-aprendizaje musical. Con éste tipo de trabajo se trata de fomentar el desarrollo de las habilidades musicales y el gusto por el arte musical de los grandes periodos históricos de la Música Europea y la Música Mexicana. El repertorio elegido abarca distintos periodos históricos, tomando ejemplares de la música académica, popular y folclórica. El método tiene como finalidad tener las herramientas para abordar las dificultades técnicas de una obra, sin embargo el abordar de forma directa y práctica las obras en versiones facilitadas tiene amplias ventajas en tiempo y en conocimiento. La intención de este trabajo es la de dar prioridad al repertorio, ya que en él van implícitos los conocimientos que se requieren para la interpretación de una obra, desde las reglas de pronunciación, fraseo, solfeo, armonía y otros más. El programa no solo es para una presentación sino tiene dentro de sí gran cantidad de información que se trabaja en distintos niveles y direcciones al estudiar una obra.

## 2. Justificación

El elegir un repertorio como herramienta didáctica para fomentar el gusto por la música se fundamenta en el trabajo de algunos educadores musicales<sup>1</sup>, que han exhortado a los lectores a utilizar un repertorio de canciones con finalidades puramente didácticas como principio pedagógico, ya sean canciones con nombres de notas, canciones modales, con ritmos o intervalos, sin embargo hay que hacer notar el énfasis de que Willems recomienda como principio esencial que las canciones elegidas para clase “sean bellas” y que pueden encontrarse tanto el repertorio clásico como en las canciones populares y folclóricas.

En el curso “Metodología kodaly”<sup>2</sup> impartido por María Magdalena Garza y Adams impartido en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1982, se distribuyó un folleto para dicho curso editado por la UNAM, en el cual tiene en su introducción un pensamiento de Zoltán Kodaly<sup>3</sup> en el mantiene que no basta con formar buenos músicos, sino que es necesario educar al público que asiste a los conciertos y que la mejor manera de realizar la educación musical es por y a través del canto, ya que considera al canto como un instrumento musical que tiene la peculiaridad de que no es exclusivo de una elite sino de toda la humanidad.

Ejecutar el repertorio es un modo de transmitir conocimientos musicales, existen algunos pedagogos musicales que ponderan utilizar el folclore propio del país, como es el caso de Kodaly en Hungría, pedagogo musical que hiciera una recopilación de las canciones de los campesinos Húngaros y que incorporó a sus enseñanzas; en México, se podría utilizar, por ejemplo, el Huapango de Moncayo en una versión facilitada.

El método de Justine Ward, según Ana Lucía Frega<sup>4</sup>, sostiene que el repertorio tiene que ser de primera calidad, además de promover la creatividad y la incorporación la tecnología, también propone que son tres elementos en la música cantada que se deben

---

<sup>1</sup>Willems, E. (1994). *El Valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós. página 102-103.

<sup>2</sup>Garza y Adams, M.M. (1984). Curso metodología Kodaly. México: UNAM. (Páginas 50-90)

<sup>3</sup>Kodaly Zoltán, educador musical Húngaro.

<sup>4</sup>Frega. A.L. (1998). Metodología comparada de la educación musical, una investigación descriptiva y comparada de los métodos Jaques-Dalcroze, Orff, Martenot, Ward, Willems, Kodaly, Suzuki, Shaffer, John Paynter, todos de repercusión mundial y aplicados en la Argentina. Buenos Aires: CIEM del Colegium Musicum. (pp. 72-150).

tomar siempre en consideración al trabajar en una clase de música, el control de la voz, la afinación y el ritmo preciso. He realizado el programa que presentaremos con distintos grupos, alumnos e instituciones, en Puebla principalmente en dos universidades, la Universidad Politécnica de Puebla en su taller de música y en la universidad Pacelli de la Música, en el DF en la Asociación Civil Mexicanos a la Vanguardia, en algunas academias como el centro de enseñanza musical en Puebla, y en los últimos dos meses en la escuela de iniciación artística número 4, y en el colegio la Unidad, nivel primaria.

Por lo regular los métodos de música son sistemáticos y pensados para ser desarrollados en un largo intervalo de tiempo, con lo cual el alumno aunque puede ir desarrollando una técnica bien establecida, pero puede tardar bastante tiempo para abordar una obra; muchos alumnos de nivel primaria y secundaria no se dedican profesionalmente a la música, sin embargo con un repertorio clásico se puede despertar en ellos un conocimiento general de distintos periodos musicales, estilos y compositores. Las obras de éste programa han sido montadas en dos niveles, con solfeo y análisis general de las obras y de oído para quienes no saben solfeo.

En suma el empleo del repertorio ayuda a que el alumno pueda aprender a trabajar en equipo y desarrollar de habilidades musicales como el ritmo, el control del tiempo y la nomenclatura musical; desarrollan y cuidan su voz para expresar sus pensamientos y emociones. Estudian decodifican el solfeo de las partituras y todos los símbolos musicales, así como las reglas de pronunciación de las obras en otro idioma, con su traducción, en algunos casos los alumnos estudian en su instrumento la armonía que acompaña las obras.

### 3. PROGRAMA

<i>Amarilli, mia bella</i>	Giulio Caccini (1550-1618)
<i>Vergintutto amor</i>	Francesco Durante 8 1684-1755)
O del miodolce ardor	Christoph W.R. Gluck (1714-1787)
<i>Caro mio ben</i>	Giuseppe Giordani (1751-1798)
<i>Va Pensiero</i>	Giuseppe Verdi (1813-1901)

**Coro del Colegio Unidad  
Coro de la Escuela de iniciación Artística Núm. 4  
Instituto Nacional de Bellas Artes  
Dirige: Juan Manuel Hernández Acuña  
Intermedio**

Dios nunca muere	Macedonio Alcalá (1831-1869)
<i>Oh Fortuna</i>	Carl Orff (1895-1982)
Huapango	Pablo Moncayo (1912-1958)
Bésame Mucho	Consuelo Velázquez (1916-2005)
Danzón 2	Arturo Márquez (1950- )

**Coro de la Escuela de iniciación Artística Núm. 4  
Instituto Nacional de Bellas Artes  
Dirige: Juan Manuel Hernández Acuña  
Pianista: Martín de la Rosa Hernández**

#### **4. Breve contexto histórico de las obras del programa**

##### **Renacimiento**

El renacimiento se desarrolla entre los años 1400 y 1600, no obstante es admitido por algunos autores que son fechas aproximadas<sup>5</sup>.

Principales Características:

Música Polifónica a cuatro y más voces e incluso con más de un coro (poli-coralismo), utiliza los modos, se incrementa la extensión en las voces, a diferencia del Medioevo se crea un número mayor de música instrumental, la polifonía tiene cada vez más preponderancia en los instrumentos, la música es regida por las reglas del contrapunto, la sonoridad es consonante, existe un aumento del número de voces con igualdad de importancia y regidas por las reglas del contrapunto, la textura Polifónica con carácter imitativo a 3 y 6 voces para voces e instrumentos, aunque tuvo mayor auge la voz; florece la utilización del compás y el uso de un mismo texto.

##### **Compositores:**

Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi, Willaert y Josquin des Prez.

Formas musicales del Renacimiento:

Géneros Religiosos: Misas y Motetes

Géneros Profanos: Madrigales, Villancicos y *Chansons*

Formas instrumentales: *Ricercare* y *Canzona*

##### **Barroco**

Cuatro aspectos decisivos moldearon al barroco<sup>6</sup>, específicamente Fleming los menciona como-cuatro visitantes-, aunque todos son un poco anteriores a las fechas que son propiamente consideradas del barroco.

##### **1. Martín Lutero**

---

<sup>5</sup>Atlas, A.W. (2002). *La Música del renacimiento*. Madrid: Akal música. (pp. 27-40,70-99,112 272)

<sup>6</sup>Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana. (Pág. 215)

2. El emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Carlos V de Alemania que a la vez era Carlos I, Rey de la Nueva España.
3. El tercer visitante, un científico, el astrónomo Copérnico, que con el libro “*De Revolutionibus Orbium Coelestium*” cambió la concepción del cosmos de un enfoque geocéntrico a uno helio céntrico. Posteriormente el científico Galileo Galilei y sus descubrimientos comprobaron los principios de Copérnico.
4. Una especie de “cuarto visitante” es atribuido a los teólogos, que en el concilio de Trento se encargaron de una reforma interna de la Iglesia. La Filosofía neoplatónica fue sustituida por el escolasticismo aristotélico.

Con las inflexibles normas del concilio de Trento<sup>7</sup>, el arte quedó nuevamente supeditado a la religión, por lo tanto ese concilio definió gran parte del barroco. En aquella época a Palestrina, Jefe del Coro Sixtino, se le encomendó una reforma de la música eclesiástica. El estilo barroco de la contrarreforma vio la luz en Roma, y tuvo un apogeo de 50 años entre 1620 y 1670. Sin embargo el Barroco en general se considera que es un periodo que abarca de 1600 a 1750.

#### Características del Barroco

Ornamentación excesiva y recargada, rebuscada, polifonía, el uso del bajo continuo o bajo cifrado, desarrollo de la Armonía tonal, contrastes sonoros muy bien definidos destacando la voz soprano y el bajo, la orquesta toma forma con relevancia de las cuerdas, textura homofónica, ritmo galopante y claro, establecimiento por excelencia de la música instrumental y la vocal.<sup>8</sup>

#### Formas Musicales más utilizadas:

La Fuga, la Suite, La Sonata, El *Concerto Grosso*, el Concierto, Rondó, Variaciones, Ópera, Cantatas.

Compositores: Antonio Vivaldi, George Friedrich Haendel, Johan Sebastián Bach

---

<sup>7</sup> Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana (pág, 217)

<sup>8</sup> Bukofser, M. (2009). *La música en la época Barroca: de Monteverdi a Bach*. España: Alianza Editorial. (pp. 56-220)

Instrumentos más usados: El Violín, la flauta, el Clavicémbalo y Órgano, y desde luego la voz.

### **El Clasicismo**

Un arte equilibrado entre la claridad melódica y armónica, la melodía es apoyada por la armonía con sencillez, sobriedad, naturalidad, lógica; existe orden y congruencia en las ideas, se establece la escritura de los matices, desaparece el bajo continuo y la importancia el contrapunto, las melodías se escriben con pocos ornamentos, las estructuras musicales están bien definidas, el ritmo es regular, el uso de la tonalidad mayor y menor se establece aún más alejándose cada vez más de los modos.

Algunas aportaciones de compositores del período clásico con un enfoque especialmente hacia a la ópera de Willibald Von Gluck, y Wolfgang Amadeus Mozart; Franz Joseph Haydn, Jean Philippe Rameu y Francois Couperin, a la sonata y la sinfonía, además el hecho de ahora tener primacía la melodía acompañada por la armonía<sup>9</sup>.

### **Compositores:**

Gluck, Mozart, Haydn, Rameu y Couperin. Se forma la primera escuela de Viena con Haydn, Mozart y Beethoven.

Formas Musicales: Allegro Sonata, rondó sonata, scherzo,

### **Romanticismo**

Periodo musical que se desarrolla aproximadamente entre 1820 y 1910; sobre el estilo romántico,<sup>10</sup> Víctor Hugo publicó *Cromwell*, una obra de teatro de cinco actos y cuyo prefacio sería tomado como proclamación del romanticismo. El Romanticismo es una reacción contra el academicismo, rechazando la imitación de los clásicos y anteponiendo la libertad y el sentimiento, a la razón.

Destacaron compositores como Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Carl María Von Weber, Hector Berlioz, Friedrich Chopin, Gioachino Rossini, Nicolo Paganini, Giuseppe Verdi, Richard Wagner y Piotr Ilich Tchaikovsky.

---

<sup>9</sup> Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana. (pág. 272).

<sup>10</sup> Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana. (pág. 277)

Algunos autores han identificado distintos aspectos de las facetas de este período, algunos definen al romanticismo como un movimiento juvenil<sup>11</sup> Es evidente la importancia del prefacio de Cromwell de Víctor Hugo publicado en 1827, en el que pregona la máxima “libertad artística” y definía al romanticismo como “Liberalismo del arte”<sup>12</sup>, y la fuerte influencia que tuvo el movimiento “sturm und drang” (tormenta e ímpetu) en el romanticismo que aparece en el siglo XVIII.<sup>13</sup>

Beethoven es considerado el último clásico y el primero de los románticos por algunos autores.

Formas musicales:

Sonata, sinfonía, cuartetos, poema sinfónico, música de programa, estudios, nocturnos, impromptus, lieder, entre otros

Instrumentos solistas principales:

Piano y violín.

### **Música Moderna:**

Comprende distintas y variadas formas de manifestación del arte musical, en el Siglo XX la diversidad es muy extensa y donde hay que plantearse el principio de innovar más de lo utilizado en el pasado<sup>14</sup>.

### **Nacionalismo Mexicano**

Los principales compositores del nacionalismo mexicano son: Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Chávez, Candelario Huízar, Ayala, Moncayo, Galindo, Salvador Moreno y Miguel Bernal Jiménez, Campa, Julián Carrillo, Tello, José F. Vázquez, Carrasco, Alfonso de Elías, Francisco Moncada, Salvador Contreras, Herrera de la Fuente y Jiménez Mabarak son considerados de la corriente

---

<sup>11</sup>Lang, P.H. (1979). *La Música en la civilización occidental*. Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires. (pp. 640-645).

<sup>12</sup>Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana. (pp.279- 280).

<sup>13</sup>Ibídem, ( página 282)

<sup>14</sup>Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música. (pp.59-104)

Europea, según Luis Sandi<sup>15</sup>, a Gabriel Ruíz, Tata Nacho y Esparza Oteo los considera que compusieron música con objetivos comerciales. Además se habla de los dos intentos hasta entonces hechos para formar un grupo de compositores, el de los cuatro y el de los cinco. El primero con Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras, y un segundo grupo con Carlos Chávez (cuyo nacionalismo es considerado como indigenista), Jesús Bal y Gay, nuevamente Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar y se incluye Luis Sandi así mismo.

### **Música Popular Mexicana**

Parte del auge de la música popular Mexicana se debe a la televisión y la radio<sup>16</sup>, la afición por los aparatos comenzó en los años veinte del siglo XX, los fonógrafos y las pianolas fueron relegados al olvido, como hoy los VHS, Beta, y los discos de vinil, fueron substituidos por el Cd. En aquel entonces todo mundo quería adquirir esos objetos que no tenían más que dos estaciones la CYX y la CYL, en esa entonces el presidente Álvaro Obregón inauguró en el Palacio de Minería la gran feria radio eléctrica, y el entonces candidato Plutarco Elías Calles se dirigió al pueblo desde ahí, las empresas privadas y publicitarias se encargaron de dominar la difusión, el Excelsior y el Universal instalaron sus estaciones transmisoras. El primer programa de "La casa del radio" fue en 1923, en la cual actuaron Andrés Segovia y Manuel M. Ponce. En 1930 nació la XEW "la voz de la América Latina desde México" y se convirtió en una tribuna, lugar de presentación y proyección de músicos clásicos y populares, en su inauguración de la XEW participaron Miguel Lerdo de Tejada, Jorge del Moral, Agustín Lara, entre otros.

---

<sup>15</sup>Sandi, L. (1951). Año VI. 50 años de Música México: INBA y CONACULTA. (pp. 222,239).

<sup>16</sup>Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la Música Popular Mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana y CONACULTA. (pp. 72-94)

## 5. Aspectos Biográficos de los compositores de las obras presentadas en el programa.

### 5.1 Giulio Caccini<sup>17</sup>

Nace en 1546 y muere en 1614, fue conocido con el sobre nombre de Julio el romano, originario de *Scipione Della Palla*, recibió instrucción en canto y cantó en 1579 en la celebración de la boda de Francesco de Medici y Bianca Capello un intermezzo compuesto por Pietro Strozzi. Giulio Caccini junto con Jacopo Peri, Claudio Monteverde, y Emilio de Cavalieri formaron la *Camerata Fiorentina* o Camerata Bardi la cual fue un referente importante de la música del renacimiento. Las siguientes son obras del autor, *Il combattimento di Apolline* sobre un texto de Bardi, *la Dafne*, *l' Euridice*, con texto de Rinuccini, *il rapimento di Céfalo* basado en un poema de Chiabrera, escrito para la Boda de María Medici. La fecha de muerte de Caccini en realidad es desconocida, sin embargo se encontró una dedicatoria suya que data de 1614, tuvo una hija, Francesca que también se dedicó a la composición musical. “*Amarilli*” es una obra que revela aspectos musicales de la época. Compuso junto con Jacopo Peri la ópera “*Euridice*”, además escribió su obra “*Le Nuove Musiche*” en la cual, en el prefacio Caccini se auto nombra inventor del estilo recitativo. Éste libro de Giulio Caccini es el tratado y método de canto más antiguo que se conoce.

### 5.2 Giuseppe Giordani<sup>18</sup>

Nació en el año de 1743 y murió en 1798. Fue llamado entre su familia como Giordanello o Giordaniello, el libro de antología de Schirmer afirma que con su padre, sus tres hermanas y dos hermanos formaron una compañía de ópera cómica que se presentaba en teatros pequeños en Nápoles, en el año de 1762 la compañía se trasladó a Londres, tuvieron gran éxito pero sin embargo Giordanello regresó a Nápoles para continuar con sus estudios en el *Conservatorio della Madonna di Loretto*, después se volvió a reunir con su familia en Londres, y compuso ahí varias óperas como son *Artaserse* y *Antigono*. También compuso la ópera bufa *Il Baccio*, pero algunos la atribuyen erróneamente a su hermano Tomasso que también era compositor. Compuso gran número de óperas para los teatros

---

<sup>17</sup>Schirmer, G. (1986) *Twenty-four Italian songs and arias of the seventeenth and eighteenth centuries, for médium high voice*, USA, Schirmer..

<sup>18</sup>Schirmer, G. (1986) *Twenty-four Italian songs and arias of the seventeenth and eighteenth centuries, for médium high voice*, USA, Schirmer

italianos. En 1791 se le invitó a dirigir la orquesta metropolitana de Fermo, algunas veces lo han confundido incluso cuando él estaba en vida con otros compositores como Carmine Giordano.

### 5.3 Francesco Durante<sup>19</sup>

Compositor italiano nacido en el año de 1684 y fallecido en 1755, fue un discípulo de Alessandro Scarlatti, fue uno de los más eminentes compositores del siglo XVIII y fue el líder de la escuela napolitana de música, nació en *Frattamaggiore*, que está cerca de Nápoles. Fue admitido en el Conservatorio *dei Poveri di Gesù Cristo*, profesor de música en el Conservatorio de Loreto con un salario mensual de diez ducados, entró para remplazar a Porpora; posteriormente, sucedió a quien fue su maestro Alessandro Scarlatti en el conservatorio de San Onofrio. Francesco fue Maestro de Capilla y se casó 3 veces, fue un compositor y director del conservatorio de Santa María de Loreto en Nápoles, sus discípulos más notables fueron Paisiello y Pergolesi, el estilo de su música es definida como eminentemente religiosa; la mayoría de sus escritos se encuentran en la biblioteca del Conservatorio de París, en la Biblioteca Imperial de Viena, y en lugares como Londres, Milán y Nápoles. Sus obras más famosas son según el diccionario la misa pastoral a cuatro voces son las lamentaciones de Jeremías y un *Magnificat*, así como unos duetos de cámara.

### 5.4 Cristoph Willibald Ritter Von Gluck<sup>20</sup>

Cristoph Willibald Ritter Von Gluck fue un compositor de origen alemán que a los doce años fue enviado a una escuela de jesuitas, en Bohemia estudió violín, piano, canto y órgano, en 1732 viaja a Praga donde aprendió violonchelo; fue admitido al servicio del príncipe Melzi, después continuó su educación en Milán, Gluck presentó *Artaserse* en 1741, "*Demetrio*" en Venecia en 1742 y *Artamene* en 1743; con obras compuestas al estilo italiano su reputación creció y fue invitado por un teatro de Londres, no tuvo mucho éxito y regreso a Alemania pero con el conocimiento de los trabajos de George Friedrich Haendel que entonces era figura notable en Londres. Desde 1750, año en que termina el Periodo Barroco, y mismo año de la muerte de Bach, Gluck se establece en Viena, donde se casó con Mariana Pergin, en París conoce a Rameau, quien también influenció en su

---

<sup>19</sup>Schirmer, G. (1986) *Twenty-four italian songs and arias of the seventeenth and eighteenth centuries, for médium high voice*, New Jersey:Schirmer.

<sup>20</sup>Pahlen, K. (1963). *Qué es la ópera*. Buenos Aires: Columba. (pp. 840-852)

forma de componer. Su obra más reconocida fue “Orfeo y Euridice”, su libretista fue Raniero de Cazalbi. María Antonieta ex discípula y admiradora de Gluck intervino para que pudiera presentar su obra *Ifigenia en Aulide*. Fleming<sup>21</sup> afirma que en el Siglo XVIII la música había vivido una reforma muy importante bajo la dirección de Gluck, al disminuir el número de personajes en sus óperas, omitir las tramas secundarias complicadas, reforzar el papel del Coro, transferir gran parte de la expresión lírica a la orquesta, escribir sencillas melodías sin adornos y evitar las cadencias de las coloraturas a la italiana, Gluck llevó a cabo una revolución musical. Sus ideas se basaron parcialmente en una reinterpretación de la poética de Aristóteles y en el prefacio de *Alceste* (1767) señaló que su música tenía como fin “permitir que el drama ocurriese” sin interrumpir la acción, ni asfixiarla con ornamentos, lo cual era una clara referencia al barroco, como eco de las ideas de Winckelmann, Gluck añadió que los principios clave de la belleza son “sencillez, verdad y naturalidad”. Estos principios hallaron su expresión definitiva en la música de Beethoven quien elabora los precedentes antiguos o les da nuevas dimensiones, logrando un estilo expresivo heroico.

### 5.5 Giuseppe Verdi<sup>22</sup>

Compositor que nace en Roncole, Italia, cerca de Busseto, Parma, en el año de 1813 y muere en Milán en 190. No fue admitido en el conservatorio en Milán, por lo cual tuvo que realizar sus estudios de forma privada con Laginga, maestro al cembalo del teatro de la Scala. Su primera ópera fue *Oberto, Conte di San Bonifacio*, obra que fue muy influida por Bellini, tan solo 3 años después reafirma su nombre como compositor con la ópera *Nabucco* y con otras óperas de su primera época: *Il lombardi alla prima crociata* y *Ermani*. En el año de 1849 estrena *Luisa Miller*. Su éxito rotundo fue con *Rigoletto* en 1851, y posteriormente con *Il trovatore* y la *Traviata*. Otras óperas del mismo autor son *Un ballo in Maschera*, *la Forza del destino* que Verdi mismo dirigió en Madrid en 1863, un año después de su estreno en San Petersburgo, otras óperas importantes del autor son *Don Carlo* y *Aida* que fue compuestas para la inauguración del Teatro de la Ópera del Cairo, posteriormente compuso su famoso *Requiem* en 1886, compuso *Otello* y se estrena *Falstaff* en 1893 con las cuales concluiría su carrera como compositor escénico, situado

---

<sup>21</sup>Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana. (pág. 292).

<sup>22</sup>Roselli, J. (2003). *Vida de Verdi*. Cambridge: University Press. (pp. 40-93)

como en primer lugar tras la generación de Rossini, Donizetti y Bellini. Su nombre fue utilizado por los italianos pues tenía las iniciales de “*Vittorio Emmanuele Re d’Italia*”, motivos por los cuales es más conocido como un compositor de óperas.

## 5.6 Carl Orff<sup>23</sup>

Compositor alemán, nació y murió en Munich, (1895-1982). Orff tuvo distintas facetas: como educador musical, director de orquesta y compositor. Como educador musical elaboró un sistema basado en el ritmo del lenguaje, y en 1925 participó, junto con Dorothee Günter, en la formación de la *Günterschule*, escuela de gimnasia rítmica y danza clásica. En 1933 su trabajo se desarrolló en *Schulwerk*, Su propuesta pedagógica es conocida por algunos como *Orff-Schulwerk*, considerado un método para niños, aunque no es un método en el sentido estricto ya que no fue presentado en forma metódica en el sentido de ir por niveles, pasos o desarrollo progresivo. Este sistema Orff-Schulwerk es considerado como una alternativa para la iniciación al aprendizaje del solfeo.

En 1937, obtiene éxito con su obra *Carmina Burana* (cantos profanos) que es parte de un tríptico, conocidos como “*Los Trionfi*” que incluía además de la obra mencionada “*Catulli Carmina*” estrenada en 1943 y el “*Trionfo di Afrodite*” (1953), además, realizó un arreglo del “*Orfeo*” de Monteverdi. De sus obras escénicas destacan, “*Die Kluge*” (1943), *Der mond* (1939) y *Prometheus* (1967), entre otros trabajos. Como compositor realizó operas, poemas sinfónicos y cantatas. El Sistema Orff de educación musical para niños promueve que los niños canten y toquen en Xilófonos expresamente con contruidos para ello, en diversas tesituras, metalófonos, y percusiones con énfasis en la improvisación y creatividad, escribió cinco volúmenes de “*Música para Niños*” que reflejan sus ideas.

## 5.7 Consuelo Velázquez<sup>24</sup>

Nace el 19 de agosto de 1920, en Jalisco, desde niña mostró talento musical, posteriormente en la ciudad de México, estudió con Ramón Serratos y Aurora Garibay en

---

23 Liess, A. (1980). *Carl Orff. Idee und Werk. Neubearbeitete Auflage*. München: Goldmann. (pp. 19-40).

24 Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular Mexicana*. México, D.F.: Alianza editorial Mexicana.

la escuela Nacional de Música, recibíendose como Maestra de Piano en 1938. Su anhelo fue siempre ser concertista de Piano, pero su talento lo volcó hacia la Música Popular. Consuelo Velázquez compuso más de 250 canciones, entre las cuales se encuentran: Bésame Mucho, Amar y Vivir, Yo no Fui, Donde quiera, Aunque Tengas Razón, Cachito, será por eso, Franqueza, Amor sobre ruedas, Verdad Amarga, Anoche, Corazón, entre otras. En 1956 obtuvo el primer lugar en “El desfile de Éxitos” donde su canción “Que seas Feliz”, fue grabada por 21 intérpretes en tres meses. Sus canciones fueron grabadas por Ray Conniff, Mantovani, Los Beatles, Percy Faith, Nat King Cole, Andy Russell, Katina Ranieri; en una ocasión se presentó con la Orquesta Filarmónica de la UNAM. En la fecha de Publicación del libro antes mencionado, la compositora era presidenta de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, la Academia Mexicana de la Música y el Consejo de Administración de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. La jornada el día 23 de enero del 2005 publica la muerte de Consuelo Velázquez, sucedida un día antes.

### **5.8 José Pablo Moncayo García<sup>25</sup>**

Nace en 1912, y muere en el año de 1958, lo muestra como el compositor más realizado del grupo de los cuatro y menciona a su obra para orquesta “Huapango” que fue estrenada en 1941, para la autora no es tan importante la transcripción exacta de los tres sonos que utilizó Moncayo para su obra, que de hecho son mencionados en el libro, el “Gavilán”, el “Balajú” y el “Siquisirí”. Tuvo muchas otras obras, destacan “Tres piezas para violín y piano” en 1938, y “Tres piezas para piano en 1948, tiene otra obra titulada “Feria”, de las tres piezas para orquesta, escritas entre 1946 y 1947, su Sinfonietta escrita en 1945, “Tierra de temporal” realizada en 1949 y en 1954 escribe la partitura de “Bosques”. Yolanda Moreno comenta que la muerte José Pablo Moncayo García marcó el fin de la escuela mexicana de composición.

### **5.9. Macedonio Alcalá<sup>26</sup>**

Violinista, pianista y compositor, nace en la ciudad de Oaxaca el 12 de Septiembre de 1831, fue el tercer hijo del Sr. D. Gabriel Alcalá y de su esposa Tomasa Antonia Prieto.

---

<sup>25</sup>Moreno, Y. (1996) *la Composición en México en el Siglo XX*. Ciudad de México: lecturas mexicanas, cuarta serie, CONACULTA. (pp. 57,58,76)

<sup>26</sup>Moreno, Y. (1989). *Historia de la Música Popular Mexicana*. Ciudad de México: SEP.

El 30 de julio de 1854 Don Macedonio Alcalá, a los 23 años de edad, contrajo nupcias con Doña Petronila Palacios de 21 años, originaria de Yanhuitlán

Entre sus composiciones de las que hoy tenemos conocimiento están "Marcha fúnebre", "Sólo Dios en los cielos", "El Cohete" y "Ave María". Esta última, es una obra para dos voces. Murió el 24 de Agosto de 1869 en la casa No. 85 de Av. Morelos.

### **5.10 Arturo Márquez Navarro<sup>27</sup>**

Nació en los Álamos, Sonora el 20 de diciembre de 1950. Hijo de Aurora Navarro y Arturo Márquez Padre, hijo mayor de nueve hermanos. Estudia violín, tuba, piano y trombón. Piano con los maestros Carlos Barajas y José Luis Alcaraz en el Conservatorio Nacional de Música de México, también estudió con Héctor Quintanar y Federico Ibarra. Su danzón número 2 fue encargo de la OFUNAM está dedicado a su Hija Lily Márquez. El gobierno Francés le otorgó una beca con Jacques Castérède y realizó composiciones en la *Cité des Arts*. Ganó el segundo lugar en el concurso de composición "Felipe Villanueva".

---

<sup>27</sup>Esquer, J. C. (2009). *Mar que es arena y espejos: un acercamiento a la obra del compositor Arturo Márquez*. Hermosillo: Instituto Sonorense de cultura. (pp. 22-40)

## **6. Análisis estructural de las Obras**

### **I. *Amarilli, mia bella***

Estructura: A, B, B', B, B' y coda.

Termina en tercera de picardía.

Tonalidad: Sol menor

Rango de la melodía: una octava Re 5 a Re 6

### **II. *Vergin tutto amor***

Estructura: A-A'-B-B'-coda

Tonalidad: en do menor

Rango de la melodía: decima menor, de do 5 a mi bemol 6

### **III. *O del mio dolce ardor***

Un compás de introducción

Estructura: A.A prima, B, B prima, A.

Tonalidad: Fa menor

Rango de la melodía: una docena justa De Do 5 a Sol 6.

### **IV. *Caro mio ben***

Estructura: A-B-A

Tonalidad: Mi Bemol Mayor

Rango de la melodía: Intervalo de trecena al cantar la voz el acompañamiento. De re 5 a Si bemol 6.

### **V. *Va pensiero* (de la ópera "Nabucco")**

Introducción diez compases, A, B, B'A, A', C, coda

Tonalidad: Fa sostenido Mayor

Rango de la melodía: Decima mayor Do # 5 a Mi #6

### **VI. *Oh fortuna***

Introducción. A.A´ y coda.

Tonalidad: re menor

Rango de la melodía: docena justa de re 5 a La 6

### **VII. Dios nunca muere**

Introducción. A-B-B-C-C-D-D-Coda- A

Tonalidad: Mi Menor

Rango de la melodía: trecena menor. Si 4 a Sol 6.

### **VIII. Bésame mucho**

A-B-A-B

Tonalidad: mi menor

Rango de la melodía: Novena Mayor de mi 5 a fa# 6.

### **IX. Huapango**

Introducción A-B-C-A

Tonalidad: Do mayor

Rango de la melodía: Decima Mayor de Do 5 a Mi 6

### **V. Danzón**

A-Puente-B-B´-C-D-A

Tonalidad: re menor

Rango de la melodía: Décima segunda justa de Re 5 a La 6.

## 7. Sugerencias Técnicas e Interpretativas

Desarrollar la técnica adecuada para ejecutar bien una obra musical requiere de años de estudio y dedicación<sup>28</sup>, la técnica se desarrolla con la ayuda del docente cuando se aplican las estrategias de aprendizaje y enseñanza de acuerdo al nivel del alumno. La correcta interpretación también tiene bases en el conocimiento del estilo y de la obra en niveles adecuados.

La interpretación es a distintos niveles, ésta pareciera estar ligada al grado de conciencia del alumno. Algunos elementos como la música, los colores y los sentimientos son objetos de percepción, que pueden ser tenues, sutiles, casi inmateriales; otros, parecen objetos de verdad como una pared, toda realidad es en última instancia una construcción lingüística y de imágenes sonoras. La realidad es construida, y se requiere de

- a) una expresión,
- b) una impresión y
- c) una interpretación.

La interpretación también tiene una importante base psicológica.

Para interpretar tenemos que entender que todos estos procesos suceden y acontecen en el cerebro y en el corazón<sup>29</sup>, antes de tocar música en un instrumento, se hace en la mente y luego con el oído y por último con la mano, la abstracción es primero y antes de la ejecución. “De donde viene la música”, la música es un fenómeno sonoro con el don de la ubicuidad universal. Por lo cual el conocimiento es importante para la interpretación. La Sugerencia sostenida por el tenor Plácido Domingo en sus *master clases* es que para realizar una interpretación correcta, sugiere desarrollar una buena técnica vocal y que se interprete acorde con las características del periodo histórico en donde el contexto determina el estilo, así como conocer la traducción, si no se habla el idioma en el que está escrita la obra.

---

<sup>28</sup>Fernández Christlieb, P. (1994). *La psicología conectiva, un fin de siglo más tarde, su disciplina, su conocimiento, su realidad*. México: El colegio de Michoacán.(pp.247).

<sup>29</sup>Serafine, Mary Louise. (1988). *Music As Cognition, the Development of Thought in Sound*.(pp.1-15) USA: Columbia University Press, New York.

Por otra Para el desarrollo de la técnica, musicalidad y alfabetismo musical coadyuvan los métodos de Canto, Kodaly, Panoffka, Concone, Vaccai, Porpora, Dandelot. Para la interpretación es indispensable la hermenéutica es decir del arte de traducir, explicar e interpretar y la exégesis es decir analizar y criticar, extrayendo el significado de algo.

## **8. Relación entre la Educación musical y el canto**

Existen movimientos nacionalistas basados en el folclore del país de origen, y también educadores musicales que fomentan el canto como algo primordial, como son Kodaly, Willems<sup>30</sup>. Además, podemos encausar a la educación rítmica y psicomotriz en 5 expresiones distintas<sup>31</sup>. La primera sobre el Canto-lenguaje-ritmo; la segunda y tercera enfocada hacia la psicomotricidad y la expresión corporal; la cuarta a la educación auditiva, mediante juegos sonoros y potenciando su creatividad; y la quinta esta primordialmente encausada a utilizar cuentos musicales

1. Canto-Lenguaje-Ritmo
2. Psicomotricidad
3. Expresión Corporal
4. Educación Auditiva
5. Cuentos musicales

En la Educación Musical podemos ver una constante con el canto y su aprendizaje, por ejemplo en el libro de María del Pilar Escudero<sup>32</sup>, en la unidad 3 une el Canto-lenguaje y ritmo con la psicomotricidad. De forma metódica se trabaja sobre la entonación, también se utilizan canciones didácticas, una de sus herramientas es el canto, y recomienda que una vez que se sabe una canción hay que aprender a jugar con ella, su propuesta incorpora canciones para niños ya mayores. La educadora Escudero explica que enseñar obras cantadas es también re-aprenderlas, si es que supuestamente ya se sabían, mantiene que hay que llevarlas a un más alto grado de comprensión y ejecución.

---

<sup>30</sup>Luzuriaga, L. (1961). *Ideas Pedagógicas del Siglo XX*. Argentina: Editorial Losada. (pp.171-217)

<sup>31</sup>Escudero García, M. (1981). *Educación Musical, Rítmica y Psicomotriz (especialidad de Pre escolar-Ciclo inicial)* Madrid: Real Musical. (pp.40-78).

<sup>32</sup>Escudero García, M. (1981). *Educación Musical, Rítmica y Psicomotriz (especialidad de Pre escolar-Ciclo inicial)* Madrid: Real Musical. (pp.40-78).

Pep Alsina<sup>33</sup> afirma que la expresión sonora tiene múltiples manifestaciones, cualquier parte de nuestro cuerpo puede convertirse en un instrumento de expresión musical pero entre todos los instrumentos, la voz es la principal herramienta de la educación musical y una de las vías de expresión más usuales, ya que es la vía de comunicación por excelencia. En las obras propuestas en el programa no requerimos un nivel de virtuosismo excesivo y sin embargo requerimos de integrar muchas áreas del saber musical como son el solfeo, el canto, la fonética de otra lengua, el traducir, comprender otro idioma, e interpretar y contextualizar, con todo lo anterior conseguimos el fortalecimiento en otras materias y el desarrollo de diversas capacidades que fortalecen el desarrollo integral del educando.

El Aparato fonadores muy delicado, lo llevamos a todas partes, por ello el afamado tenor Placido Domingo ha dicho que “la voz es una mujer muy celosa” y ciertamente, todos los aspectos de la vida afectan notablemente a la voz, por ejemplo si no dormimos la noche anterior, lo que comimos, el estado emocional, fenómenos físicos, químicos, hormonales, biológicos, sentimentales, de concentración, la temperatura, si no estamos sanos; Todo, absolutamente todo, afecta a la voz, nuestro par de cuerdas vocales realizan una labor portentosa. Por ello, fácilmente se degrada por modelos deficientes o un ambiente inadecuado. Lo cierto es que las condiciones de la voz y su timbre es un buen termómetro del estado de salud y el estado anímico. En la voz se ve reflejada la ansiedad, la tranquilidad, la tensión. La voz tiene un rango de frecuencia que depende de si es hablada o cantada. La voz hablada tiene un rango menor por lo regular, aproximadamente de una quinta, dependiendo de las modulaciones e inflexiones que realicemos. La voz cantada, abarca normalmente dos octavas y puede llegar hasta a más en casos excepcionales.

En realidad no es sencillo aprenderse un texto de memoria. Pep Alsina recomienda que de vez en cuando, se debieran cantar obras vocales cuyo único contenido fuese el musical, donde la voz presentara todas sus posibilidades como instrumento expresivo con el objetivo de que el alumnado aprendiera con más facilidad

---

33 Alsina, P. (1997). El área de la educación musical, propuestas para aplicar en el aula. (pp.27-99). España: Grao

por la simplificación. Esto existe incluso en el repertorio, considero que el método es un medio que nos sirve para resolver problemas técnicos para abordar un repertorio.

## 8. Dificultades Técnico-vocales

Al hacer una evaluación de la voz, hay algunas evaluaciones<sup>34</sup> donde todas las respuestas deben ser afirmativas para haber cubierto los objetivos. Para ello hay que darse tiempo para cada ejercicio, percibir las distinciones entre tensión y distensión, tensar la parte que uno elige, inspirar y espirar, para ver si tienen el mismo tiempo de duración. Tensar los músculos en grado máximo y sentir lo agradable de la relajación. En la introducción Blasco Lanzuela explica lo que es la respiración, una función vital para el canto. Los pulmones se llenan de aire expandiendo diversos músculos, esta es una función activa y la pasiva es la espiración o salida del aire. Para la autora, la fonación es una función activa que se realiza gracias al aire que espiramos. Sostiene que hay que coordinar estas dos funciones la espiración como pasiva y la fonación activa, divide al proceso respiratorio en 4 fases, la inspiración, la pausa pre-espiratoria, la espiración y la pausa pre inspiratoria; es importante realizar ejercicios en las más diversas posiciones y controlar la respiración.

De acuerdo a Collings<sup>35</sup> distintos movimientos corales han estado presentes a través de la historia, desde el canto en Grecia, Roma e Israel y sus influencias en occidente, a periodos específicos como el canto coral en la Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico y el Siglo XX, habla sobre la correcta técnica vocal, sostiene que la técnica vocal es uno de los temas más controvertidos entre los cantantes, hay que conocer los fundamentos de la técnica y las tesituras correctas de los cantantes, más aún en adolescentes, usualmente los maestros usan uno o más métodos de canto pero se tiene que evaluar constantemente la forma de emisión, si hay fatiga o dolor en el canto es que no se tiene la técnica vocal correcta. Explicar cómo se produce el tono correcto, es importante para la enseñanza del canto coral.

---

<sup>34</sup>Blasco Lanzuela, V. (2002) *Manual de Técnica Vocal, ejercicios prácticos*. México: ÑAQUE Editora. (pp. 60-72).

<sup>35</sup> Collins, D.L. (1999). *Teaching Choral Music*. 2<sup>nd</sup>.Edition. New Jersey: Prentice Hall.( pp. 3-40)

Bañuelas<sup>36</sup> recomienda estar atento a cualquier indicio de ronquera, a cualquier dificultad para entonar y fatiga en el alumno, hacer hincapié en una postura equilibrada del cuerpo al cantar, al vocalizar y cantar debe estar de pie con los brazos a los lados, cuerpo relajado, sin ninguna tensión, con la cara al centro y la mirada un poco hacia arriba. Después de tener una postura correcta el siguiente aspecto que se debe tener en consideración para una forma de cantar con propiedad es la respiración, hace notar que el proceso de aspirar y espirar es un proceso que cambia con el tiempo, por ejemplo: los recién nacidos respiran profundamente y los jóvenes superficialmente. Hay que respirar correctamente y mucho, ya que de la buena cantidad de aire depende tener el material para emitir notas musicales. Enseñar a respirar es primordial en el canto, la respiración es la energía de la voz, entonces si no tenemos energía no tendremos voz para cantar, este consejo aunque parece muy básico, o hasta superficial es de vital importancia para cualquier cantante, sea de coro o sea solista. Lo notable del libro de Bañuelas es que les llama así *El Canto: Técnica de la Voz, arte de la interpretación* y lo ve con un enfoque pedagógico, didáctico y educativo. El propósito de su libro afirma es proporcionar dos enfoques, como cantante y como maestro de canto, para que desde su experiencia tenga los lineamientos para que los alumnos logren una comprensión de los mecanismos de la voz y un avance gradual en su estudio. Recomienda fases graduales de entrenamiento técnico y repertorio, afirma que esta tradición es avalada por 300 años de compositores, escuelas y estilos, de autores que plasmaron obras con perfección. Concluye su presentación manifestando que espera que este libro sea de utilidad, para que el cantante pueda desarrollar estéticamente su labor con sabiduría y amor. Sobre el estudio del canto y como es que surge, afirma que todo sistema técnico es solo la ratificación de los resultados de un buen procedimiento y que el cambio de academia o de país no resuelve los problemas técnicos ni expresivos y que el método debe ser mostrado por un verdadero maestro. Trata en esa misma página sobre el hecho de que hay que cantar con la propia voz sin imitar a otros cantantes de los cuales podemos hacer solo una caricatura apasionada, afirma que el canto es la mezcla de un fenómeno equilibrado de entre la idea musical, expresiva y el control de la respiración que va del pecho a la cabeza. Continúa

---

<sup>36</sup> Bañuelas, R. (2001). *El Canto: Técnica de la Voz, arte de la interpretación*. México: TRILLAS (pp.5-25)

<sup>37</sup>afirmando que quien quiera ser cantante debe tomar conciencia de las cavidades de resonancia y de la respiración diafragmática para permitir una emisión libre de la voz, ya que es un instrumento tan dúctil que requiere expresar desde pianos hasta fortísimos, en distintos colores, como colocar e impostar la voz.

El canto tiene cualidades expresivas, canto y sentimiento van unidos, como condición elemental reitera que el estudiante debe partir de su propia voz. Nada tan gratificante como cantar con la propia voz y comprendiendo los estilos con una cultura amplia que transmite un mensaje. El estudio del canto implica, tanto en el estudiante como en el profesional, que debe saber matizar como el actor y el orador, de los tonos más agudos a los más graves en intensidad, intensión y de acuerdo al texto. Enfatiza en el hecho de que el cantante debe cantar con su propia voz y no imitar aunque sea parecida a la de otro ya que la voz es como las huellas digitales, así como tener una gran gama de matices. Habla de las relaciones entre maestro y alumno, el cual debe tener características similares o superiores a las de su maestro, en todo caso es un continuador que intentó superar o al menos igualar la técnica, arte y conocimientos de sus antecesores. Recomienda un equilibrio y no tener una concentración ni en la emoción, que puede ser tomada del mal gusto porque por lo regular produce cantar sin matices, fraseo y afinación. Tampoco debe concentrarse el cantante en el apoyo, lo cual hará que cante fuera de estilo, el intérprete debe cantar en un equilibrio entre apoyo, fraseo, musicalidad y expresividad. Considera que la enseñanza del canto debe de tener como fundamento ideas claras con respecto a la respiración y a la fisiología del aparato fonador, el canto sin la guía de un maestro, equivale a un entrenamiento y repetición del error y afirmación de los defectos en hábitos. El alumno debe aprender una respiración completa y diafragmática, el control del volumen y el timbre. Recomienda que el repertorio debiera de ser acorde con la tesitura. La técnica debe ser conscientemente asimilada.

---

<sup>37</sup>Bañuelas, R. (2001). *El Canto: Técnica de la Voz, arte de la interpretación*. México: Trillas. (pp.27-52)

## 9. Problemas de la Dirección Coral

Los problemas de la dirección coral han sido abordados en distintos libros y por diversos directores<sup>38</sup>, tanto de la dirección coral, como orquestal la dificultad estriba en que muchas obras corales han sido construidas para ser interpretadas con orquesta. Obras que incluimos en estas notas al programa, como *Carmina Burana* de Carl Orff, *Va Pensiero* de Verdi, se abordan dificultades que tiene un director de coros desde los procedimientos de ensayo a los detalles de organización.

Algunos consejos para el director son explicar brevemente a los coristas el texto, el autor, periodo, estilo y utilizar grabaciones como algo válido, hacer combinaciones de voces alternadas, soprano con bajo, tenor con contralto simultáneamente. Existen elementos fisiológicos y psicológicos para una buena emisión vocal; una emisión vocal pobre por lo regular es por una mala postura de la lengua y no utilizar los resonadores naturales; se debe utilizar la respiración diafragmática, y tener una postura correcta al cantar, así como cantar en la tesitura adecuada. Se requieren procedimientos de ensayo como transportar a diferentes alturas la vocalización a *cappella*. Ver fragmentos difíciles por separado, el ritmo, y la entonación ya que no todos los pasajes pueden ser aclarados por la repetición. Ejecutar un pasaje con distintas articulaciones, *legato*, *semilegato*, *stacatto* y *semistacatto*. El trabajo coral incluye respetar las dinámicas. La dicción correcta es muy importante en el canto coral, hay que centrar la atención en el grupo y no en la partitura. Pero esto significa que el director debe haber estudiado la partitura antes del ensayo y conocerla perfectamente. Comenzar la obra sin contar uno, dos, tres, cuatro, acostumbrar al coro a entrar de acuerdo al gesto del director, cantar para el grupo pero no con el grupo, corregir los errores, dar las instrucciones hasta que todos estén atentos.

Algunos libros especializados en la dirección coral<sup>39</sup> desarrollan el tema en 4 partes, primero la formación de coros, la segunda "El director de coro", la tercera es la interpretación y la cuarta parte el programa y repertorio.

Héctor Nardi comenta y explica el significado socio-cultural del canto, sostiene la tesis de que el canto es un instrumento social al servicio de la humanidad, y el coro tiene una repercusión muy importante porque presupone una serie de acuerdos y pactos previos al presentar una obra. El canto coral Platón lo definía como "el arte, que regulando

---

<sup>38</sup>Ehret, W. (1984). *Choral Conductor's handbook*. U.S.A.: Hal Leonard Corporation. (pp. 19, 40)

<sup>39</sup> Gallo, J.A, Graetzer, G., Nardi, H. y Russo, A. (1979). *El Director de Coro, Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Melos, Ricordi. (pp.1 ,42).

la voz, llega hasta el alma, y le inspira el gusto a la virtud". También postula que el canto coral tiene una proyección social mayor al canto individual y que el corista debe ser humilde ya que "todos los coristas son necesarios pero nadie es imprescindible" y habla de varios postulados de los coros de Argentina en asamblea. Promueve que la música de los grandes maestros deba ser ejecutada por los cantantes, que el canto coral es una aportación para las épocas de confusión, y que tiene una función social al unir gentes de cualquier credo, filosofía, etc. Así que es una forma de lograr mayor entendimiento al interpretar obras de distintas latitudes del orbe. Héctor Nardi sugiere que el Coro puede ser una poderosa herramienta para la educación musical, de notable trascendencia y eficacia con lo cual sentamos una vez más el nexo del canto con la educación musical. Hace hincapié en la importancia de la elección del repertorio y la difusión de los conciertos didácticos.

Antonio Ruso<sup>40</sup>, trata exclusivamente sobre el director de coro, habla entre otras cosas de que el director debe fomentar la educación musical del corista, los elementos básicos de lectura, debe tener comunicación e instinto pedagógico. Recomienda estudiar antes la partitura y mucho después al piano, primero cantar la voz del bajo, y así con cada voz, posteriormente ir uniendo voz por voz imaginando las regiones tonales sin las melodías. Antes del primer ensayo se debe estudiar una partitura, solucionar los problemas de rítmicos, melódicos, armónicos, texto, interpretación y dinámica. Recomienda estudiar las obras para tocar el piano correctamente, hacer el análisis y memorizar la obra lo cual ayudará a su plena ejecución. Afirma que la quironomía es vital para el director y el coro, conjugada con el gesto y un correcto marcaje de compas. Según Pérez Arrollo<sup>41</sup> la quironomía es utilizada desde en el antiguo Egipto se utilizaba para la dirección orquestal y coral.

Es importante conocer la forma general de la constitución del aparato vocal, citaremos al maestro Carlos Chávez<sup>42</sup> tiene unos escritos titulados "Iniciación a la Dirección de Orquesta", donde comenta que la aparición del compás ha sido un gran cisma en la música, o mejor dicho un hecho que le dio a la música una estructura sólida,

---

<sup>40</sup> Gallo, J.A ,Graetzer, G., Nardi,H. y Russo, A. (1979). *El Director de Coro, Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Melos, Ricordi. (pp.57 ,58 y 59). (pp.60-70).

<sup>41</sup>Pérez Arrollo, Rafael. La música en el imperio antiguo. (pp. 90-132).

<sup>42</sup>Chávez, Carlos. (1947). Introducción a la dirección de Orquesta Nuestra Música. Año II México: INBA y CONACULTA, (pp.5-18, 53-71) la cual fue una revista trimestral editada en México por Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi.

la música de los grandes clásicos, desde Bach, pero sobre todo ya en Beethoven, había dejado de ser “*non misurata*”. El Director ya sea de coro o de orquesta si tiene el derecho de interpretar, afirma el Maestro Chávez, pero de interpretar dentro de lo que está escrito, dentro de la necesaria cuadratura rítmica. Deberá frasear con su batuta, es decir, ceder en el debido momento; deberá llevar ágilmente todos los cambios de tiempo, así como los “*acellerandi*” y los “*rallentand*” indicados, pero todo ello dentro del marco rítmico justo. El Director de orquesta realiza una verdadera “Euritmia” afirma Carlos Chávez, debe ser capaz de tener rítmicamente educados todos sus movimientos, y debe poder tener control de asociación de diversos movimientos a la vez, todos ellos rítmicos, y aún de diversa extensión, velocidad, intensidad y duración. El Maestro Chávez cita que por ejemplo en la “Euritmia” de Jacques Dalcroze se llega a desarrollar la capacidad de mover brazos y piernas con un tiempo diferente; de mover un brazo suave y débilmente mientras el otro se mueve amplia y fuertemente. Por medio de un método semejante, aunque tal vez menos extenso que el de Dalcroze, según el Maestro Chávez, el estudiante de dirección podría llegar, a la más completa educación rítmica de todos y cada uno de sus miembros; a la coordinación de dos o más de ellos entre sí; y a la fijación de la noción de duración absoluta del tiempo. Se enfatiza el conocimiento formal y temático de la partitura, se procede a un análisis estructural de las obras y su armonía. Sobre la Dirección sin Batuta el Maestro Chávez comenta:

Al Tratar de la cuestión misma de cómo tomar la batuta, surge la pregunta ¿Debe dirigirse con o sin batuta? Ante la pregunta escueta hay que contestar que el director debe ser diestro en ambos modos de dirigir. El director de orquesta<sup>43</sup> tiene que ver con la administración, responsabilidad, disciplina y con una organización así como el director coral. Todos estos elementos tienen como única misión, objetivo y razón de asistir a la música. En el fondo un docente tiene que ejercer control y dirección en el aula. Fernando Lozano sostiene que al dirigir hay que hacerlo con ambas manos aunque son legendarias según el texto las direcciones solo con la derecha como Toscanini o con la izquierda con Penderesky, afirma que así le puso al libro por el hecho de que durante mucho tiempo tuvo que trabajar con una lesión en la mano izquierda y fue hasta entonces que se cercioró de la importancia de ésta. Ya que se pueden marcar un *crescendo*, un

---

<sup>43</sup> Lozano, F. *La mano izquierda*. México: Miguel Ángel Porrúa y la UNAM. Sostiene en su página (5-27 y 70-102)

*diminuendo*, un corte o alguna entrada. Comenta algo importante según distintos libros tanto de educación musical, pedagogía, o los textos de dirección, las situaciones de las relaciones, un director debe saber convencer, para lo cual el director debe tener la seguridad de lo que desea, tomando en cuenta que la seguridad es en buena medida del conocimiento de la partitura, de los instrumentos, armonía, contrapunto, análisis, el ritmo, el cuidado de la afinación, la agógica y dinámicas, los gestos y que sean únicamente los necesarios. En la página 9 confirma que siempre han existido directores y guías, pone como muestras de directores a Vivaldi el director concertino, o Jean Baptiste Lully, nos muestra que a partir del XVIII aparece cada vez más el director compositor, así Mozart, Beethoven, Strauss, Mahler, Stravinsky dirigen sus propias obras. Posteriormente se exige la especialización y surge el director de orquesta como tal a mediados del siglo XIX, al cual se le exige más repertorio, el director debe saber trabajar con muchas orquestas aunque no hable su lengua. Además sacar el máximo de provecho en pocos ensayos, afirma que el director debe conocer varios idiomas, recomienda que el director abarque todos los periodos y estilos musicales, recomienda escuchar mucha música de cuerda, cuartetos de cámara, sinfonías y a las buenas orquestas en el mundo que no son muchas, con la partitura en mano. El consejo del Fernando Lozano es válido no solo para los directores de orquesta, sino para los directores de coro, quienes deben escuchar varias buenas versiones de las obras que van a dirigir.

## **Conclusiones**

Utilizar el repertorio es un medio eficaz para la educación musical a muy distintos niveles, alguien puede solfear incluso la melodía principal, pero la comprensión de la armonía es un aspecto que debe llevarse a la conciencia; el repertorio como herramienta didáctica se puede utilizar para enseñar los principios de ritmo, melodía, armonía, altura, intensidad, duración, timbre, periodos históricos, fonética básica, lectura y escritura básicas, con el repertorio se pueden alcanzar metas musicales en un periodo de tiempo corto relativamente. Siempre hay que considerar la esencia de la música y los temas con versiones facilitadas, con el repertorio podemos aprender de forma general y en forma práctica el solfeo, armonía, contrapunto, datos y contextos históricos, así como reglas de pronunciación básicas siempre con el objetivo de que el alumno construya su conocimiento. Tener un repertorio es muy importante como músico y como educador musical, debido a que permite despertar el interés de quienes no se van a dedicar a la música profesionalmente, pero que pueden llegar a valorar el arte musical como algo importante dentro de la vida del ser humano y contribuir a su formación integral.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, P. (1997). *El área de la educación musical, propuestas para aplicar en el aula*. España: Grao.
- Atlas, A.W. (2002). *La Música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música.
- Bañuelas, R. (2001). *El Canto: Técnica de la voz, arte de la interpretación*. México: TRILLAS.
- Blasco Lanzuela, V. (2002). *Manual de Técnica Vocal, ejercicios prácticos*. México: Ñaque Editora.
- Bukofser, M. (2009). *La música en la época Barroca: de Monteverdi a Bach*. España: Alianza Editorial.
- Chávez, C. (1947). *Introducción a la dirección de orquesta*. Nuestra Música. Año II. México: INBA y CONACULTA.
- Collins, D.L. (1999). *Teaching Choral Music*. New Jersey: Prentice Hall. 2<sup>nd</sup> Edition.
- Ehret, W. (1984). *Choral Conductor's Handbook*. U.S.A. Hal Leonard Corporation.
- Escudero, M. (1981). *Educación musical, rítmica y psicomotriz (especialidad de Pre escolar-Ciclo inicial)*. Madrid: Real Musical.
- Esquer, J.C. (2009). *Mar que es arena y espejos: un acercamiento a la obra del compositor Arturo Márquez*. Hermosillo: Instituto Sonorense de cultura.
- Fernández C. P. (1994). *La psicología conectiva, un fin de siglo más tarde, su disciplina, su conocimiento, su realidad*. México: El Colegio de Michoacán.
- Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México: Interamericana
- Frega, A.L. (1998). *Metodología comparada de la educación musical, una investigación descriptiva y comparada de los métodos Jaques-Dalcroze, Orff, Martenot, Word, Willems, Kodaly, Suzuki, Murray Shafer, John Paynter, todos de repercusión mundial y aplicados en la Argentina*. Buenos Aires: CIEM del Collegium Musicum.
- Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Gallo, J.A. et al (1999). *El Director de Coro, Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Melos, Ricordi.
- Garza, M. (1984). *Curso metodología Kodaly*. México: UNAM.
- Lang, P.H. (1989). *La Música en la civilización occidental*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Liess, A. (1980). *Carl Orff. Idee und Werk*. Neubearbeitete Auflage. München: Goldmann.
- Lozano, F. (2007). *La mano izquierda*. México: Miguel Ángel Porrúa y la UNAM.
- Luzuriaga, L. (1961). *Ideas Pedagógicas del Siglo XX*. Argentina: Editorial Losada.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana.

Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana.

Moreno Rivas, Y. (1996). *La Composición en México en el Siglo XX*. México: CONACULTA.

Pahlen, K. (1963). *Qué es la ópera*. Buenos Aires: Columba.

Pérez Arroyo, R. (2001). *La Música en la Era de las Pirámides*. Madrid. Editorial: Centro de Estudios Egipcios.

Roselli, J. (2003). *Vida de Verdi*. Cambridge: University Press.

Sandi, L. (1951). *50 años de Música, Año VI*. México: INBA y CONACULTA.

Schirmer, G. (1986). *Twenty-four Italian songs and arias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, for medium high voice*. USA: Schirmer.

Serafine, M. (1988). *Music as Cognition, the Development of Thought in Sound*. USA: Columbia University Press, New York

Willems, E. (1994). *El Valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

**ANEXO I**  
**LETRAS DE LAS CANCIONES Y TRADUCCIÓN**

**Amarilli mia Bella**

Amarilli, mia bella,  
non credi, o del mio cor dolce desio,  
d'esser tu l'amor mio?  
Credilo pur: e se timor t'assale,  
dubitar non ti vale,  
aprimi il petto e vedrai scritto in core:  
Amarilli, Amarilli, Amarilli  
è il mio amore.

**Vergin Tutto Amor**

Vergin, tutto amor,  
O madre di bontade,  
O madre pia, madre pia,  
Ascolta, dolce Maria,  
La voce del peccator.

Il pianto suo ti muova,  
Giungano a te i suoi lamenti,  
Suo duol, suoi tristi accenti,  
Senti pietoso quel tuo cor.  
O madre di bontade,  
Vergin tutto amor.

**Caro mio Ben**

Caro mio ben,  
credimi almen,  
senza di te  
languisce il cor,

Il tuo fedel  
sospira ognor  
Cessa, crudel,  
tanto rigor!

**Mi Hermosa Amarilli**

Amarilli, hermosa mía,  
¿no crees en el deseo dulce de mi  
corazón de que seas tú mi amor?  
Créeme sin embargo, y si tienes ese  
miedo, no te es válido dudar.  
Ábreme el pecho y ve escrito en mi  
corazón: Amarilli, Amarilli, Amarilli  
es mi amor.

**Virgen, Todo Amor**

Virgen, toda amorosa  
Oh Madre de bondad,  
O piadosa madre, madre piadosa,  
Escucha, dulce María  
La voz del pecador.

El llanto suyo Te conmueva  
Lleguen a Ti sus lamentos  
Su dolor, sus acentos tristes,  
Siente piedad en tu corazón.  
Oh Madre de bondad,  
Virgen todo amor.

**Querido Bien mío**

Querido Bien mío  
Créeme al menos  
Sin ti  
Languidece el corazón

Tu fidelidad  
Suspira cada vez más  
Cesa Tu crueldad  
¡Tanta severidad!

### **O del mio Dolce Ardor**

O del mio dolce ardor  
Bramato oggetto,  
L'aura che tu respiri,  
Al fin respiro.

O vunque il guardo io giro,  
Le tue vaghe sembianze  
Amore in me dipinge:  
Il mio pensier si finge  
Le più liete speranze;  
E nel desio che così  
M'empie il petto  
Cerco te, chiamo te, spero e sospiro.

### **Va pensiero**

Va, pensiero, sull'ali dorate;  
va, ti posa sui clivi, sui colli,  
ove olezzano tepide e molli  
l'aure dolci del suolo natal!  
Del Giordano le rive saluta,  
di Sionne le torri atterrate...  
Oh mia patria sì bella e perduta!  
Oh membranza sì cara e fatal!  
Arpa d'or dei fatidici vati,  
perché muta dal salice pendi?  
Le memorie nel petto raccendi,  
ci favella del tempo che fu!  
O simile di Solima ai fati  
traggi un suono di crudo lamento,  
o t'ispiri il Signore un concerto  
che ne infonda al patire virtù.  
che ne infonda al patire virtù  
che ne infonda al patire virtù  
al patire virtù!

### **Oh mi Dulce Ardor**

Oh de mi dulce ardor  
anhelado objeto  
El aire que tu respiras  
Al fin respiro



Dondequiera que mire a su alrededor,  
Su aspecto vago  
Pinta un amor en mí:  
Mi pensamiento se pretende  
las grandes expectativas;  
Y en el deseo de que así sea  
se me 'llena el pecho  
Estoy buscándote, Te llamo, espero y  
suspiro.

### **Ve pensamiento**

Pensamientos, id con alas doradas;  
sobre el asentamiento de las laderas  
y colinas,  
donde exhala tibia y suave  
la brisa dulce del nativo suelo!  
Salude a la orilla del Jordán,  
Sion de las torres aterradas  
Oh, mi país tan hermoso y perdido!  
Oh recuerdo tan querido pero infeliz!  
Oh arpa de los videntes proféticos,  
¿porque cambia de los sauces?  
Memorias reviven en nuestro pecho,  
¡Nos hablan del tiempo que fue!  
O destinos similares de Jerusalén.  
Canta un sonido de crudo lamento  
Que te inspire el Señor un aliento  
Eso puede dar a soportar nuestro  
sufrimiento.  
¡Que al padecer infunda virtud!

## O Fortuna

O Fortuna,  
velut Luna  
statu variabilis,  
semper crescis  
aut decrescis;  
vita detestabilis  
nunc obdurat  
et tunc curat  
ludo mentis aciem,  
egestatem,  
potestatem  
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis  
et inanis,  
rota tu volubilis,  
status malus,  
vana salus  
semper dissolubilis,  
obumbrata  
et velata  
michi quoque niteris;  
nunc per ludum  
dorsum nudum  
fero tui sceleris.

Sors salutis  
et virtutis  
michi nunc contraria  
est affectus  
et defectus  
semper in angaria.  
Hac in hora  
sine nora  
cordum pulsum tangite;  
quod per sortem  
sternit fortem,  
mecum omnes plangite!

## Oh Fortuna

O Fortuna,  
Variable como la luna  
variable de estado,  
siempre creciente  
o disminuyendo;  
vida odiosa  
ahora difícil  
y luego sede  
a la fantasía,  
a la pobreza  
y a la potencia derrite  
Cómo hielo.

Suerte monstruosa y vacía  
Cual rueda giratoria,  
malas circunstancias  
es inútil destruir  
Vana salud  
Siempre se disuelve  
Sombrío  
y con velo  
yo también;  
ahora a través del juego  
espalda desnuda  
su villanía.

Suerte en salud  
y el poder  
ahora la mía  
se ve afectada  
y defectos  
siempre encadenado.  
A esta hora  
sin demora  
cuerdas vibrantes;  
porque la suerte derriba  
Hasta a los fuertes,  
todos juntos! Lloren conmigo

### **Dios Nunca Muere**

Muere el sol en los montes  
Con la luz que agoniza  
Pues la vida en su prisa  
Nos conduce a morir.

Pero no importa saber  
Que voy a tener el mismo final  
Porque me queda el consuelo  
Que Dios nunca morirá.

Voy a dejar las cosas que amé  
La tierra ideal, que me vio nacer  
pero sé que después  
habré de gozar  
La dicha y la paz  
Que en Dios hallaré.

Sé que la vida empieza  
En donde se piensa  
Que la realidad perdida.  
Sé que Dios Nunca Muere  
Y que se conmueve  
Del que busca su beatitud.

Sé que una nueva luz  
Habrà de alcanzar, nuestra soledad  
Y que todo aquel, que llega a morir  
Empieza a vivir, una eternidad

Muere el sol en los montes  
Con la luz que agoniza  
Pues la vida en su prisa  
Nos conduce a morir

### **Bésame Mucho**

Bésame, bésame mucho  
Como si fuera esta noche  
la última vez  
Bésame, bésame mucho  
Que tengo miedo a perderte,  
perderte después

Quiero tenerte muy cerca  
Verte junto a mi

Piensa que tal vez mañana  
Yo ya estaré lejos  
Muy lejos de ti

### **Hupango de Moncayo**

Música José Pablo Moncayo  
Texto: Juan Manuel Hernández Acuña

Ay ¡ qué bello es el huapango¡,  
Ay qué bello es el huapango,  
el que compuso Moncayo  
el que compuso Moncayo  
Ay Qué bello es el huapango  
Parapa Paia paia Paia

Que me pongan un huapango  
y verán como lo canto  
que hasta Dioses celestiales  
Ya nos lo están Danzando

Que me pongan un huapango  
Mírenme como lo bailo  
Que Ángeles Siderales  
Ven las Estrellas Temblando

Vengan todos los seres  
Todos los soles  
Canten los sonos que  
De solo escucharlos alegran el alma  
Que hasta parecen cantos  
Espirituales, parecen cantos  
Que son sagrados que Son de Dios.

### **Danzón de Arturo Márquez**

Música: Arturo Márquez  
Texto: Juan Manuel Hernández Acuña

Si, toma mi corazón  
Bailemos juntos este danzón de amor  
Entregar todo el ser  
y nuestra luz, nuestro fulgor  
y todo nuestro gran resplandor  
Nosotros dos un Dios inmortal  
Y brillar como el sol.  
Te quiero; Si te quiero Amor; Tu Sabes cuánto te quiero  
Te extraño; si te extraño Amor, no Sabes cuánto Te extraño  
Te Amo, si te Amo Amor, creo que te lo he demostrado  
Tu Sabes Cuanto Te Anhele...

Tu sabes cuánto te quiero, tu sabes cuánto Te extraño  
Tu sabes cuánto te Amo (por siempre así)  
(Hoy siento los poderes del Amor)

Bailar por siempre este Danzón  
Bailar, bailar cantando al amor  
Bailar cantando al Dios inmortal  
Al Ser que siempre es y será  
Bailar, bailar por siempre Así.  
Cantar, Cantar, por siempre al amor  
Amor que hoy brilla como el sol  
Abre muy fuerte tu corazón  
Cantar vivir cantando así  
Cantar vivir cantando

Sígueme Cantando sigue despertando  
Todos los sentidos Todos los latidos  
Todo, todo, todo muestra los caminos  
Siempre estar cantando a este el amor divino  
Tanto Amor que en mí tú ya has despertado  
Cantando al Dios inmortal que cuida siempre  
Nuestro amor eternamente al ir danzando los compases  
del danzón de los amores donde todos mis latidos por ti son  
(Son por ti)  
Donde todos mis latidos son por ti

## Anexo II: Partituras

GIULIO CACCINI (1545-1618)

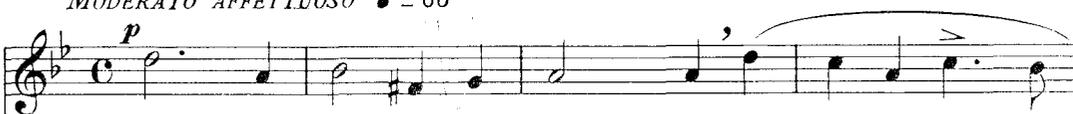
## AMARILLI

**A**marilli, mia bella,  
 non credi, o del mio cor dolce desiò,  
 d'esser tu l'amor mio?  
 Credilo pur: e se timor t'assale,  
 dubitar non ti vale.  
 Aprimi il petto e vedrai scritto in core:  
 Amarilli è 'l mio amore.

(dai "Madrigali,")

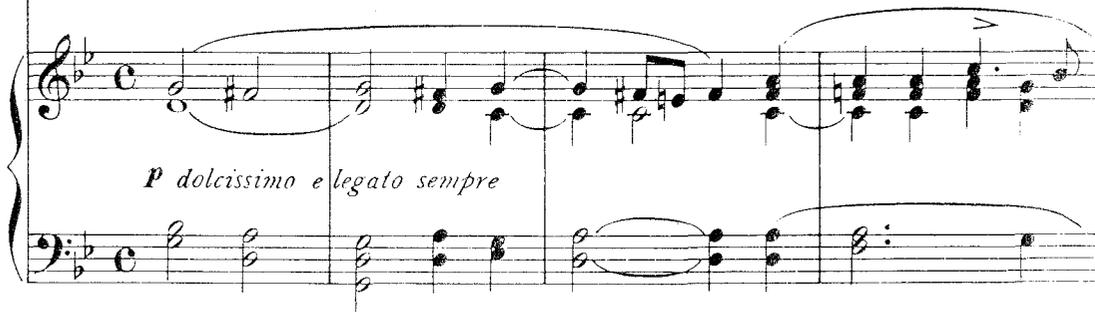
MODERATO AFFETTUOSO ♩ = 66

CANTO



A - ma - ril - li, mia bel - la, non credi, o del mio

♩ = 66

MODERATO  
AFFETTUOSO*p* *dolcissimo e legato sempre*

cor dol - - ce desi - o, d'es - ser tu ..... l'amor mi -



*mf*

- o? Cre - di - lo pur: e se ti - mor - t'as - sa - le,

*mf* *dolce*

du - bitar non ti va - le. A - primi il pet - to e vedrai scritto in co -

*f* *p* *smorz.*

- re: A - ma - ril - li, A - ma - ril - li, A - ma -

*dolce* *pp* *cres.* *più cres.*

- ril - li è il mio a - mo - re. Cre - di - lo pur: e se ti -

*f* *poco rit.* *a tempo* *mf* *a tempo* *p dolce*

-mor t'as-sa - le, du - bitar non ti va - le. A - primi il

*dolce* *f*

pet - to e vedrai scritto inco - re: Ama\_ril - - li, Ama\_

*p smorz.* *pp* *dolciss.* *cres.*

- ril - - li, Ama\_ril - li è il mio a\_mo - - re, A\_ma\_

*più cres.* *f* *rit.* *PPP dolciss.*

- ril - - li ..... è il mio a\_mo - - re.

*assai legato* *rit.*

# VERGIN TUTTO AMOR

Francesco DURANTE  
(1684-1755)

Largo religioso (♩=40)

Alt

Piano

*ff*

3

a tempo

rit.

*pp*

Ver - gin, tut - to a -

6

mor, o ma - dre di bon - ta - de, o ma-dre pi - a, ma - dre

8

*dolce*

pi - a, a-scol - ta dol-ce Ma - ri - a, la vo - ce del pec-ca -

10

tor, del pec - ca - tor.

*mf*

12

Il pian - to suo ti muo - va, giun-ga-no a te i suoi la -

*mf*

14

men - ti, suo duol, suoi tri - sti ac - cen - ti, sen - ti pie - to - so quel tuo

16

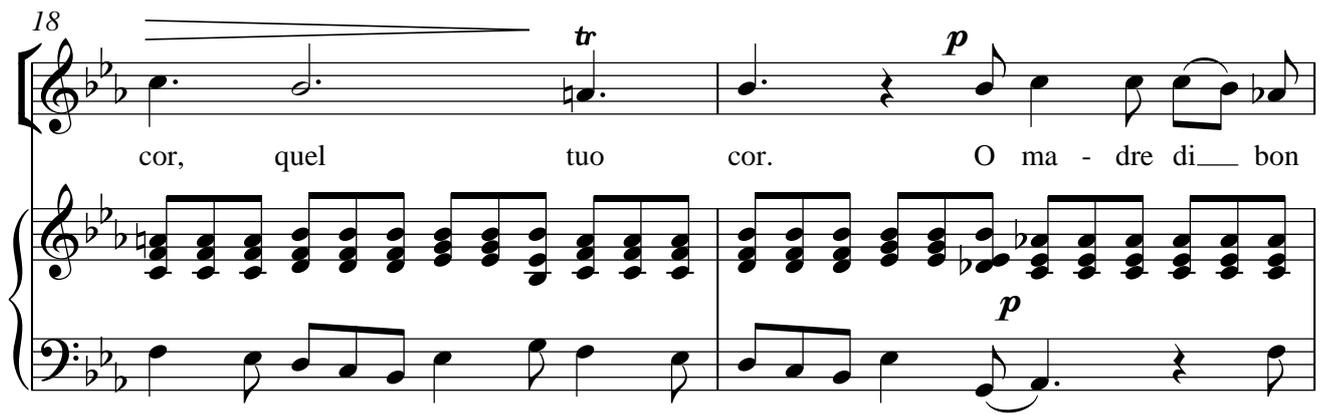
*cresc. assai*

cor, pie - to - so, pie - to - so, pie - to - so quel tuo

*cresc. assai*

18 *tr* *p*

cor, quel tuo cor. O ma - dre di\_\_ bon



20

ta - de, Ver - gin tut - to a - mor, o ma - dre di\_\_ bon



22

ta - de, o Ver - gin tut - to a - mo re, Ver - gin tut - to a - mor

*cresc.*



24 *f* *tr* *rit.*

a - mor. *rit.*

*f* *ff*



Giuseppe Giordani

Caro mio ben

(Arietta)

# Caro mio ben

## ARIETTA.

Bearb: I. Isori.

G. Giordani.  
(1743-1798.)

12.

Larghetto.

The piano introduction consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle and bottom staves are grand staff notation. The music is in 3/4 time, starting with a *dolce* marking. The melody is a simple, flowing line of eighth and quarter notes.

The vocal entry begins on the top staff with a *p* marking. The lyrics are: "Ca - ro mio ben, cre - di - mi al- / Du all mein Hort, glaub' mei - nem". The piano accompaniment continues on the grand staff with a *p dolce* marking. The music is in 3/4 time.

The vocal line continues on the top staff with *largo* and *rit.* markings. The lyrics are: "men, sen - za di te lan - gui - sce il cor... / Wort, daß oh - ne dich mein Herz ver - schmachtet, a tempo". The piano accompaniment on the grand staff includes *largo*, *rit.*, and *f* markings. The music is in 3/4 time.

ca - ro mio ben,      sen - za di te lan - gui - sce il -  
 du, all mein Hort,      ach, oh - ne dich mein Herz ver -

cor.      senza stringere      *p*      Se tuo fe -  
 dorrt.      Treu denk' ich

del so - spi-ra o - gnor.      Ces - sa cru - del tan - to ri -  
 dein wohl im-mer - fort.      O gön - ne mir ein - freund - lich

gor!      Ces - sa cru - del      tan - to ri - gor,      tan - to ri -  
 Wort!      O gön - ne mir      freund - lich ein Wort,      ein tie - bes

*rit.* *ppp* *mf*

gor! Ca - ro mio ben, cre - di mi al - men, sen - za di  
 Wort! Du all mein Hort, glaub' mei - nem Wort, daß oh - ne

*p* *cresc.*

te lan - gui - sce il cor, ca - ro mio ben, cre - di mi al -  
 dich mein Herz - ver - dorrt, du all mein Hort, glaub' mei - nem

*più cresc.* *f* *dim.* *p*

men, sen - za di te... lan - gui - sce il  
 Wort, daß oh - ne dich... mein Herz ver -

cor.  
dorrt!

*in tempo* *f* *ff* *rit.*

Gluck  
O del mio dolce ardor  
Aria

Moderato *p dolcissimo*

O del mio dol - ce ar -

dor bra - ma - - to og - get -

to, bra - ma - - to og - get - - to,

*p*

L'au - ra che tu re - spi - - ri,

al-fin re - spi - - ro,

al - fin re - spi - -

ro. O - vun - que il guar - do io

gi - ro. Le tue va - ghe sem - bian - ze A -

mo - re in me - di - pin - ge: Il mio pen - sier si fin - ge

Le più lie - te spe -

*dim. > assai* *p*

ran - ze; E nel de -

*dim.* *p*

si - o che co - sì m'em - pie il pet - to

*p* *cresc.* *dolce*

Cer-co te, chia-mo te, spe -

*pp*

*p* *ten.* *pp* *(a piacere)* *p*

ro e so - spi - ro. Ah!

*p col canto* *pp*

*p*

O del mio dol - ce ar - dor bra -

*p*

ma - - to og - get - - to, bra - ma - - to og -

*p*

get - - to, L'au - ra che tu re -

spi - ri, al - fin re -

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, starting with a half note 'spi', followed by a quarter rest, then a quarter note 'ri', another quarter rest, and finally a half note 'al - fin' followed by a quarter note 're'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords, primarily in the right hand, with a simpler bass line in the left hand.

spi - ro, al -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note 'spi', a quarter rest, a quarter note 'ro', another quarter rest, and finally a half note 'al' followed by a quarter rest. The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity, including a dynamic marking of *f* (forte) at the end of the system.

fin, al - fin re - spi - ro.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note 'fin', a quarter rest, a half note 'al - fin', a quarter rest, a half note 're', a quarter rest, a half note 'spi', a quarter rest, and finally a half note 'ro'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) and ends with a final chord and a fermata.

# Va, pensiero (from "Nabucco")

Giuseppe Verdi

**Largo**

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass



The vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass are shown with rests, indicating that the vocalists are silent during this section of the score.

**Largo**



The piano accompaniment consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a trill (*tr*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system features a sixteenth-note arpeggiated texture. The fourth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, sixths, and trills.

12 *p* Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do -

12 *p* Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do -

12 *p* Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do -

12 *p* Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do -

12 *p*

14 ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui

14 ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui

14 ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui

14 ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui

14

16

col - li, O - ve\_o - lez - za - no te - pi - de\_e

16

col - li, O - ve\_o - lez - za - no te - pi - de\_e

16

col - li, O - ve\_o - lez - za - no te - pi - de\_e

16

col - li, O - ve\_o - lez - za - no te - pi - de\_e

18

mol - li L'au - re dol - ci del suo - lo na -

18

mol - li L'au - re dol - ci del suo - lo na -

18

mol - li L'au - re dol - ci del suo - lo na -

18

mol - li L'au - re dol - ci del suo - lo na -

20

tal! Del - Gior - da - no le ri - ve sa -

20

tal! Del - Gior - da - no le ri - ve sa -

20

tal! Del - Gior - da - no le ri - ve sa -

20

tal! Del - Gior - da - no le ri - ve sa -

22

lu - ta, Di Si - on - ne le tor - ri at - ter -

22

lu - ta, Di Si - on - ne le tor - ri at - ter -

22

lu - ta, Di Si - on - ne le tor - ri at - ter -

22

lu - ta, Di Si - on - ne le tor - ri at - ter -

24 ra - te... O mia pa - tria si bel - la\_e per -

The first system of the score contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in unison, singing the lyrics "ra - te... O mia pa - tria si bel - la\_e per -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a steady eighth-note pattern and a left-hand part with a similar eighth-note pattern. The key signature has five sharps (F#, C#, G#, D#, A#) and the time signature is 4/4.

26 du - ta! O mem - bran - za - si ca - ra\_e fa -

The second system of the score contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in unison, singing the lyrics "du - ta! O mem - bran - za - si ca - ra\_e fa -". The piano accompaniment continues with the same eighth-note patterns as in the previous system. The key signature and time signature remain the same.

28 tal! Ar - pa d'or dei fa - ti - di - ci *ff*

28 tal! Ar - pa d'or dei fa - ti - di - ci *ff*

28 tal! Ar - pa d'or dei fa - ti - di - ci *ff*

28 tal! Ar - pa d'or dei fa - ti - di - ci *ff*

30 va - ti, Per - che mu - ta dal sa - li - ce *pp*

30 va - ti, Per - che mu - ta dal sa - li - ce *pp*

30 va - ti, Per - che mu - ta dal sa - li - ce *pp*

30 va - ti, Per - che mu - ta dal sa - li - ce *pp*



36  
 fu! O si - mi - le di So - li - ma\_ ai fa - ti Trag - gi\_ un

36  
 fu! O si - mi - le di So - li - ma\_ ai fa - ti Trag - gi\_ un

36  
 fu! O si - mi - le di So - li - ma\_ ai fa - ti Trag - gi\_ un

36  
 fu! O si - mi - le di So - li - ma\_ ai fa - ti Trag - gi\_ un

39  
 suo - no di cru - do la - men - to, O t'i -

39  
 suo - no di cru - do la - men - to, O t'i -

39  
 suo - no di cru - do la - men - to, O t'i -

39  
 suo - no di cru - do la - men - to, O t'i -

41 spi - ri\_il Si-gno - re con - cen - to Che ne\_in -

*f*

41 spi - ri\_il Si-gno - re con - cen - to Che ne\_in -

*f*

41 spi - ri\_il Si-gno - re con - cen - to Che ne\_in -

*f*

41 spi - ri\_il Si-gno - re con - cen - to Che ne\_in -

*f*

*simile*

43 fon - da\_al pa - ti - re vir - tu, Che ne\_in - fon - da\_al pa -

43 fon - da\_al pa - ti - re vir - tu, Che ne\_in - fon - da\_al pa -

43 fon - da\_al pa - ti - re vir - tu, Che ne\_in - fon - da\_al pa -

43 fon - da\_al pa - ti - re vir - tu, Che ne\_in - fon - da\_al pa -

45 *ti decresc.* - re vir - tu, Che ne\_in-fon - da\_al pa -

45 *ti decresc.* - re vir - tu, Che ne\_in-fon - da\_al pa -

45 *ti decresc.* - re vir - tu, Che ne\_in-fon - da\_al pa -

45 *ti decresc.* - re vir - tu, Che ne\_in-fon - da\_al pa -

45 *decresc.*

45

47 *ti decresc.* - re vir - tu, *pp* pa - ti - re vir - *dim.*

47 *ti decresc.* - re vir - tu, *pp* al pa - ti - re vir - *dim.*

47 *ti decresc.* - re vir - tu, *pp* al pa - ti - re vir - *dim.*

47 *ti decresc.* - re vir - tu, *pp* al pa - ti - re vir - *dim.*

47 *ti decresc.* - re vir - tu, *pp* al pa - ti - re vir - *dim.*

47 *decresc.* *pp* *dim.*

47

Musical score for voice and piano, measures 49-52. The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. It features four vocal staves and a piano accompaniment.

The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all have the lyrics "tu!" written below their respective staves. The piano accompaniment consists of a right-hand part with eighth-note chords and a left-hand part with eighth-note chords.

www.el-atril.com

# DIOS NUNCA MUERE

INTRODUCCION  
ALLEGRETTO, QUASI MODERATO

MACEDONIO ALCALA.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is the introduction, marked "ALLEGRETTO, QUASI MODERATO". It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The right hand plays a series of chords with a melodic line, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system begins the main piece, marked "ALLEGRO". The tempo and mood change significantly. The right hand features a more active melodic line with many slurs and accents, while the left hand continues with a steady accompaniment. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *rit.* (ritardando). The piece concludes with a final chord in the sixth system.

Tempo di Vals.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *mf* and *p*. The piece begins with a repeat sign and first ending bracket.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *f* and *mf*. A first ending bracket labeled *8<sup>a</sup>* spans the end of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *ff* and *mf*. A first ending bracket labeled *8<sup>a</sup>* spans the end of the system.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *p*. The instruction *e dolce* is written above the treble staff. The system features a repeat sign and first ending bracket.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *p*. The system features a repeat sign and first ending bracket.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *p*. The system features a repeat sign and first ending bracket.

Seventh system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *p*. The system features a repeat sign and first ending bracket.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with various ornaments and slurs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a double bar line. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *ff* and *pp*.

Fourth system of musical notation, showing a melodic line in the treble staff with slurs and accents, and a harmonic accompaniment in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a double bar line. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *ff* and *pp*.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *ff*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex chordal textures and melodic lines with various articulations.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and melodic development.

Third system of musical notation, showing further progression of the musical themes.

Fourth system of musical notation, concluding with a double bar line and dynamic markings.

(VALS No 1)  
 AL  $\oplus$   
 Final.

$\oplus$  VIVO.

Final

Fifth system of musical notation, marked 'VIVO' and 'Final'. It features a more rhythmic and driving texture.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, ending with a double bar line and a final chord.

# Fortuna Imperatrix Mundi

Carl Orff  
(1895-1982)

## 1. O Fortuna

*Pesante* *ff* *poco stringendo*  $\text{♩} = 13\frac{3}{4}$  *pp*

S, A  
O For - tu - na, sta - tu va - ri - a - bi - lis, sem - per cres - cis  
vel - ut Lu - na aut de - cres - cis;  
Sors im - ma - nis  
et in - a - nis,

T, B

*ff* *pp*

*ff* *pp*

8vb

S, A  
vi - ta de - te - - sta - - bi - lis nunc od -  
et tunc  
ro - ta tu vo - - lu - - bi - lis, sta - tus  
va - na

T, B

S, A

- du - rat lu - do men - tis a - - ci - em,  
 cu - rat  
 ma - lus, sem - per dis - so lu - - bi - lis,  
 sa - lus

T, B

S, A

e - ge - sta - tem, dis - sol - vit ut gla - ci  
 pot - es - ta - tem  
 ob - um - bra - ta mi - chi quo - que  
 et ve - la - ta

T, B

*D.S. al*  $\text{♩}$   $\text{♩}$  Coda

S, A

- em. nunc per lu - dum  
dor - sum nu - dum

T, B

ni - - te - ris;

S, A

fe - ro tu - i sce - le - - ris. Sors sa -  
et vir -

T, B

$\text{♩} = 144$   
*f*

S, A

- lu - tis mi - chi nunc con - tra - ri  
 - tu - tis

T, B

S, A

a, est af - fec tus sem - per in an  
 et de - fec tus

T, B

S, A

- ga - - ri a. *ff* Hac in ho - ra cor - de  
 si - ne mo - ra

T, B

S, A

pul - sum tan - - gi - te; quod per  
 ster - nit

T, B

S, A

sor - tem                    me - cum   om - - - nes   plan - - gi -  
 for - tem,                    om            nes   plan - - - gi - -

T, B

S, A

- te!  
 - te!

T, B

*fff*

***JOSÉ PABLO MONCAYO***

# **HUAPANGO**

***Reducción***

***para piano a cuatro manos***

***México 1941***

***© D.R. para la reducción, 2007***

***Todos los Derechos Reservados***



# HUAPANGO

J. P. MONCAYO  
Reducción a cuatro manos:  
Carlos Islas Arias

♩=117

Allegro Moderato

Primo

Secondo

*pp*

7

*p*

8<sup>vb</sup>

13 (8)

*p*

20 (8)

8<sup>vb</sup>

*p*

*mf*

*p*

*mf*

(8)

26 *sempre staccato*

*f* *ff*

33

*ff*

8vb

40

*ff*

(8)

47

*ff* *ff*

8va

53

Musical score for measures 53-58. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is written in a single staff. The dynamic marking *mf* is present in the piano part. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line consists of a series of eighth notes.

8<sup>va</sup>

59

Musical score for measures 59-65. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is written in a single staff. The dynamic marking *mf* is present in the piano part. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line consists of a series of eighth notes.

66 (8)

Musical score for measures 66-72. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is written in a single staff. The dynamic marking *mf* is present in the piano part. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line consists of a series of eighth notes.

73 (8)

Musical score for measures 73-79. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is written in a single staff. The dynamic marking *mf* is present in the piano part. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line consists of a series of eighth notes.

80 (8)

*f*

*f marcato*

87

*ff*

gliss.

8va

93

gliss.

8va

99

*f*

*ff*

106

Musical score for measures 106-111. The score is in 4/4 time. The right hand has a melody of quarter notes with some rests. The left hand has a complex accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include accents and a "staccato" marking.

112

Musical score for measures 112-117. The right hand continues with quarter notes. The left hand has a steady accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include accents and a "staccato" marking.

118

Musical score for measures 118-123. The right hand has a melody of quarter notes. The left hand has a complex accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include accents and a "fff" marking.

124

Musical score for measures 124-129. The right hand has a melody of quarter notes. The left hand has a complex accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include accents, "fff", and "p" markings.

130

*p*

*mf*

136

8va

*pp*

*pp*

143 (8)

8va

*mf*

149 (8)

*p*

*p*

155

Musical score for measures 155-160. The score is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are also accents (*>*) and slurs over the notes.

161

Musical score for measures 161-166. The score is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano). There are also accents (*>*) and slurs over the notes.

167

Musical score for measures 167-172. The score is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). There are also accents (*>*) and slurs over the notes.

173

Musical score for measures 173-178. The score is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also accents (*>*) and slurs over the notes. A dashed line above the staff indicates *8va staccato* (octave staccato). There are also markings for *2* (fingerings) in the bass clef.

180 (8)

*mf*

*staccato*

*pp*

186

192

198

204

*p cresc* *f*

*p* *p cresc*

This system contains measures 204 through 210. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand of the upper system is marked with a crescendo from piano (*p*) to forte (*f*). The piano accompaniment in the lower system is marked with piano (*p*) and a crescendo (*p cresc*).

211

*f staccato* *ff*

*staccato* *fp* *f* *ff*

This system contains measures 211 through 216. The melody in the upper system is marked with fortissimo (*ff*) and staccato. The piano accompaniment in the lower system is marked with fortissimo piano (*fp*) and fortissimo (*ff*), with staccato markings for the right hand.

217

*ff*

This system contains measures 217 through 223. The piano accompaniment in the lower system features a complex texture with many chords and is marked with fortissimo (*ff*). The right hand of the upper system has some double-measure rests.

224

*f* *ff*

*ff non legato*

This system contains measures 224 through 230. The piano accompaniment in the lower system is marked with fortissimo (*ff*) and non legato. The melody in the upper system is marked with fortissimo (*ff*).

230

*mf*

236

*f* *mf*

242

*f*

249

*mp* *f* *8va*

256 *8va*

Musical score for measures 256-261. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The upper system contains a vocal line with eighth-note patterns and rests. Dynamics include *f* and *ff*.

262 (8)

Musical score for measures 262-267. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line has eighth-note patterns. Dynamics include *ff cresc.*

268 (8)

Musical score for measures 268-274. The piano accompaniment has a more active eighth-note bass line. The vocal line has rests followed by eighth-note patterns. Dynamics include *mf* and *f*.

275

Musical score for measures 275-280. The piano accompaniment features a complex eighth-note bass line and chords. The vocal line has rests. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*.

282

*f marcato* *ff* *ff>p*

288

*mf*

294

*f* *ff*

300

*cresc.* *ff*

Meno ♩=70

306

Musical score for measures 306-312. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings: *poco a poco dim.* (measures 306-310), *sfz* (measure 307), *mf* (measure 308), *p* (measures 309-310), and *p* (measures 311-312). The right hand has a melodic line starting in measure 306 and ending in measure 312.

313

Musical score for measures 313-319. The piano part continues with a steady eighth-note pattern. The right hand has a melodic line starting in measure 313 with a *p* dynamic marking. The piano part has a *p* dynamic marking in measure 313. The right hand has a *p* dynamic marking in measure 313. The piano part has a *p* dynamic marking in measure 313.

320

Musical score for measures 320-326. The piano part continues with a steady eighth-note pattern. The right hand has a melodic line starting in measure 320 with a *mf* dynamic marking. The piano part has a *pp* dynamic marking in measure 326. The right hand has a *mf* dynamic marking in measure 326. The piano part has a *pp* dynamic marking in measure 326.

327

Musical score for measures 327-333. The piano part continues with a steady eighth-note pattern. The right hand has a melodic line starting in measure 327. The piano part has a *pp* dynamic marking in measure 327. The right hand has a *pp* dynamic marking in measure 327. The piano part has a *pp* dynamic marking in measure 327.

334

2 *f* *p*

341

349

*f* *mf*

356

♩=126  
Allegro Moderato

362

368

374

380



411

8va  
*ff marcato*  
8va

417 (8)

8va  
8va  
8va

424 (8)

*ff*  
*f*  
non legato  
8<sup>vb</sup>

430

non legato

436

Musical score for measures 436-441. The score is in 3/4 time. The right hand has a melody of quarter notes and eighth notes. The left hand has a bass line of eighth notes and quarter notes. There are rests in the right hand for measures 437-441.

442

Musical score for measures 442-447. The score is in 3/4 time. The right hand has a melody of quarter notes. The left hand has a bass line of eighth notes and quarter notes. There are rests in the right hand for measures 442-443. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 444. An *8vb* marking is present in measure 447.

448

Musical score for measures 448-453. The score is in 3/4 time. The right hand has a melody of quarter notes. The left hand has a bass line of eighth notes and quarter notes. There are rests in the right hand for measures 448-449. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 450. An *8va* marking is present in measure 453.

454

Musical score for measures 454-459. The score is in 3/4 time. The right hand has a melody of quarter notes. The left hand has a bass line of eighth notes and quarter notes. There are rests in the right hand for measures 454-455. An *8va* marking is present in measure 459.

460 (8)

465

470

8<sup>va</sup>

cresc.

*ff*

8<sup>vb</sup>

Detailed description of the musical score: The score is arranged in three systems. The first system (measures 460-464) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The piano part includes chords and moving lines, with an 8<sup>vb</sup> marking. The second system (measures 465-469) shows the vocal line with a long note and a slur, and the piano accompaniment with dense chordal textures. The third system (measures 470-474) includes dynamic markings such as *cresc.* and *ff*, and an 8<sup>va</sup> marking. The piano part in the final measures shows a transition to a more active rhythmic pattern.

México, 1941  
 Reducción a cuatro manos:  
 27 de febrero de 1991

# Bésame mucho

CONSUELO VELÁZQUEZ

*Ves!* Bésame — bésame mucho — como si fueras la  
noche la última vez. — Bésame — bésame mucho — que tengo miedo de perderte después. —  
de te perder otra vez. — Quiero tenerle muy cerca mirar en sus ojos verte junto a mí. Piensa que tal vez ma-  
ñana yo ya estaré lejos muy lejos de ti. Bésame — bésame mucho — como si fueras la  
noche la última vez. — Bésame — bésame mucho — que tengo miedo de perderte después. —

# **ARTURO MARQUEZ**

## **DANZÓN No. 2**

**(Arranged for 2 pianos by *Mercuzio*)**

Some exchanges of notes between the 2 pianists are recommended at bars 103, 255, 309 and from 261 to 271. The pages with the suggested facilitations are after the end of the score.

Alcuni scambi di note tra i 2 pianisti sono raccomandati alle battute 103, 255, 309 e dalla 261 alla 271. Le pagine con le facilitazioni suggerite si trovano dopo la fine della partitura.

# DANZÓN No. 2

(Arturo Marquez)

2 Pianos

Arranged by  
Mercuzio

♩ = 108

1 *p*

*con pedale*

2 *pp*  
*leggero*

*p*  
*senza pedale* *basso sempre tenuto*

6

1

2 *simile*

11

1

2

17

1

2

*con pedale*

22

1

2

*pp*  
*senza pedale*

*p*

*con pedale*

28

1

2

*mf*

*poco accelerando*

*mf*

*senza pedale*

3

$\text{♩} = 112$

34

*mp* intenso

*con pedale*

*mp* leggero

*sempre staccato*

*basso sempre tenuto*

37

40

1

2

1

2

1

2

This musical score is for a piano and bass duo, spanning measures 34 to 40. The piece is in 3/4 time with a tempo of 112 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each with a first and second part. The first system (measures 34-36) features a first part with a melodic line and a second part with a bass line. The second system (measures 37-39) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 40) concludes the passage. Performance instructions include *mp* (mezzo-piano), *intenso*, *con pedale*, *leggero*, *sempre staccato*, and *basso sempre tenuto*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

43

1

3

3

7

*mp*

2

Detailed description: This system covers measures 43 to 45. The first staff (treble clef) features a melodic line with two triplet markings over measures 43 and 44, and a fermata over measure 45. The second staff (treble clef) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third staff (treble clef) and fourth staff (bass clef) continue the accompaniment. A dynamic marking of *mp* is present in measure 45. A large bracket encompasses the first two staves across all three measures.

46

1

8<sup>va</sup>

*p pp legato*

*con pedale*

2

*p*

*con pedale*

Detailed description: This system covers measures 46 to 49. The first staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over measure 48, marked with an 8<sup>va</sup> (octave) sign. Dynamics include *p* and *pp legato*. The second staff (treble clef) has a fermata over measure 48. The third staff (treble clef) and fourth staff (bass clef) provide accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in measure 49. The instruction *con pedale* is written below the bass staff in measures 48 and 49.

50

1

8<sup>va</sup>

*mf*

*sf*

*mf*

*più mosso*

*accelerando*

*senza pedale*

*senza pedale*

*sf*

*f*

*= 136*

2

*sf*

*f*

Detailed description: This system covers measures 50 to 53. The first staff (treble clef) has a melodic line with accents and dynamics *mf*, *sf*, and *mf*. It is marked *più mosso* starting in measure 52. The second staff (treble clef) has accents and dynamics *sf* and *f*. The third staff (treble clef) and fourth staff (bass clef) provide accompaniment with accents and dynamics *sf* and *f*. The instruction *accelerando* is written below the first staff in measure 50. The instruction *senza pedale* is written below the bass staff in measures 51 and 52. A tempo marking *= 136* is present in measure 52. An 8<sup>va</sup> (octave) sign is present in measure 50.

54

Musical score for measures 54-59. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 54-59) features a treble clef staff (1) and a bass clef staff (2). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *simile*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *simile*. The second system (measures 60-65) features a bass clef staff (2) with a melodic line marked *simile*. The first system is marked *accelerando poco a poco*.

60

Musical score for measures 60-65. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 60-65) features a treble clef staff (1) and a bass clef staff (2). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *mp*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *con pedale*. The second system (measures 66-71) features a bass clef staff (2) with a melodic line marked *mf*. The first system is marked *sempre accelerando* and the second system is marked *sempre accelerando*.

66

Musical score for measures 66-71. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 66-71) features a treble clef staff (1) and a bass clef staff (2). The treble staff contains a melodic line with eighth notes, marked *f* and *l.h. mf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *(pedale)*. The second system (measures 72-77) features a bass clef staff (2) with a melodic line marked *f*. The first system is marked *f* and *l.h. mf*. The second system is marked *f* and *(pedale)*. A tempo marking  $\bullet = 162$  is present at the beginning of the second system.

71

1

2

*accelerando*

*ff*

(pedale)

*staccato non pesante*

*ff*

*basso sempre tenuto*

Detailed description: This system covers measures 71 to 75. It features two grand staves (1 and 2). Grand staff 1 has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains melodic lines with various articulations like accents and slurs. Grand staff 2 has a bass clef and the same key signature. It contains a complex accompaniment with many chords and moving lines. Performance markings include 'accelerando' at the start of measure 73, 'ff' (fortissimo) in measures 74 and 75, '(pedale)' in measure 74, and 'staccato non pesante' in measure 75. A bracket under the bass line in measure 75 is labeled 'basso sempre tenuto'.

76

1

2

*simile*

Detailed description: This system covers measures 76 to 80. Grand staff 1 continues with melodic lines, marked with 'simile' in measure 78. Grand staff 2 continues with the accompaniment, featuring a consistent rhythmic pattern of chords. The key signature remains two sharps.

81

1

2

*simile*

Detailed description: This system covers measures 81 to 85. Grand staff 1 continues with melodic lines, marked with 'simile' in measure 83. Grand staff 2 continues with the accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 83. The overall texture remains dense and rhythmic.

86

Musical score for measures 86-90. The score is divided into two systems, labeled 1 and 2. System 1 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System 2 also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

91

Musical score for measures 91-95. The score is divided into two systems, labeled 1 and 2. System 1 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System 2 also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues with complex rhythmic patterns. Performance markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *non pesante* (not heavy). A *pedale* marking is present in the lower staff of system 1. A *legato* marking is present in the lower staff of system 2.

96

Musical score for measures 96-100. The score is divided into two systems, labeled 1 and 2. System 1 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System 2 also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

101

1

2

con pedale

106

1

2

*f* *mf*

*mf*

111

8va

1

2

*legato*

*calmando poco a poco*

*diminuendo*

*diminuendo*

(pedale)

117 (8<sup>va</sup>)

♩ = 160

1

2

*p*

*p leggero*

*r.h.*

123

1

2

*tenuto, mf*

*sfz*

*p*

*ten.*

*con pedale*

*simile*

*sf*

*sempre staccato*

129

1

2

*mf*

*sfz*

*p*

*con pedale*

*sfz*

*sf*

*sf*

135

1

2

*con pedale*

*mp*

141

1

2

*sffz*

*f*

*con pedale*

*sf*

*mf sempre staccato*

147

1

2

*sffz*

*f*

*ff*

*con pedale*

*sf*

152

*f* *p* *crescendo* *basso sempre legato*  
*senza pedale*

158

*ff* *sf* *rallentando*  
*(pedale)*

164 **Tempo primo**

*p* *espressivo* *(pedale)*  
*8vb*

170

1

2

8vb-----

8vb-----

Detailed description: This system contains measures 170 through 175. It features a grand staff with two systems of staves. The first system (labeled '1') consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system (labeled '2') also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key. Measures 170-175 show complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. There are two dynamic markings: a hairpin crescendo followed by a hairpin decrescendo in the first system, and another similar marking in the second system. The bass clef staves have two '8vb' markings with dashed lines extending to the right.

176

1

2

8vb-----

Detailed description: This system contains measures 176 through 180. It features a grand staff with two systems of staves. The first system (labeled '1') consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system (labeled '2') also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns. There are two dynamic markings: a hairpin crescendo followed by a hairpin decrescendo in the first system, and another similar marking in the second system. The bass clef staves have one '8vb' marking with a dashed line extending to the right. There are also some triplet markings in the first system.

181

1

2

8vb-----

*poco più mosso*

*mf molto intenso*

*non pesante*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 181 through 185. It features a grand staff with two systems of staves. The first system (labeled '1') consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system (labeled '2') also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a major key. Measures 181-184 show complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Measure 185 is a block chord. There are two dynamic markings: a hairpin crescendo followed by a hairpin decrescendo in the first system, and another similar marking in the second system. The bass clef staves have one '8vb' marking with a dashed line extending to the right. Performance instructions include 'poco più mosso' above the first system, 'mf molto intenso' below the first system, 'non pesante' above the second system, and 'mf' below the second system.

186

1

2

*f*

*simile*

192

1

2

*f*

*diminuendo*

197

1

2

*p*

*p*

*poco accelerando*

*senza pedale poco più mosso*

*(pedale)*

$\text{♩} = 120$

203

1

*pp* *sempre staccato*

2

208

1

*mp*

2

213

1

*pp* *rallentando*

2

*pp*

219

Musical score for measures 219-224. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system (labeled '1') has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system (labeled '2') has a grand staff with treble and bass clefs. Performance markings include *più mosso* with a tempo indicator of a quarter note equal to 160, *mf* (mezzo-forte), and *simile*. The music includes various rhythmic patterns and chordal textures.

225

Musical score for measures 225-230. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems of staves. The first system (labeled '1') has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system (labeled '2') has a grand staff with treble and bass clefs. Performance markings include *f marcato* (forte marcato). The music includes various rhythmic patterns and chordal textures.

231

Musical score for measures 231-236. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems of staves. The first system (labeled '1') has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system (labeled '2') has a grand staff with treble and bass clefs. Performance markings include *mp* (mezzo-piano) and *sempre staccato* (always staccato). The music includes various rhythmic patterns and chordal textures.

236

1

2

242

1

2

2 3 4 5  
1 1 2 1  
4 2

247

1

2

*sempre staccato* >

*f*

*f*

252

Musical score for measures 252-255. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. Each system has a treble and bass clef staff. Measure 252 starts with a treble clef staff containing a whole note chord with a fermata and a bass clef staff with a whole note chord. Measures 253-255 feature a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. A fermata is present over the final measure of the system.

256

$\bullet = 168$

Musical score for measures 256-261. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. Each system has a treble and bass clef staff. Measure 256 starts with a treble clef staff containing a whole note chord with a fermata and a bass clef staff with a whole note chord. The score includes dynamic markings: *ff*, *mp*, *f*, and *mp*. Performance instructions include *senza pedale*, *accelerando*, and *sempre staccato*. A tempo marking of  $\bullet = 168$  is shown. A fermata is present over the final measure of the system.

262

Musical score for measures 262-265. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. Each system has a treble and bass clef staff. Measure 262 starts with a treble clef staff containing a whole note chord with a fermata and a bass clef staff with a whole note chord. The score includes a dynamic marking of *mp*. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. A fermata is present over the final measure of the system.

267

1

2

Detailed description: This system contains measures 267 to 271. It features two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 has a treble clef and staff 2 has a bass clef. The music consists of complex chordal textures with many accidentals. A fermata is placed over the final measure of this system.

272

1

2

*sf mp*

*crescendo*

*accelerando poco a poco*

*mp* *sempre staccato*

*sf* *crescendo*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 272 to 277. It features two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 has a treble clef and staff 2 has a bass clef. The music is characterized by a steady increase in volume and tempo. Dynamic markings include *sf*, *mp*, *crescendo*, *sf*, *mf*, *mp*, and *sempre staccato*. The tempo marking is *accelerando poco a poco*. A fermata is placed over the final measure of this system.

278

1

2

*con pedale*

*ff*

*con fuoco* *staccato non pesante*

*con pedale* *ff* *senza pedale*

Detailed description: This system contains measures 278 to 282. It features two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 has a treble clef and staff 2 has a bass clef. The music includes a change in time signature from 3/4 to 2/4. Dynamic markings include *con pedale*, *ff*, *con fuoco*, *staccato non pesante*, *con pedale*, *ff*, and *senza pedale*. A fermata is placed over the final measure of this system.

283

1

2

*simile*

*basso sempre tenuto*

Detailed description: This system covers measures 283 to 287. It features two staves for each part, labeled 1 and 2. Part 1 consists of a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Part 2 consists of a treble and bass staff with a dense chordal texture in the treble and a bass line in the bass. The key signature has one sharp (F#). The word 'simile' is written above the first measure of part 1. The instruction 'basso sempre tenuto' is written below the first measure of part 2. Brackets are used to group measures in the bass lines of both parts.

288

1

2

*simile*

Detailed description: This system covers measures 288 to 292. The notation is similar to the previous system, with two staves for each part. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The word 'simile' is written above the first measure of part 1. Brackets are used to group measures in the bass lines of both parts.

293

1

2

Detailed description: This system covers measures 293 to 297. The notation continues with two staves for each part. The key signature changes to one flat (Bb). Brackets are used to group measures in the bass lines of both parts.

298

1

mf

f

(pedale)

2

f non pesante

legato

Detailed description: This system covers measures 298 to 302. The first system (labeled '1') contains the right-hand part, featuring a complex texture with sixteenth-note runs and chords. Dynamics include *mf* and *f*. A *(pedale)* instruction is present. The second system (labeled '2') contains the left-hand part, primarily consisting of chords and a simple bass line. Dynamics include *f* and the instruction *non pesante*. The *legato* instruction is placed between the systems.

303

1

2

Detailed description: This system covers measures 303 to 307. The first system (labeled '1') continues the right-hand part with similar sixteenth-note patterns. The second system (labeled '2') continues the left-hand part with chords and a bass line.

308

1

2

con pedale

Detailed description: This system covers measures 308 to 312. The first system (labeled '1') features the right-hand part with triplets and sixteenth-note runs. The second system (labeled '2') features the left-hand part with triplets and chords. The *con pedale* instruction is located at the bottom of the system.

313

1

2

*f* *mf* *legato*

*mf*

318

8<sup>va</sup>

1

2

*diminuendo*

*calmando poco a poco*

*diminuendo*

(pedale)

324

8<sup>va</sup>

♩ = 186

1

2

*f* *accelerando* (pedale)

*mf*

senza pedale

330

1

2

*basso sempre tenuto*

335

1

2

*con pedale*

340

1

2

*senza pedale*

*ff*

*sempre senza pedale*

345

1 *pp* *staccato*

2 *pp* *sempre staccato*

*crescendo poco a poco* *accelerando poco a poco*

352

1 *più tenuto*

2 *più tenuto*

*sempre crescendo* *sempre senza pedale*

8<sup>va</sup>

358

1 *simile* *sempre più tenuto* *fff* *sf*

2 *simile* *sempre più tenuto* *fff* *sf*

*sempre accelerando* *sempre senza pedale*

8<sup>va</sup>

101

1

2

con pedale

106

1

2

*f* *mf*

*mf*

111

8va

1

2

*legato*

*calmando poco a poco*

*diminuendo*

*diminuendo*

(pedale)

252

Musical score for measures 252-255. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. Each system has a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex chordal textures with many accidentals. There are several slurs and accents (>) over the notes. The key signature has one flat (B-flat).

256

Musical score for measures 256-261. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. Each system has a grand staff. Measure 256 starts with a tempo marking of quarter note = 168. Dynamic markings include *ff*, *mp*, *accelerando*, and *trumpet f*. The instruction *senza pedale* is written below the first system. The music consists of dense chordal patterns in the piano and melodic lines in the trumpet part.

262

Musical score for measures 262-265. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. Each system has a grand staff. The music continues with complex chordal textures and melodic lines. A dynamic marking of *f* is present in the first system. The key signature remains one flat.

267

1

2

272

1

2

*sf mp*

*crescendo*

*accelerando poco a poco*

*mp*

*sempre staccato*

*sf*

*crescendo*

*mf*

278

1

2

*con pedale*

*ff*

*con fuoco*

*staccato non pesante*

*ff*

*senza pedale*

298

1

mf

f

(pedale)

2

f non pesante

legato

Detailed description: This system covers measures 298 to 302. The first staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff (treble clef) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The third staff (treble clef) has a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a simple eighth-note bass line. Dynamics include *mf* and *f*. Performance instructions include *(pedale)*, *f non pesante*, and *legato*.

303

1

2

Detailed description: This system covers measures 303 to 307. The first staff continues the melodic line with beamed sixteenth notes. The second staff continues the harmonic support. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The fourth staff continues the eighth-note bass line. Dynamics and performance instructions are consistent with the previous system.

308

1

2

3

3

3

3

con pedale

Detailed description: This system covers measures 308 to 312. The first staff features triplets of beamed sixteenth notes. The second staff continues the harmonic support. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The fourth staff continues the eighth-note bass line. Dynamics and performance instructions include *con pedale*.





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE  
MÉXICO**

Por mi Raza Hablará el Espíritu.