



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**Opción de tesis: Notas al programa**

**Obras de:**

**Johann Friedrich Franz Burgmüller, Muzio Clementi,  
Friedrich Kuhlau, Manuel M. Ponce, José Siciliani, Twila Paris,  
Michael W. Smith, Lenny LeBlanc, Paul Baloche, Henry Smith, Elías  
Márquez Díaz y Negro Espiritual.**

**Que para obtener el título de:**

**Licenciado en educación musical**

**P R E S E N T A :**

**Elías Márquez Díaz**

**Asesora y Presidente: Patricia Arenas y Barrero**

**Secretario: María Eugenia Cadena Guzmán**

**Vocal: Gabriela Ramírez Archundia**

**Suplente: Luis Ángel Serna Manrique**

**Suplente: Rubén Ávila Corona**

**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco al creador y redentor, a ti mi Dios, mi querido Jesús y Espíritu Santo por el privilegio de darme la existencia y el don de la música, con la cual seguiré alabando tu nombre mientras viva.

A mis padres Sara y Enoc que me enseñaron a confiar en Dios, acción fundamental en mi vida y apoyarme incondicionalmente en mi desarrollo musical. Los amo.

A mis queridos hermanos Abdiel, Benjamín, Enoc, Obed y Oziel, porque siempre han creído en mi como educador musical, porque son parte activa en este proyecto, viene a mi mente el grato recuerdo que mientras practicaba mis lecciones de piano ellos se dedicaban a las labores de sustento de nuestra familia sin reclamo alguno.

A mi hermosa y amada esposa Adriana Morales, por mostrarme su amor, su apoyo incondicional, por leer este trabajo y darme sus consejos oportunamente.

A mis amados y preciosos hijos Saraí y Samuel, quienes tuvieron que adaptarse a las circunstancias durante el desarrollo de este proyecto, por ser mis alumnos favoritos y partícipes activos hasta el recital final.

A mi maestra Patricia Arenas que desde estudiante me mostró su amistad, sus enseñanzas pedagógicas durante todo el trayecto formativo y apoyo hasta este momento de titulación.

A cada uno de mis maestros que fueron parte fundamental en mi formación profesional, Luis Mayagoitia, Antonio Ávila, Margarita Covarrubias, Carmen Moreno, David Domínguez, Guadalupe Martínez, María Teresa Martínez, Ariel Waller y Lucía Álvarez.

A ti querida UNAM por abrirme tus puertas y tus aulas en la entonces Escuela Nacional de Música y brindarme la oportunidad de forjarme como un “Educador Musical”.

***“La vida del ser humano es como una partitura musical, permite que el gran Artista haga de ti, una ejecución magistral”. Elías Márquez Díaz***

**¡GRACIAS DIOS!**

**Agosto 2018**

**CIUDAD DE MÉXICO**

## Obras que integran esta opción de tesis: Notas al programa.

### Primera parte: Porque me enseñaron a tocar.

*Gavota* Manuel M. Ponce (1882-1948)  
*Guateque*  
*Scherzino Mexicano*  
*Intermezzo No. 1*

**Piano: Elías Márquez Díaz**

### Segunda parte: Porque me enseñaron a enseñar.

*Arabesque* Johann Friedrich Franz Burgmüller  
*Ballade* (1786-1832)  
*Sonatina Op. 36, No. 1 en Do Mayor* Muzio Clementi  
*Allegro* (1752-1832)  
*Andante*  
*Vivace*  
*Sonatina Op. 20 No. 1 en Do Mayor* Friedrich Kuhlau  
*I. Allegro* (1786-1832)  
*El adiós en La menor* (pieza a 4 manos) José Siciliani (s.f.)

**Piano: Samuel Márquez Morales y Saraí Márquez Morales**

### Tercera parte: Porque me enseñaron a arreglar y componer.

*He is exalted / Great is the Lord* Twila Paris (1958) & Michael W. Smith (1957)  
Arreglo e interpretación al Piano: Elías Márquez Díaz

*Above All* Paul Baloche (1962) & Lenny LeBlanc (1951)  
*Give Thanks* Henry Smith (1952)  
*Gratitud, piano, flauta y clarinete* Elías Márquez Díaz (1973)

**Flauta: Saraí Márquez Morales**

**Clarinete: Samuel Márquez Morales**

**Arreglos y acompañamiento al Piano: Elías Márquez Díaz**

### Cuarta parte: Porque me enseñaron a cantar y dirigir.

Negro Espiritual - Cantos de transmisión oral. Arr: de Wayne Hooper (1920-2007)  
*Ride The Chariot* "Por la mañana tu mi carro guía"  
*Sweet Canaan* "Dulce Canaán"  
*Good News, Chariot's A-comin* "Vendrá pronto ya viene"  
*Swing Down Chariot* "Hermano ven conmigo vamos al hogar"

**Grupo Vocal Masculino: Adora-&ion**

**Tenor 1: Benjamín Márquez Díaz**

**Tenor 2: Obed Márquez Díaz y Cesar Aparicio Alquicer**

**Barítono 1: Enoc Márquez Díaz**

**Barítono 2: Oziel Márquez Díaz y Enoc Márquez Yépez**

## Índice:

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>1. La audición de la música en el plano educativo.....</b>	<b>2</b>
1.1. ¿Qué es la audición? .....	3
1.2. Planos del proceso auditivo.....	5
1.3. Función del docente en el entrenamiento auditivo.....	7
1.4. Estrategias para el desarrollo de la audición activa.....	9
<b>2. Enfoque didáctico.....</b>	<b>10</b>
2.1. Propósitos .....	10
2.2. Estrategias y actividades que se realizaron con los estudiantes de piano....	10
2.3. Estrategias y actividades que se realizaron con el grupo vocal masculino...	12
<b>3. Análisis musical de las obras que integran esta opción de tesis: Notas al programa.</b>	<b>14</b>
<b>3.1. Primera parte: Porque me enseñaron a tocar.....</b>	<b>14</b>
3.1.1. Biografía de Manuel M. Ponce.....	14
3.1.2. Análisis musical de <i>Gavotade</i> Manuel M. Ponce.....	15
3.1.3. Análisis musical de <i>Guateque</i> de Manuel M. Ponce.....	18
3.1.4. Análisis musical de <i>Scherzino Mexicano</i> de Manuel M. Ponce.....	21
3.1.5. Análisis musical de <i>Intermezzo</i> No. 1 de Manuel M. Ponce.....	22
<b>3.2. Segunda parte: Porque me enseñaron a enseñar.....</b>	<b>26</b>
3.2.1. Biografía de Johann Friedrich Franz Burgmüller.....	26
3.2.2. Análisis musical de <i>Arabesque</i> de Johann Friedrich Franz Burgmüller.....	27
3.2.3. Análisis musical de <i>Ballade</i> de Johann Friedrich Franz Burgmüller.....	30
3.2.4. Biografía de Muzio Clementi.....	34
3.2.5. Análisis musical de <i>Sonatina</i> Op. 36, No.1 de Muzio Clementi.....	35

3.2.6. Biografía de Friedrich Kuhlau.....	43
3.2.7. Análisis musical del primer movimiento de la Sonatina Op. 20 No.1 de Friedrich Kuhlau.....	44
3.2.8. Análisis musical de <i>El adiós</i> de José Siciliani.....	49
<b>3.3. Tercera parte: Porque me enseñaron a arreglar y a componer.....</b>	<b>52</b>
3.3.1. <i>He is exalted / Great is the Lord</i> de Twila Paris White & Michael Whitaker Smith.....	52
3.3.2. <i>Above All</i> de Paul Balochey Lenny LeBlanc .....	57
3.3.3. <i>Give Thanks</i> de Henry Smith.....	64
3.3.4. Biografía de Elías Márquez Díaz.....	67
3.3.5. <i>Gratitud, para piano flauta y clarinete</i> de Elías Márquez Díaz.....	68
<b>3.4. Cuarta parte: Porque me enseñaron a cantar y dirigir.....</b>	<b>73</b>
3.4.1. Negro Espiritual.....	73
3.4.2. <i>Ride The Chariot</i> “Por la mañana tu mi carro guía” .....	76
3.4.3. <i>Sweet Canaan</i> “Dulce Canaán” .....	82
3.4.4. <i>Good News, Chariot’s A-comin</i> “Vendrá pronto ya viene” .....	85
3.4.5. <i>Swing Down Chariot</i> “Hermano ven conmigo vamos al hogar” .....	89
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>94</b>
<b>5. Bibliografía.....</b>	<b>96</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>99</b>
Anexo 1. Programa de mano para el recital.....	96
Anexo 2. Partituras de arreglos o creación del sustentante.....	102
Anexo 3. Listado de gráficos .....	121

## Introducción.

*Dios, en el principio, creó los cielos y la tierra. La tierra era un caos total, las tinieblas cubrían el abismo, y el Espíritu de Dios iba y venía sobre la superficie de las aguas. Y dijo Dios: [...] Génesis 1: 1-3. (INTERNACIONAL, 1999).*

De acuerdo con este breve relato bíblico, podemos percibir que, desde antes de la creación, nuestro planeta era ya; un lugar plagado de sonidos, aunque no podemos saber con precisión como eran; pero los que si podemos conocer son los que produce la naturaleza a partir del mundo ya creado, los cuales han sido una fuente de inspiración para el hombre, a través del tiempo, para crear lo que hoy llamamos música. Cabe mencionar lo que cita Ellen G. de White, *“por encima de la tierra recién creada, hermosa e inmaculada, bajo la sonrisa de Dios, a una cantaron las estrellas de la mañana, y gritaron de alegría todos los hijos de Dios”* (G. DE WHITE, Mensajes para los jóvenes, 1967, pág.274) afirmación que junto con el relato creacionista del Génesis han llegado a formar parte de mi cosmovisión acerca de la música, la cual considero, tiene un origen divino, y siendo que Dios creo al hombre, lo hizo con la facultad de ser pensante y creativo, con un don especial para crear música a través del pensamiento creativo y la experiencia de aplicar una “audición activa” a los sonidos del mundo que nos rodea, tema central de este proyecto, orientado a mejorar la expresión instrumental y/o vocal.

Para cubrir este propósito, será necesario que todo educador musical, incluya en su plan de trabajo y lleve a la práctica el desarrollo de una audición consciente desde las etapas más tempranas en la vida de los estudiantes. (Gutiérrez Calderón, 2016)

## 1. La audición de la música en el plano educativo.

*El verdadero valor de la audición aparece cuando somos capaces de apreciar lo que hemos escuchado más allá de la simple "mirada". Si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla. (Copland, 1985)*

Dentro del proceso enseñanza-aprendizaje musical, es de suma importancia reflexionar en las siguientes preguntas ¿Por qué una educación de la audición musical? el alumno, ¿escucha lo que está pasando? ¿Es sensible a ello? El propósito estriba en brindar la oportunidad al estudiante un acercamiento más estrecho con la música a través de una educación auditiva activa que le provoque una respuesta emocional, que pueda llegar a un mayor grado de disfrute ante la audición de cualquier tipo de música y que sea capaz de reflejar esa sensibilidad adquirida al momento de ejecutar un instrumento musical o una pieza vocal.

Al observar a mis diferentes alumnos me he dado cuenta que el escuchar activamente, es una cualidad que no todos poseen, por lo tanto, es una acción que debe cultivarse durante todo el proceso enseñanza-aprendizaje musical.

Pueden ser muchas las razones por las cuales no se lleva a la práctica dicha escucha y por tales motivos el estudiante al ejecutar una pieza instrumental o vocal, no sabe lo que está pasando desde el punto de vista auditivo, pero también es importante mencionar que existen ciertas estrategias que pudieran solucionar lo dicho. (Gutiérrez Calderón, 2016)

Para despertar el interés y el gusto por la música a los estudiantes, no es suficiente con ponerles música para que la escuchen, se deben crear situaciones de audición activa, no solo nos referimos al hecho de que el oyente esté en movimiento al sonar la música, sino también al hecho de que sea capaz de ir percibiendo los elementos que la componen, siendo así una actividad cognitiva y emocional conseguiremos que la música se integre, de manera significativa en la memoria de los niños, mejorando así sus habilidades receptoras y comunicativas, tanto musicales como extra musicales. (Olmedo Medina, 2007)



La importancia del estudio de la audición activa en este trabajo, nos lleva a emprender una búsqueda de diversas estrategias o actividades que faciliten el aprendizaje musical reflejado en interpretación pianística y en la interpretación de obras vocales presentadas por un ensamble vocal masculino y en el aula de clases. En el desarrollo de este proyecto, se han introducido algunos de los conceptos de la audición musical activa.

### **1.1. ¿Qué es la audición?**

El diccionario de la Real academia española define la palabra audición como: función del sentido auditivo, recepción de un sonido, acción de oír y escuchar.

De acuerdo al Blog “EscuchaActiva.com”, existen diferentes tipos de escucha: la apreciativa, selectiva, discernitiva, analítica, sintetizada, empática y la activa. Siendo esta última el centro de interés de este trabajo.

A) Apreciativa: consiste en escuchar sin prestar atención, oír simplemente por entretenimiento de manera relajada o por placer.

B) Selectiva: Es aquella en la que seleccionamos la información que nos interesa eligiendo algunos puntos del mensaje comunicado, se presta atención a solo una parte del mensaje; aquella que se considera significativa para nosotros.

D) Discernitiva: Consiste en escuchar el mensaje completo y en ubicar los aspectos más relevantes del mismo. Nos centramos en el fondo y no en la forma.

E) Analítica: Cobra importancia el orden y el sentido de la información, para comprender la relación entre las ideas, reflexionado sobre el mensaje. Examinamos si las conclusiones son lógicas y correctas.

F) Sintetizada: Consiste en tomar la iniciativa de la comunicación hacia nuestros objetivos. Se pretende lograr un comportamiento deseado en nuestro interlocutor, para que conteste con sus ideas. A través de la escucha se dirige la conversación, realizando afirmaciones o preguntas.

G) Empática: Oímos a nuestro interlocutor con el fin de comprender sus sentimientos, poniéndonos en su lugar procurando asimilar lo que hay detrás de sus palabras.

H) Activa: Consiste en prestar atención y concentración, focalizando nuestra energía en la audición que vamos a oír, escuchar y posteriormente comprender. Requiere un esfuerzo físico y mental para captar la totalidad del mensaje, interpretando el significado correcto del mismo.

La escucha activa es la más completa e importante de todas. Incorpora todos los elementos de la escucha empática y analítica, así como variables de la escucha sintetizada y discernitiva. Es decir, una correcta escucha activa, abarcaría todas las demás.

Entre los varios beneficios podemos citar los siguientes:

A) Genera un ambiente positivo para la comunicación.

B) Se capta el sentido preciso del mensaje, reduciendo los malos entendidos.

C) Se adquieren nuevos conocimientos enriquecedores escuchando las experiencias de nuestros interlocutores. (Design, 2016)

La escucha activa consiste en una forma de comunicación que demuestra al hablante que el oyente le ha entendido. (García Higuera, 2014)

En términos musicales, se entiende que la audición es la capacidad de percibir, asimilar, comprender y reconocer a partir de la observación musical, los aspectos relacionados con los elementos musicales como el ritmo, la melodía y la armonía; la dinámica y la agógica, así como el carácter expresivo de la obra; registrándolos en la memoria auditiva, en las emociones y finalmente expresarlos a través del canto o la ejecución de un instrumento musical. Al respecto, Clemens Kühn señala: *“No solo oímos con la cabeza, los dedos también “oyen”: la audición se concretiza – también - en representaciones prácticas instrumentales que, en cambio, repercuten a su vez en la audición”*. (Kühn, 1988)

La importancia de la audición musical radica, en darle la oportunidad al estudiante de tener un acercamiento a este sublime arte que llamamos música, en primer lugar, que disfrute al escucharla y en seguida por medio de actividades lúdicas y cognitivas desarrolle habilidades de percepción y creatividad musical, que pueda ennoblecer el alma y el espíritu, que sean mejores seres humanos. Después de una escucha activa sea capaz de transmitir ese aprendizaje, al momento de cantar o ejecutar un instrumento musical.

Jos Wuytack y Graça Boal-Palheiros, quienes han sido representantes de la audición musical activa, establecen finalidades de esta actividad, de las cuales se resaltan las siguientes (Wuytack J. & Boal Palheiros, G., 2009):

1. La sensibilidad y la aptitud para oír música.
2. Un pensamiento musical necesario para la comprensión y la valorización de la música.
3. Potenciar el desarrollo de competencias específicas para la ejecución/interpretación instrumental y vocal.
4. Desarrollo del sentido estético, de modo que pueda apreciar lo bello y el carácter de las obras musicales, así como las emociones que estas manifiesten.

Para entender ampliamente el concepto de audición musical, es necesario señalar que podemos encontrar dos tipos de audición, la pasiva y la activa, cuyas características son (Wuytack J. & Boal Palheiros, G. 2009):

**AUDICIÓN PASIVA:** es aquella en la que simplemente se realiza el acto de escuchar, no exige concentración, esto es como cuando se oye música de fondo y se puede realizar cualquier otra acción no musical. Por lo tanto, no es la más recomendable para obtener una visión global de un fragmento u obra musical.

**AUDICIÓN ACTIVA:** es una audición intencional y focalizada, en la cual el oyente está implicado física y mentalmente. La audición activa requiere de acción, normalmente, las más usuales que complementan la audición activa suelen ser las que implican movimiento, como la danza, o las que involucran la interpretación musical a la par que se produce la audición. Los aspectos mínimos que han de reconocerse en una audición musical son: El ritmo, la melodía, armonía y forma musical.

## **1.2. Planos del proceso auditivo.**

Copland sostiene que, todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones y que, en el proceso auditivo, en cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos, que son: Plano sensual, Plano expresivo y Plano puramente musical, los que define de la siguiente manera (Copland, 1985):

1) Plano sensual: Este plano lo define como *“el modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo... oímos la música sin pensar en ella”*. Entraría en este plano cualquier audición que realizamos mientras hacemos las actividades cotidianas, tales como el ama de casa que se dedica a lavar, cocinar o planchar, el estudiante que elige oír música mientras lee, o simplemente para descansar, relajarse u otras actividades que podríamos agregar a esta lista interminable. En este plano, el escucha es atraído por el agradable sonoro de la música y no hay necesidad de pensar en ella o realizar un análisis formal.

2) Plano expresivo: Este plano es controversial, ya que el significado de una música puede variar en cada audición y de persona a persona. Dicho plano expresivo se manifiesta cuando con conciencia realmente escuchamos la música. Es ahí, en esta escucha activa, cuando la música puede despertar en cada persona emociones y/o pensamientos diferentes, incluso distintos a los que el mismo compositor consideró al momento de componer su obra. Sin embargo, no tiene que despertar lo mismo que el compositor pensó al componer la obra, según señala Copland, *“¿No proclamó el mismo Stravinsky que su música era un ‘objeto’, una ‘cosa’ con vida propia y sin otro significado que su propia existencia puramente musical?”* (Copland, 1985)

Por lo anterior, se entiende que en cada nota musical hay algún significado, y el conjunto de notas habla de aquello de lo que trata la pieza, por lo tanto, la música contiene un poder de expresión. Debemos tener claro que muchas veces no es posible describir con palabras lo que produce la música, pero lo que sí es posible hacer es enseñar a nuestros alumnos a sentir y apreciarla.

3) Plano puramente musical: Para acceder a este plano, se requiere de la mano del educador musical, debido a su complejidad, ya que el oyente común carece del conocimiento del lenguaje musical y por lo tanto no tiene una conciencia suficiente para poder entenderla. El oyente instruido debe aumentar su percepción musical y ser capaz de *“oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. Pero, sobre todo, a fin de seguir el pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios formales de la música”*.

Copland establece que el oído entrenado nunca percibe separadamente ninguno de esos tres elementos, sino que los percibe todos al mismo tiempo y escuchamos en los tres planos simultáneamente y sin pensar, que es el propósito primordial en la formación musical.

### **1.3. Función del docente en el entrenamiento auditivo.**

El educador musical tiene el privilegio de ser el instructor, guía y formador de sus alumnos, por tal motivo debe poseer una formación musical y pedagógica sólida, así como una verdadera pasión por la materia que enseña. Violeta Hemsy describe algunas características que el educador debe reunir en su labor docente (Hemsy de Gainza, 1964):

- 1) Práctica psicológica. El maestro debe ser capaz de mantener una buena relación sana y profunda con sus alumnos, reconociendo aquellas necesidades mentales, afectivas y físicas; debe saber *“brindarse y adaptar flexiblemente su personalidad respecto a cada uno de sus alumnos”*.
- 2) Preparación pedagógica. Es decir, debe disponer de un criterio desarrollado para elegir un método pedagógico adecuado y manejar diversos recursos para la enseñanza. La meta del maestro es lograr la conexión entre el niño y la música, descubriendo y orientando hacia un buen desarrollo sus capacidades.
- 3) Preparación musical. *“Sólo un verdadero músico podrá enseñar música”*. El maestro excelente predica con el ejemplo, su musicalidad puede ser de gran influencia entre sus alumnos, las cualidades o aptitudes adquiridas ya sea en forma natural o como producto de una educación musical, pueden ser:
  - A) Oído musical sensible y cultivado, con capacidad para discernir tanto la melodía como la armonía.
  - B) Conocimiento de la teoría y la práctica musical elementales, que comprende:
    - Aspecto melódico: Tonalidad, escalas mayores y menores, acordes fundamentales (mayores y menores), alteraciones, intervalos, lectura entonada a primera vista, anotación de melodías, transporte.

- Aspecto rítmico: pulso, acento, ritmo, compases, valores y fórmulas rítmicas fundamentales, improvisación, dictado y anotación de ritmos, polirritmia.
- C) Cultura vocal que se muestra por una educación y manejo de la voz en el canto, capacidad para descubrir y solucionar los defectos de emisión vocal que pudieran presentar los alumnos.
- D) Conocimientos generales de historia de la música.

Uno de los desafíos que debe enfrentar el docente, es el de educar el oído del alumno, ya que debe considerar que trabajará con alumnos con diversas experiencias previas que pueden facilitar el trabajo auditivo o bien lo pueden dificultar, es decir, personas que han crecido con un entorno favorable para el aprecio hacia la música o bien debido a ese entorno se les dificulta apreciarla. En palabras de Maneveau:

*Hay que enseñar y aprender a escuchar para oír y entender la música, pero es también enseñando a escucharla y entenderla como se cultivan las capacidades de escucha en general [...]. Enseñar a escuchar es una tarea que sobrepasa la finalidad artística para situarse a un nivel de una ampliación y extensión de las relaciones humanas. Oír música es en primer lugar oír al mundo, es decir, oír y escuchar al otro. Enseñar a escuchar plenamente la música puede llevar a una mejor comunicación con nuestros semejantes. (Maneveau, 1993)*

Otra tarea del docente es saber elegir el repertorio musical adecuado de acuerdo a la edad y necesidades de los elementos musicales en estudio, acudiendo a la rica variedad musical de los diferentes periodos de la historia de la música, así como elegir oportuna e inteligentemente cada una de las estrategias y adaptarlas a la edad y desarrollo musical de los niños, estas pueden ser de expresión verbal, vocal, instrumental y de movimientos corporales; conocer los aspectos contextuales de las obras musicales, datos biográficos del compositor, ya que esto enriquece significativamente la audición musical y despierta el interés de los jóvenes oyentes, mantener una actitud positiva y de entusiasmo ya que esto puede ser de gran motivación e inspiración en cada uno de los alumnos.

#### 1.4. Estrategias para el desarrollo de la audición activa

Para trabajar una audición musical que sea significativa, es recomendable acudir a una serie de estrategias que faciliten y cultiven el desarrollo auditivo, favoreciendo la concentración activa que es sumamente necesaria dentro de este proceso.

Suárez Padilla enumera algunas actividades con las cuales se puede trabajar en clase (Suárez Padilla, 2004):

- **Movimiento libre:** Al presentar el audio de una obra musical realizar movimientos libres sin desplazamiento, posteriormente realizar variantes con desplazamiento libre en un espacio determinado y cambiar dirección al cambio de frases y/o secciones.
- **Salto:** Con una serie de aros en el suelo, los alumnos se colocarán al principio del recorrido y saltarán marcando el pulso, el ritmo o el acento, se pueden hacer variantes, un grupo salta marcando el pulso, otro lo hará marcando el acento y otro el ritmo simultáneamente, para ello es necesario colocar varios recorridos.
- **Dirige la música:** Al momento de escuchar la música, los alumnos deberán imaginar que son directores de orquesta y dirigen al resto de sus compañeros, señalando la dinámica (matices) y la agógica (movimiento).

Conciliando diversas propuestas para propiciar un aprendizaje más significativo de una pieza musical, el autor de esta opción de tesis refiere acciones que emplea en el proceso de enseñanza-aprendizaje con sus alumnos<sup>1</sup> y que se enuncian a continuación:

---

<sup>1</sup> El sustentante atiende alumnos de clase de piano y de conjunto coral, también incursiona en el arreglo musical más la puesta en práctica de conjunto instrumental o vocal que asigna a esas piezas. En atención a los conocimientos obtenidos durante su formación profesional, ha desarrollado a lo largo de varios años diversas estrategias para atender las propuestas enunciadas.

## **2. Enfoque didáctico.**

La intención de este trabajo es plantear dentro del proceso de formación musical, una serie de estrategias básicas que favorezcan el “despertar” de una conciencia que facilite el desarrollo de la audición activa al ejecutar música instrumental y/o vocal.

A continuación, se describe la forma en que se organiza esta opción de tesis denominada “*Notas al programa*”, proyecto para lo cual se realizó el presente trabajo escrito que describe las obras seleccionadas que se han de presentar en un recital público interpretando el material reseñado, abordando el campo vocal y el instrumental:

1. Grupo vocal masculino con repertorio estilo negro espiritual resaltando aspectos de técnica vocal, ensamble de arreglos a 4 voces, e interpretación con un grupo de aficionados.
2. Campo instrumental con interpretación de piezas en el piano que muestra el acercamiento al repertorio de la formación profesional de un músico.
3. Composiciones y arreglos para clarinete y flauta transversa elaborados por el sustentante de esta opción de tesis como muestra de una formación integral a lo largo de sus estudios en la licenciatura en Educación Musical.

### **2.1. Propósitos**

1. Desarrollo de la sensibilidad, la musicalidad, la percepción melódica y armónica, y memoria auditiva para comprender los elementos del lenguaje musical ejecutando un instrumento y vivenciando el canto.
2. Ejecutar música a partir de la audición y lectura de partituras que les permita adquirir la destreza técnica para interpretar melodías y/o acompañamientos.

### **2.2. Estrategias y actividades que se realizaron con los estudiantes de piano:**

- Trabajando los oídos: escuchar una pieza o un fragmento musical para captar el pulso, el ritmo de la melodía principal, cambios armónicos, la dinámica, la agógica y la forma musical.
  1. Identificar y marcar el pulso individualmente con golpes de manos sobre muslos y después caminar libremente por el salón; en grupos de dos, palmear



sobre las manos del compañero el primer tiempo y el resto de pulsos con los pies. Audiciones sugeridas: *"Canon de Pachelbel"*, *"La Raspa"*, *"Concierto para Violín, el Otoño"* y *"Minuet and Badinerie"*.

2. Después de escuchar un fragmento musical, percibir el ritmo de la melodía principal marcándolo con palmadas y el pulso con los pies. Audiciones sugeridas: *"La Raspa"* y *"Eine Kleine Nachtmusik"*. Piezas ejecutadas por el profesor para audición de trozos y/o completa: por el profesor: *"Ballade"*, *"Arabesque"*, *"Sonatina Op. 36, No. 1"*, *"Sonatina Op. 20 No. 1"* y *"Above All"*.
  3. Extendiendo las manos hacia al frente moverlas hacia un lado y hacia el otro, cada vez que haya un cambio armónico, durante la ejecución que el profesor interpreta al piano. Piezas sugeridas: *"Ballade"* y *"Arabesque"*.
  4. Al momento de escuchar la música, los alumnos deberán imaginar que son directores de orquesta y dirigen al resto de sus compañeros, señalando la dinámica (matices) y la agógica (movimiento). Reconocer las dinámicas que se dan dentro de un mismo nivel dinámico. Audiciones grabadas sugeridas: *"Symphony No. 94, 2nd movement"* y *"Pianon Concerto No. 1, 1st. Movement"*. Ejecutadas al piano por el profesor: *"Gavota"*, *Guateque"*, *"Scherzino mexicano"*, *"Intermezzo No. 1"* y *"He is exalted/Great is the Lord"*.
- Trabajando la apreciación visual: dado el contexto de la sociedad actual, un recurso que ofrecen las Tics son los diversos trabajos en video donde los alumnos tienen la oportunidad además de escuchar, visualizar mediante gráficos la forma musical.
    1. Escuchar la música y observar las figuras del video que representan frases y secciones de la obra. Los estudiantes caminan en círculo y dan media vuelta al cambiar la frase y/o sección musical. Videos sugeridos: *La mañana musicograma"* y *"Mozart: Rondó Alla Turca"*.
  - Trabajando la armonía: se ofrece el estudio de combinaciones de enlaces cadenciales (I – V – I) (i – V – i) (I – IV – I) (i – iv – i) (I – IV – V7 – I) (i – iv – V7 – i) también se practica inflexión al 5º grado (II3# – V).
    1. Entonar en forma de arpeggio cada uno de los enlaces propuestos.

2. Entonar nuevamente los encajes de acordes dividiendo al grupo en tres secciones asignándoles una nota de cada acorde.
  3. Dictado musical.
- Trabajando las voces: tanto los participantes al coro como los alumnos de instrumento practican la entonación de las escala mayor y menor más la Integración de los fragmentos que se le dificulten ejecutar o memorizar.
    1. Entonar elementos básicos como: escala mayor, intervalos ascendentes simples, escala menor, acorde mayor y acorde menor.
    2. Dictado musical.
  - Trabajando en el piano: considerando que los dedos también “oyen”.
    1. Invitar al alumno a presentar alguna de sus piezas integrando las habilidades auditivas adquiridas.

### **2.3. Estrategias y actividades que se realizaron con el grupo vocal masculino:**

1. Escuchar un motivo rítmico y/o rítmico melódico con palmadas e imitarlo correctamente.
2. Entonar correctamente cualquier sonido que se toque en el piano.
3. Escuchar intervalos armónicos, separar las notas y cantarlas correctamente.
4. Retención auditiva y memorística de líneas melódicas. Específicamente, aprendizaje de la voz que les corresponde al momento de ensamblar su repertorio. Para esto, se les proporcionó un audio exclusivo de su voz.

La elaboración de audios de cada línea melódica se realizó con Sibelius y Sonar (software de notación y producción musical, respectivamente) que cada cantante recibió para trabajar el aprendizaje de su voz.

Con un trabajo auditivo previo, por parte de los integrantes del ensamble vocal, se continuó el trabajo, con las siguientes estrategias:

1. Técnica vocal, se trabajó en cada ensayo aspectos técnicos como respiración, vocalización, colocación y proyección de la voz; así como ejercicios de

sonorización de acordes en diferente disposición buscando un buen balance del volumen, color de timbre del ensamble.

2. Audición individual para asegurar el aprendizaje requerido.
3. El siguiente paso a seguir fue el montaje de la pieza completa, cuidando aspectos como: la unificación de los timbres para lograr una buena pasta grupal, balance de las voces, la interpretación y la expresión.

Al final de cada análisis de las piezas que conforman esta opción de tesis, se reseñan los problemas surgidos en la aplicación con los alumnos, así como las propuestas que se emplearon para la resolución de cada caso.

### **3. Análisis musical de las obras que integran esta opción de tesis: Notas al programa.**

#### **3.1. Primera parte: Porque me enseñaron a tocar.**

##### **3.1.1. Biografía de Manuel M. Ponce (1882-1948)**



*Gráfico 1. Manuel M. Ponce.*

Se le considera a Manuel M. Ponce como el padre del nacionalismo musical mexicano. Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882, y muere en la ciudad de México el 24 de abril de 1948, recibió el honor de ser sepultado en la rotonda de los hombres ilustres. Su vida puede resumirse en tres facetas sumamente destacadas: el pianista, el compositor y el maestro. Sin duda alguna su faceta más perdurable es la de compositor; ya que esta le ha otorgado el aplauso tanto de mexicanos como extranjeros, sus obras son reconocidas en todo el continente americano y en Europa, tal es el caso de “Estrellita” que le ha dado la vuelta al mundo entero. Tuvo amistad con grandes eminencias de su tiempo, tal es el caso del guitarrista español Andrés Segovia quien incluyó en su repertorio obras del maestro Ponce; su producción musical fue alabada por grandes artistas como Paul Dukas, Manuel de Falla y Héctor Villalobos. En Europa estudió con Enrico Bossi, Luigi Torchi, Martín Krause y Paul Dukas. Su producción musical es abundante ya que cuenta con: obras para piano, canto, violín, violoncello, música de cámara, conciertos, entre otras obras. (Orta Velázquez, 1988)

### 3.1.2. Análisis musical de *Gavota* - Manuel M. Ponce.

Forma ABACA: Esta pieza es muy útil para trabajar adecuadamente la percepción de la forma rondó, las frases antecedente como consecuente; el legato y el staccato; las dinámicas *cresc.* y *dim.* *F*, *p* y *pp*; la agógica (*rall.* y *a tempo*). De igual modo el balance entre melodía y acompañamiento. Su estructura, en la tonalidad de Re bemol Mayor es la siguiente:

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A	SECCIÓN C	SECCIÓN A
<b>Tema A</b> (cc.1-17)	(cc.18-25)	<b>Tema A</b> (cc.26-42)	(cc.42-59)	<b>Tema A</b> (cc.59-76)

Gráfico 2, Esquema estructural de la "Gavota".

La sección A tiene dos frases, el antecedente que inicia en la tonalidad principal, con una melodía acompañada de arpeggios que forman una progresión armónica con acordes de 7ª y 9ª, que finaliza con una inflexión al tercer grado.

The image shows a musical score for the antecedent phrase of Section A in Manuel M. Ponce's "Gavota". The score is written for piano and is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of eight measures. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked with *rallentando*. The score includes fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) and articulation marks (accents and slurs) for both the melody and the arpeggiated accompaniment. The piece concludes with a modulation to the third degree (F major).

Gráfico 3, Análisis del antecedente sección A, "Gavota" compases 1 al 8.

En el consecuente se observa un juego armónico; en el compás 9 y 10 que regresa al acorde de primer grado y en el 11 y 12 otra vez inflexión al tercer grado, para después en la anacrusa al 13 tomar el camino de regreso al acorde de la tonalidad principal.

The image shows a musical score for a piece titled "Gavota". It consists of three systems of music. The first system, starting at measure 7, is labeled "inflexión a Fm" and "Frase consecuyente". It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system, starting at measure 11, continues the melodic and harmonic development. The third system, starting at measure 14, includes dynamics like "f rall.", "dim.", and "pp", and a tempo change to "a tempo". The score includes fingerings, slurs, and articulation marks.

Gráfico 4, Análisis del consecuente sección A, "Gavota" compases 7 al 16.

La sección B se compone de dos frases de cuatro compases cada una, que se mueven en la región armónica del sexto grado; tienen una textura de melodía y acompañamiento y en la segunda voz presenta un contrapunto sobre la escala melódica menor, el antecedente termina con una semicadencia suspensiva y el consecuente con una cadencia auténtica perfecta. Esta sección es ideal para la percepción de la melodía acompañada por un contrapunto.

18 **Frase antecedente** 3

*marcato il canto*

contra-punto *pp*

22 **Frase consecuyente**

contra-punto

Gráfico 5, Sección B, "Gavota"

La sección C, se compone de dos frases de ocho compases cada una, el antecedente reposa en Ebm sexto grado de la nueva tonalidad que es Gb después de haber llegado por enlace de acordes por cuartas en la primer semifrase además de contar con un contrapunto que se forma entre las dos voces de la mano derecha.

41 *a tempo* **Frase antecedente** **contrapunto**

45 *pp*

49 *f* *dim.*

Gráfico 6, Sección C antecedente, "Gavota" compases 42 al 50.

La frase consecuente inicia igual que el antecedente con la variante en la semifrase consecuente que hace la preparación para cerrar la sección en Gb. Esta sección es ideal para la percepción de la melodía acompañada por un contrapunto.

49 Frase consecuente contrapunto

53

57

*p come prima*

Gráfico 7, Sección C consecuente, "Gavota" compases 50 al 58.

### 3.1.3. Análisis musical de *Guateque*- Manuel M. Ponce

Con su forma ABACA, se presta para trabajar la escucha activa al homónimo menor y al sexto armónico en la sección B y C respectivamente. De armonía sencilla pero sustancialmente enriquecida con pasos cromáticos, el acompañamiento cumple con un papel rítmico y melódico dándole una expresión bailable de *TEMPO DI DANZON* como se sugiere en la partitura. Su estructura, en la tonalidad de La Mayor es la siguiente:



SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A	SECCIÓN C	SECCIÓN A
(cc.1-17) A mayor	(cc.17-33) A menor	(cc.33-49) A mayor	(cc.50-68) F mayor	(cc.33-49) A mayor

Gráfico 8, Esquema estructural de "Guateque".

La sección A presenta el motivo rítmico que caracteriza a toda la pieza, el cual se observa en todas las secciones, y tiene dos frases las cuales se repiten exactamente igual.

Gráfico 9, Fragmento de la sección A, "Guateque".

La sección B inicia en la anacrusa al compás 18 partiendo del iv grado armónicamente hablando y es hasta el compás 24 donde llega a la nueva tonalidad, en este caso Am adquiriendo un carácter profundo y expresivo.

14

18 **Motivo rítmico**  
*p. espress.*

22 **Motivo rítmico** **Am**  
*p*

Gráfico 10, Fragmento de la sección B, "Guateque".

Ponce enriquece la pieza en la sección C pasando directamente a la región del sexto armónico incluyendo el motivo rítmico que le da movimiento rítmico y dinámico a su obra.

50 **Motivo rítmico**  
*pp sempre*

54 **Motivo rítmico**  
**Motivo rítmico**

Gráfico 11, Fragmento de la sección C, "Guateque" compases 52 al 57.

### 3.1.4. Análisis musical de *Scherzino Mexicano* - Manuel M. Ponce

La palabra italiana Scherzo, transliteralmente significa broma, es un término utilizado para nombrar algunas piezas o algún movimiento de obras grandes como sonata, sinfonía o cuarteto de cuerdas. En esta bella obra, aunque es pequeña; se manifiesta el genio, elegancia y gracia de recursos compositivos del maestro Ponce. Es un excelente recurso para poder apreciar la forma ternaria y el mismo material melódico en la sección A y B con sus respectivas diferencias. Su estructura, en la tonalidad de Re Mayor es la siguiente:

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A
(cc.1-16)	(cc.16-32)	(cc.32-50)

Gráfico 12 Esquema estructural de “Scherzino mexicano”

La sección A contiene dos frases que rítmicamente dan la sensación firme del 3 contra 2 característico de la música mexicana:

The image shows a musical score for the piano part of 'Scherzino mexicano'. It is in 3/2 time, marked 'Vivo' with a tempo of 120. The score is in the key of D major. The first system is labeled 'Frase antecedente' and the second system is labeled 'Frase consecuente'. The score includes fingerings and dynamics such as 'p' (piano) and 'p teneramente'.

Gráfico 13, Fragmento de la sección A, “Scherzino mexicano”.

La sección B tiene como característica principal que repite el mismo tema de la sección A, solo que desdoblado en la región del sexto grado.



Gráfico 14, Fragmento de la sección B, "Scherzino mexicano" compases 16 al 22.

### 3.1.5. Análisis musical de *Intermezzo No. 1* - Manuel M. Ponce

Emotiva pieza romántica plagada de un profundo sentimiento expresivo que envuelve al oyente. Con sus dos secciones y un puente, muy melódica y armónica, cambios de tempo, descubrir la melodía en la mano izquierda, dos secciones A y A' separadas por un puente, forma binaria. Su estructura, en la tonalidad de Mi menor es la siguiente:

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	SECCIÓN B	PUENTE	SECCIÓN A	CODA
(cc.1-7)	(cc.7-23)	(cc.23-31)	(cc.31-39)	(cc.39-55)	(cc.55-64)

Gráfico 15, Esquema estructural, "Intermezzo".

Ejemplo de la introducción con material rítmico del tema principal.

Moderato Malinconico

Gráfico 16, Introducción, "Intermezzo" compases 1 al 7.

La sección A tiene dos frases que comparten el mismo enlace armónico:  $i - iv7 - VII - V7 - III7 - iv - v - V - i$ , en el consecuente la melodía pasa a la voz superior de la mano izquierda.

Gráfico 17, Sección A, "Intermezzo" compases 7 al 23.

A partir del compás 23 inicia la sección B, el antecedente lo inicia en el homónimo mayor conservando el mismo patrón rítmico – armónico – melódico de la sección A, en el consecuente utiliza material armónico del VII, iv y V grado.

Gráfico 18, Sección B, "Intermezzo" compases 23 al 31.

El puente está elaborado con material del consecuente de la sección B y concluye realizando una serie arpeggios entre el V y VII7.

30 *non legate*  
*f scialto*

34 *dim.*

38 *sempre e rull.* **Tempo I**  
*pp*

Gráfico 19, Puente, "Intermezzo" compases 31 al 39.

La coda inicia en la anacrusa al compás 56, contiene material rítmico – armónico – melódico del motivo principal además de tener en la voz del tenor en la mano izquierda una melodía adicional basada en la escala menor melódica enriqueciendo la armonía.

52 *accel. e dim.*

57 *ppp*

Gráfico 20, Coda, "Intermezzo" compases 55 al 54.

## 3.2. Segunda parte: Porque me enseñaron a enseñar.

### 3.2.1. Biografía de Johann Friedrich Franz Burgmüller - (1806-1874)



Gráfico 21, Johann Friedrich Franz Burgmüller.

Johann Friedrich Franz Burgmüller, Fue un maestro exitoso, pianista y compositor. Nació en Regensburg (Alemania) el 4 de diciembre de 1806 y falleció en Beaulieu (Francia) el 16 de febrero de 1874). Su padre August y su hermano Norbert fueron igualmente compositores. Su padre se destacó también como director de teatro musical en Weimar y de otros lugares de Alemania. En 1836 Johann se mudó a París, donde residiría hasta su muerte. Allí adoptó la música parisina y desarrolló su suave estilo de ejecución musical. Entre su vasto repertorio, cuente con obras de música de salón para piano y publicó diversas partituras. Compuso también estudios descriptivos para piano, enfocados para niños.

Es mayormente conocido por sus estudios y otros trabajos para estudiantes de piano. En particular, selecciones de sus Op. 68, 76, 100, y 105, así como su "Balada", son muy solicitados en las diversas colecciones educativas, de los cuales el que más sobresale son "los veinticinco estudios opus 100", ya que son fáciles y progresivos y de estos regularmente se interpretan cinco o seis piezas: *La Candeur, Innocence, Arabesco, Douce Plainte, Inquietude y Progresse*, muy apreciados en los estudios de piano, a nivel de conservatorio.

Compuso también trabajos sin números opus, incluyendo variaciones, valsos, nocturnas y polonesas, así como algunos trabajos para orquesta de cámara y dos ballets: La



Péri y Lady Harriet. La música para piano de Burgmüller está destinada principalmente a artistas juveniles. (last.fm, s.f.).

### 3.2.2. Análisis musical de *Arabesque* de Johann Friedrich Franz Burgmüller

El Arabesque es una pieza sencilla de carácter alegre y expectante, da una sensación de persecución en la primera frase la cual pasa a un estado de calma y tranquilidad cuando presenta la segunda frase, en general esto es lo característico de esta pequeña obra que termina de forma tajante y determinante. Al igual que la Balada es una excelente pieza en la cual el estudiante percibe y concientiza a través de la audición el equilibrio entre melodía y acompañamiento, la melodía la ejecuta legato-staccato y el acompañamiento staccato adquiriendo independencia en las manos, se adquiere también la habilidad de escuchar el diálogo entre dos voces ejecutadas por cada mano. Su estructura, en la tonalidad de La menor es la siguiente:

SECCIÓN A (cc. 1-11)	SECCIÓN B (cc. 12-19)	SECCIÓN A´ (cc. 20-33)
Pequeña introducción (cc. 1-2) Tema A (cc. 3-11)	Tema B (cc. 12-19)	Tema A (cc.20-27) Coda (cc.28-33)

Gráfico 22, Esquema estructural de "Arabesque".

La sección A consta de una breve introducción de dos compases de acordes en bloque a manera de ostinato rítmico que mantendrá durante la misma, la textura es de melodía acompañada por acordes en bloque.

Esta sección tiene dos frases de cuatro compases cada una, el antecedente está sobre la tonalidad principal y el consecuente sobre el homónimo mayor y termina con una cadencia conclusiva en Do mayor.

**SECCIÓN A**

*Frase antecedente*

**INTRODUCCIÓN**

*Frase consecuente*

III 3  
4

V7 ----- I Do Mayor I Do Mayor

Gráfico 23, Sección A "Arabesque" compases 3 al 11.

La sección B tiene dos frases de cuatro compases, se establece un diálogo iniciado por ambas manos, la izquierda pregunta y la derecha responde, cerrando las dos al mismo tiempo en la segunda frase, el antecedente inicia armónicamente en el quinto grado de La menor como regreso después que la sección A terminó en Do mayor, el consecuente se desarrolla en el homónimo mayor de La menor utilizando el cuarto grado armónico y finaliza con una cadencia suspensiva precedida por un enlace melódico de un compás para regresar a la tonalidad principal.

La segunda sección tiene una textura polifónica o contrapuntística.

**SECCIÓN B CONTRAPUNTÍSTICO**

Frase antecedente

Frase consecuente

Enlace melódico

*dim. e poco rall.*

V — I      # — IV      VI —

Gráfico 24, Sección B “Arabesque” compases 12 al 19.

La sección A' con la que termina esta pequeña obra mantiene las dos frases en La menor a diferencia de la sección A. Además, tiene una coda con la que contiene motivos del tema principal.

**SECCIÓN A'**

Frase antecedente *a tempo*

Frase consecuente La menor *dolce*

*p*      *cresc.*      *p*

**CODA CON ELEMENTOS DEL TEMA PRINCIPAL**

*cresc.*      *risoluto*      *f*

Gráfico 25, Sección A' y Coda, “Arabesque”.

Resolución de problemas en el aprendizaje:

El problema que se presentó, radicó en que al iniciar el estudiante tocaba los acordes de introducción al doble de velocidad, en relación con el resto de la pieza para lo cual se procedió a:

1. Escuchar la interpretación del profesor.
2. Practicar ritmo en dos niveles corporales con ayuda del metrónomo.
3. Se invitó al estudiante a que antes de empezar a tocar, cantara la melodía y marcara el pulso a la vez que imagina la velocidad de los acordes introductorios.

### **3.2.3. Análisis musical de *Ballade* de Johann Friedrich Franz Burgmüller**

Didácticamente es una excelente pieza que requiere de mucha concentración auditiva por parte del estudiante ya que debe estar atento al intercambio de la melodía y el acompañamiento entre la mano derecha e izquierda; además favorece la independencia de las manos ya que en la primera parte la mano izquierda lleva la melodía y la derecha el acompañamiento; en la sección central se trabaja nuevamente melodía y acompañamiento pero ahora la mano derecha adquiere la melodía como comúnmente se hace y la izquierda el acompañamiento. Adicional a esto el intérprete debe expresar la primera sección con un carácter de misterio (*misterioso*) elaborada con una melodía en Do menor melódico y acompañada con el acorde de Do menor y Do disminuido, reforzando el misterio con *p*, *sf*, *f*, *cresc.* y acordes en bloque en staccato, produciendo así una tensión la cual relaja en la segunda sección con un sentimiento dulce (*dolce*) presente en una melodía en el homónimo mayor.

La Ballade está en Do menor, es una pieza ternaria y su estructura es:

SECCIÓN A en Do menor (cc. 1-30)	SECCIÓN B en Do mayor (cc- 31-56)	SECCIÓN A en Do menor (cc. 57-96)
Pequeña introducción (cc. 1-2) Tema A (cc. 3-18) Puente (cc.19-30)	Tema B (cc.31-46) 2 Frases asimétricas	Tema A (cc.59-74) Coda (cc.86-95)

Gráfico 26, Esquema estructural, "Ballade".

La sección A inicia con una introducción armónica de dos compases y tiene una textura de melodía acompañada en Do menor.

La sección A, expone un tema sobre la escala menor melódica de dieciséis compases formado por dos frases de ocho compases que se repiten y que aparece en la mano izquierda acompañado de acordes en bloque (Do menor y Do disminuido) por la mano derecha.

The musical score for Section A of "Ballade" (measures 1-14) is presented in two systems. The first system includes the introduction (measures 1-2) and the first phrase of the main theme (measures 3-10). The second system shows the second phrase of the main theme (measures 11-18) and its repetition (measures 19-26). The right hand plays block chords, primarily D minor and D diminished, while the left hand plays a melodic line based on the D minor scale. The score is annotated with "SECCIÓN A", "Tema principal", "Acompañamiento", "Do menor", "Melodía escala menor melódica", "Do disminuido", and "Repetición de frase". The tempo/mood is marked "p misterioso".

Gráfico 27, Sección A compás del 1-14 "Ballade"

En la última parte de la sección A presenta un puente donde alterna un enlace de acordes entre el primero y quinto grado como reafirmando la tonalidad y finaliza con cadencia suspensiva en el 5o grado que nos lleva a Do mayor.

**Puente**

*cresc.*

I ----- V ----- V7 -----

**Cadencia**

*cresc.*

V ----- V -----

Gráfico 28, Sección A compás del 15-30 “Ballade”.

La sección B contiene dos frases asimétricas en Do mayor, la primera armónicamente se pasea entre el I y V7, la segunda hace una inflexión al segundo grado para después regresar al primero, con dos compases cromáticos de más que funcionan como un enlace melódico para repetir las dos frases y posteriormente nos llevan al puente para concluir la sección.

**SECCIÓN B**

**Frase antecedente**

*p dolce* *cresc.*

I ----- V7 ----- I ----- V7 -----

**Frase consecuyente** *poco riten.* **Enlace melódico**

I ----- V<sup>#</sup> ----- II

**Inflexión**

Gráfico 29, Sección B “Ballade”.

La sección B finaliza con un puente desarrollado sobre el 5º grado con novena menor que nos lleva de regreso a la tonalidad y al tema principal que es Do menor.

The image shows a musical score for a bridge and retransition. The bridge section, labeled 'Punte', consists of eight measures. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The third measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The fourth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The fifth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The sixth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The seventh measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The eighth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The retransition section, labeled 'Retransición', consists of two measures. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. Chord symbols 'V9b' and 'I' are written below the first and third measures of the bridge, respectively. A 'V9b' symbol is also written below the first measure of the retransition. The score includes dynamic markings 'cresc.' and 'dim.'.

Gráfico 30, Puente "Ballade".

La pieza concluye exponiendo nuevamente la sección A y cierra con una coda elaborada con el motivo del tema principal.

The image shows a musical score for the coda. The coda is marked 'Coda' and consists of eight measures. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The third measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The fourth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The fifth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The sixth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The seventh measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The eighth measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a chord. The score includes dynamic markings 'dim.' and 'p'.

Gráfico 31, Coda "Ballade" compases 87 al 83.

Resolución de problemas en el aprendizaje:

Se observó que en los compases 87 a 90 había un desajuste y el estudiante se perdía haciendo notas de más o en ocasiones menos, lo que se resolvió de una manera muy simple:

1. Escuchando con atención percibiendo el pulso y el ritmo del fragmento mencionado durante la ejecución del profesor.
2. Tocando y contando, haciendo repeticiones en series de 3.

### 3.2.4. Biografía de Muzio Clementi - (1752-1832)



Gráfico 32, Muzio Clementi.

Muzio Clementi fue compositor, pianista virtuoso, profesor, director de orquesta, editor de música, exitoso fabricante de pianos y un hombre de negocios extremadamente astuto. Italiano nacionalizado inglés y radicado en Londres, nació en Roma el 24 de enero de 1752 y murió en Evesham el 10 de marzo de 1832. Clementi fue uno de los compositores de música para piano más influyentes de su tiempo. Compitió con Mozart en un conocido duelo amistoso promovido por José II, celebrado en Viena la víspera de Navidad de 1781 durante una de sus giras europeas. A pesar de su tardío comienzo como pianista, Clementi se convirtió en un pionero en el cultivo de muchas de las posibilidades técnicas y expresivas del piano. Posiblemente influenciado por la interpretación de Mozart, tal vez ayudado por su propia formación inicial como organista, es considerado uno de los principales artífices de la transición del piano clásico al romántico.

Clementi tuvo una gran influencia en otros compositores, sobre todo en Beethoven, que fue, de hecho, uno de sus mayores admiradores. La influencia de sus sonatas, es evidente en el joven Beethoven. Clementi transmitió, a toda una nueva generación de pianistas, sus ideales de actuación, que no solo enfatizaban la técnica del *legato*, sino la fluidez en una nueva gama de desafíos técnicos.

Su abundante producción pianística contiene setenta sonatas compuestas entre las décadas de 1770 y 1820, así como un amplio repertorio de obras didácticas por las cuales fue muy respetado, que incluye los 100 estudios en su *Gradus ad Parnassum* op. 44 (1817-1826).



Su producción pianística fue muy conocida en su tiempo y ha sobrevivido hasta nuestros días principalmente a través de sus sonatinas op. 36 y op. 37, obras educativas que casi todos los estudiantes del piano han tocado durante sus primeros años de estudio<sup>2</sup>.

Como pedagogo, pianista y editor musical, Clementi empleó gran parte de su trabajo a la composición de sonatinas. La expresión sonatina se utiliza para denominar la sencillez técnica de una sonata en pequeño. Sus seis sonatinas Op. 36, poseen un nivel técnico accesible, gradual y progresivo en cuanto a extensión y dificultad. Constan de tres movimientos, a excepción de la sexta que solo tiene dos. (Tikkanen, 2008).

### 3.2.5. Análisis musical de Sonatina Op. 36, No.1 - Muzio Clementi

La sonatina nº 1, en Do mayor, tiene tres movimientos:

- *Allegro* en Do mayor
- *Andante* en Fa Mayor
- *Vivace* en Do mayor

**I. Allegro.** El primer movimiento contiene aspectos típicos de la Forma sonata.

Estructura:

Sección 1 - Exposición		Sección 2 – Desarrollo	Sección 3 - Reexposición	
<b>Tema A</b> (cc.1-7)	<b>Tema B</b> (cc.8-15)	Construido sobre elementos motívicos de Exposición (cc. 16-23)	<b>Tema A</b> (cc.24-30)	<b>Tema B</b> (cc.31-38)
cadencia I ----- V			tono principal tono principal I ----- I	

Gráfico 33, Esquema estructural, "Sonatina Op. 36, No.1, Allegro".

<sup>2</sup> <http://academic.eb.com.bva.interamerica.org:2048/levels/collegiate/article/Muzio-Clementi/24325>

En la exposición se presentan dos temas que se contrastan, no existe un periodo de transición o cambio que los separe: el Tema A (antecedente) en la tonalidad de Do mayor y tema B (consecuente) en la dominante (Sol mayor).

El motivo principal (arpeggio ascendente) y el motivo contrastante (tetracorde descendente) generan oposición y complementariedad.

**SECCIÓN 1 EXPOSICIÓN**

**Tema A**  
Frase antecedente

Motivo principal      Motivo contrastante

Frase consecuente

I Do mayor

**Tema B**  
Frase antecedente

Sol Mayor

Frase consecuente

Sol Mayor

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The first staff is for Theme A in C major, starting with a piano (p) dynamic. It features a 'Frase antecedente' (measures 1-4) and a 'Frase consecuente' (measures 5-8). The 'Motivo principal' is an ascending arpeggio (C-E-G-A), and the 'Motivo contrastante' is a descending tetrachord (A-G-F-E). The second staff is for Theme B in G major, starting with a forte (f) dynamic. It features a 'Frase antecedente' (measures 1-4) and a 'Frase consecuente' (measures 5-8). The third staff continues the 'Frase consecuente' of Theme B in G major.

Gráfico 34, Exposición, "Sonatina Op. 36, No.1, Allegro".

El desarrollo inicia con el motivo principal y presenta todos los motivos, diseños melódicos y ritmos que se exponen en la primera sección. Tiene como base la armonía de dominante del tono principal en menor (Do menor) y en el segundo grupo de cuatro compases el doble pedal de dominante.

## SECCIÓN 2 DESARROLLO 4+4

### Diseño del melódico y rítmico del motivo principal

V I Do menor V I V Pedal de Dominante

V I V

Gráfico 35, Desarrollo, "Sonatina Op. 36, No.1, Allegro"

La Reexposición presenta el tema principal una octava baja en la primera frase y con inversión libre del motivo en la segunda frase. El tema B se expone en Do mayor y las cadencias finales de los dos temas se relacionan estrechamente con el motivo del compás siete.

## SECCIÓN 3 REEXPOSICIÓN

### Tema A una octava más grave

Frase consecuyente

Frase antecedente inversión libre Tema B en Do mayor

Cadencia

Cadencia

Gráfico 36, Reexposición, "Sonatina Op. 36, No.1, Allegro".

II. **Andante**. El segundo movimiento se encuentra en la tonalidad de Fa mayor y presenta una estructura ternaria tipo A B A', que por su carácter melódico se le puede denominar Lied ternario.

Estructura:

SECCIÓN A cc. 1-12		SECCIÓN B cc.13-18	SECCIÓN A' cc.19-26	
<b>Tema A</b> (cc.1-8)	<b>Tema B</b> (cc.9-12)	Construido sobre elementos motívicos de la sección A	<b>Frase A</b> (cc.19-22)	<b>Frase B</b> (cc.23-26)
-----V			-----	

Gráfico 37, Esquema estructural, "Sonatina Op. 36, No.1, Andante".

La sección A, presenta un periodo de ocho compases con frases contrastantes, simétrico y abierto (semicadencia en el compás 8). Los últimos cuatro compases tienen carácter de transición y modulan a la tonalidad de la dominante (Do mayor).

**SECCIÓN A 8+4 compases**

V ---- I

Gráfico 38, Sección A, "Sonatina Op. 36, No.1, Andante".

La sección B es de seis compases, posee carácter de desarrollo y sus materiales temáticos son una combinación nueva de motivos de la sección A. Los primeros cuatro compases (13-16) forman una semisecuencia por segundas y los dos últimos tienen función de transición.

**SECCIÓN B 4+2**

Gráfico 39, Sección B, “Sonatina Op. 36, No.1, Andante”.

La sección A' es de ocho compases, recapitula y resume los aspectos más relevantes de la sección A, con un ajuste tonal cerrando el movimiento en Fa Mayor.

**SECCIÓN A' 4+4**

Gráfico 40, Sección A', “Sonatina Op. 36, No.1, Andante”

**III. Vivace.** El tercer movimiento tiene forma A A', es binario paralelo. En el siguiente recuadro se muestra su estructura tonal que es de tipo I-V/I-I, la tonalidad principal se encuentra en Do mayor.

Estructura:

SECCIÓN A 16+8+10			SECCIÓN A' 16+16+4		
<b>Tema 1 estribillo</b>	<b>Tema 2 transición Modulante</b>	<b>Tema 3 proceso cadencial más retransición</b>	<b>Tema 1 estribillo</b>	<b>Tema 2 sin modular</b>	<b>Coda</b>
8+8 doble periodo (cc.1-16)	4+4 (cc.17-24)	(cc.24-34)	tono principal (cc.35-50)	tono principal (cc.51-66)	(cc.65-69)
I-----V-----			I-----I		

Gráfico 41, Esquema estructural, "Sonatina Op. 36, No.1, Vivace"

La sección A, presenta un tema de dieciséis compases conformado por dos frases de cuatro, que se presentan en *piano* y se repiten en *forte*, formando así un doble periodo. Se complementa con otro periodo de ocho compases que modula a la tonalidad de la dominante pasando por un proceso cadencial de diez compases con el que concluye esta sección. Es característico de los últimos movimientos del concierto clásico y del último movimiento de la sonata clásica, exponer un tema en matiz *piano* y repetirlo en *forte*, normalmente con carácter de estribillo en el contexto formal de un Rondó.

**SECCIÓN A 16+8+10**

**Tema principal, Estribillo 8+8 doble**  
**periodo**  
**Frase antecedente**

**Frase consecuente paralela, simétrica y cerrada**

V7 ----- I  
Cadencia

**Transición modalnte 4+4**

V7 ----- I  
Cadencia

**Proceso cadencial**

V7 ----- I  
Cadencia

**retransición**                      **semicadencia**

V7-----

Gráfico 42, Sección A, "Sonatina Op. 36, No.1, Vivace".

La sección A', naturalmente, repite A con un ajuste tonal en sus compases finales combinando los materiales temáticos del segundo periodo de A con los motivos del proceso cadencial. Este movimiento concluye con una *Coda* de cinco compases cerrando así, toda la pieza.

proceso cadencial en Do mayor

CODA

Gráfico 43, Sección A', "Sonatina Op. 36, No.1, Vivace"

Resolución de problemas de problemas de aprendizaje:

Los desafíos a los que se tuvo que enfrentar el estudiante se encuentran en la ejecución de el tema B de la sección A del primer movimiento, específicamente en los fragmentos de progresiones de segunda; en los cuatro primeros compases de la sección B del segundo movimiento y en los pasjes de escalas del tercer movimiento. Por lo cual se procedió a:

1. Ejercicios de escucha activa para percibir pulso, ritmo y melodía durante una ejecución del profesor.
2. Entonación de los fragmentos mencionados por parte del alumno.



### 3.2.6. Biografía de Friedrich Kuhlau - (1786-1832)



*Gráfico 44, Friedrich Kuhlau.*

Friedrich Kuhlau nació en 1786 en Uelzen, Alemania, cerca de Hannover, a la edad de catorce años terminó su enseñanza escolar en Brunswick. Fue en Hamburgo donde comenzó sus estudios de piano y composición. Lamentablemente el futuro compositor y pedagogo alemán, perdió la vista en uno de sus ojos cuando sólo tenía siete años, a consecuencia de un resbalón en las calles tapizadas de hielo de Lüneburg, al norte de Alemania. Era poco el tiempo que la familia llevaba establecida allí, que constantemente se veía forzada a cambiar de domicilio debido a que el padre, músico de banda militar, debía seguir a su regimiento cuando éste era relocalizado.

Pese a su temprana discapacidad, en 1804 era ya un notable intérprete del piano. De esta forma, seis años más tarde, se ganaría la vida ofreciendo recitales, en Copenhague, lugar al que se había trasladado, huyendo de las tropas napoleónicas, que asolaron parte del norte de Alemania por ese tiempo. Allí viviría hasta su muerte, ocurrida en 1832. En 1825, tuvo la oportunidad de conocer a Beethoven en Viena, del cual fue un gran admirador, y después de trabar amistad con él, se propuso con entrega, dar a conocer buena parte de su obra en los círculos musicales de Copenhague.

Kuhlau fue un prolífico compositor, principalmente de óperas, música de cámara y obras para flauta (estas últimas exigidas por la contingencia económica, en cada casa habría una flauta), aunque hoy se le recuerda mayormente por su producción para piano, que es de gran valor pedagógico, y esto incluye un concierto. Las sonatinas de Kuhlau son verdaderas

joyas útiles en el proceso de la enseñanza y aprendizaje del piano. Contienen escalas, repeticiones, arpeggios y pasajes de agilidad. La Sonatina Op. 20 No.1, tiene un estilo clásico perfecto, sin olvidar que Kuhlau fue también un compositor romántico. Sus sonatinas son un excelente recurso en la preparación del estudiante, para afrontar el desafío mayor de las grandes sonatas. (La belleza de escuchar, 2016).

### 3.2.7. Análisis musical de Sonatina Op. 20 No.1 - Friedrich Kuhlau

Esta sonatina con una textura de melodía acompañada representa un buen desafío para el desarrollo del oído musical y la técnica pianística, debido a que presenta pasajes donde se debe destacar con precisión la independencia de las manos en la parte dinámica, melódica y expresiva.

La sonatina nº 1, en Do mayor, tiene tres movimientos: *Allegro*, *Andante* y *Vivace*. En el recital que se presenta para esta opción de tesis, se interpretará únicamente el primer movimiento.

*Allegro* en Do mayor

Estructura:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
<p><b>Tema A</b> <b>Tema B</b> <b>Coda</b> (cc.1-16) (cc.17-27) (cc.28-31)</p> <p><b>puente</b> I-----V</p>	<p>Construido sobre elementos motívicos de Exposición (cc.32-49)</p> <p>Inquietud modulante</p> <p>Índole dramática</p>	<p><b>Tema A</b> <b>Tema B</b> (cc.50-65) (cc.65-79)</p> <p>Tono Tono principal principal</p> <p><b>puente</b> I-----I</p>

Gráfico 45, Esquema estructural, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro".

La exposición se forma con dos temas contrastantes con un periodo de transición a partir del compás 13 que los separa: Tema principal (antecedente) en la tonalidad de Do mayor y Tema secundario (consecuente) en la dominante (Sol mayor).

En la primera frase de ocho compases del tema A, el motivo principal se presenta en la mano derecha acompañado con bajo de Alberti.

**Tema A** SECCIÓN 1 EXPOSICIÓN 12+4+11+4

Frase antecedente

Motivo principal

I Do mayor Bajo de Alberti

The image shows a musical score for the first phrase of Tema A. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays the main motif, which is a sequence of eighth notes with a slur and a fermata. The left hand plays an Alberti bass, a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p). The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The time signature is 3/4. The score is labeled 'Tema A', 'SECCIÓN 1 EXPOSICIÓN 12+4+11+4', 'Frase antecedente', 'Motivo principal', and 'I Do mayor Bajo de Alberti'.

Gráfico 46, Motivo principal en la mano derecha, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro"

En la segunda frase, que dura cuatro compases, el motivo principal pasa a la mano izquierda y la mano derecha realiza el acompañamiento.

Frase consecuente

Motivo principal

The image shows a musical score for the second phrase of Tema A. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays an accompaniment of eighth notes with a slur and a fermata. The left hand plays the main motif, which is a sequence of eighth notes with a slur and a fermata. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (mf, f). The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The time signature is 3/4. The score is labeled 'Frase consecuente' and 'Motivo principal'.

Gráfico 47, Motivo principal en la mano izquierda, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro".

Cuatro compases más y pasamos al puente (transición modulante) que drásticamente usa el primer grado en menor y enseguida modula al quinto grado (Sol mayor) para dar inicio al tema secundario. El Tema B o secundario se presenta del compás 17 al 27 en la dominante.

7 Transición modulante

14 Tema B Do menor

V7.....Sol Mayor

Gráfico 48, Tema B, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro".

Del compás 28 al 31 una Coda nos lleva de regreso a la tonalidad principal, sustituyendo fa# por fa natural.

26 Coda

27 *cresc.*

28 *dim.*

29 *pp* *dolce.*

30 *legato.*

31 *pp* *legato.*

Gráfico 49, Coda, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro".

El desarrollo inicia en el compás 32, extrañamente en la tonalidad principal; en el 39 realiza la modulación a Do menor y aquí sí que empieza la mayor intensidad armónica

característica de los desarrollos, pero cuando la armonía pasa por Sol, usa la escala mayor de Sol, en lugar de la mixolidia que es lo que se esperaría estando en Do menor.

**SECCIÓN 2 DESARROLLO**

30 en Do mayor

36 **Modulación**

42 Escala de Sol mayor

I Do menor Escala de Sol mayor I Do menor

Gráfico 50, Desarrollo, “Sonatina Op. 20, No.1, Allegro”.

En el compás 46 vuelve al fa natural para regresar al tono principal, Do mayor.

**Retransición con fa natural**

46

V7.....

Gráfico 51, Retransición, “Sonatina Op. 20, No.1, Allegro”.

La Reexposición inicia en el compás 50, presenta el tema principal tal cual que, en la Exposición, a partir del compás 63 presenta otra vez el puente modificado en la segunda parte, presenta la dominante del tono principal (G7) y el Tema B en Do mayor.

### SECCIÓN 3 REEXPOSICIÓN

**Tema A**  
Frase antecedente

**Puente modificado** — **Tema B en Do mayor**

61

Gráfico 52, Reexposición, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro".

Finaliza con la Coda ligeramente modificada para darle una conclusión firme.

**Coda**

Gráfico 53, Coda, "Sonatina Op. 20, No.1, Allegro"

Resolución de problemas en el aprendizaje:

La mayor dificultad que presentó el estudiante en esta obra se dio en las secciones con escalas, la tendencia fue a tocar demasiado rápido y sin claridad de articulación y control del *tempo* (en toda la pieza), acción que se atendió con los siguientes ejercicios:

1. El estudiante escucha atentamente sin observar la ejecución del maestro. Posteriormente escucha nuevamente, esta vez observando la ejecución. En cada situación debe considerar los elementos básicos de la audición activa que se han estudiado previamente.
2. Tocar lento y con apoyo de metrónomo.
3. Ejercicios de relajación de manos y brazos.

### 3.2.8. Análisis musical de *El Adiós* de José Siciliani

El Adiós es una pequeña pieza del álbum “El sendero de la juventud” a cuatro manos para piano de José Siciliani, autor del cual no se encontraron datos biográficos. Es una excelente pieza para trabajar, a coordinación entre dos estudiantes; la ejecución y audición activa de melodía y acompañamiento; y el cambio de modo menor a modo mayor.

La estructura es muy sencilla, ya que solo cuenta con dos secciones muy breves.

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A
(cc.1-12)	(cc.13-20)	(cc.21-32)
Am	C mayor	Am

Gráfico 54, Esquema estructural, “El Adiós”

La sección A se encuentra en la tonalidad de Am, el acompañamiento se observa en el *secondo* y está elaborado por acordes en bloque acompañados de un bajo, como se observa en el siguiente ejemplo:

### SECONDO



Gráfico 55, Secondo, Sección A compás 1-6 “El Adiós”.

Por otro lado, es el *primo* quien hace la melodía en octavas, utilizándose ambas manos para tocarla.

### PRIMO



Gráfico 56, Primo, Sección A compás 1-6 “El Adiós”

En la sección B, el *secondo* es quien se encarga de preparar el acorde de V7 que da paso al relativo mayor, en este caso es Do mayor, en el compás 13.



Gráfico 57, Secondo, Sección B compases 13 al 19 “El Adiós”.



Mientras tanto la melodía se desarrolla sobre la misma base armónica del *secondo*:

13

*poco cresc.* - - - - - *rall.*

Gráfico 58, *Primo*, Sección B compases 13 al 19 “El Adiós”.

Finaliza esta obra con la sección A sin modificaciones.

### 3.3. Tercera parte: Porque me enseñaron a arreglar y a componer.

#### 3.3.1. *He is exalted / Great is the Lord* - Twila Paris White y Michael Whitaker Smith



Gráfico 59, Twila Paris.

Twila Paris White - Compositora, cantante y pianista cristiana, que nació el 28 de diciembre de 1958 en Forth, Worth, Texas, E.E.U.U. Entre sus canciones más destacadas se encuentran *“He is exalted”*, *“We Will Glorify”*, *“Lamb of God”*, *“We Bow Down”*. Desde muy temprana edad se ha desarrollado en la música, lanzando su primer álbum *“Little Twila Paris”*, en 1965 (Hymnary.org, 2007).



Gráfico 60, Michael W. Smith.

Michael Whitaker Smith - Compositor, cantante y pianista de música cristiana contemporánea nació el 7 de octubre de 1957 en Virginia, E.E.U.U. Desde niño aprendió a tocar el piano, a los cinco años de edad escribió su primera canción y a los diez decidió

entregar su vida al servicio de Dios. Estudió un semestre en Marshall University, pero después se retiró para mudarse a Nashville y seguir una carrera en la música. En 1992 recibió un doctorado en música del Alderson-Broaddus College in Philippi, Virginia occidental. Entre sus canciones más destacadas se encuentran “*Great is The Lord*”, “*Friends*”, “*Thy Word*”, entre otras (Hymnary.org, 2007)

Análisis de *He is Exalted* de Twila Paris y *Great is The Lord* de Michael W. Smith. Arreglo para piano solo por Elías Márquez Díaz.

La idea de combinar los temas musicales de Twila Paris y Michael Smith la he escuchado en los servicios de adoración en la Iglesia Adventista del 7º Día, de la cual soy miembro. Mi propuesta surge al combinar estos temas, respeto la idea melódica original acompañándola con arpeggios y escalas resaltando así, el dinamismo y belleza que poseen cada una de estas composiciones; enriqueciéndolas con una introducción y puentes elaborados del motivo principal que entrelazan las diferentes secciones.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	CODA
(cc.1-4)	(cc.5-49)	(cc.50-70)	(cc.71-78)

Gráfico 61, Esquema estructural, “*He is exalted/Great is The Lord*”.

La introducción está hecha con el motivo rítmico melódico del tema de la sección 1. La sección 1, básicamente tiene solo dos frases estructuralmente muy sencillas con las cuales realicé juegos en cambios de registro cuando se repiten. En el siguiente ejemplo se muestra el antecedente, a partir del compás 5, una octava arriba del registro central del piano para darle mayor brillo y presencia sonora al iniciar la pieza.

Arr. Elias Márquez Díaz

Piano

Pno.

Gráfico 62, Antecedente, “He is exalted/Great is The Lord” compases 5 al 12.

Mientras que el consecuente, a partir del compás 15, realiza arpeggios ascendentes y descendentes, partiendo del registro central.

Pno.

Gráfico 63, Consecuente, “He is exalted/Great is The Lord” compases 15 y 16.

A partir del compás 27, repite el consecuente una octava abajo para darle un contraste dinámico y menos brillante en relación a la primera vez.

Pno.

Pno.

Gráfico 64, Consecuente una octava abajo, “He is exalted/Great is The Lord” compases 27 al 33.

La sección 2, sin previa preparación cambia de tonalidad, en este caso Do mayor, después que la sección 1 se encuentra en Fa mayor, a partir del compás 50, el uso del 7º armónico le da un poder expresivo a lo que Michael W. Smith, (en mi percepción) quiere decir, “Great is The Lord” (Grande es el Señor), lo mismo sucede en la serie de inflexiones en los compases 55 y 56. Todo esto en el antecedente.

Gráfico 65, Sección 2, “He is exalted/Great is The Lord” compases 50 al 58.

En los compases del 59 al 62, establecí un puente que enlaza el antecedente y el consecuente, utilizando el motivo melódico de la sección 1 con una nueva armonización: C(4sus) – C(4sus)/Bb – Fm/Ab – C/G – F/G – G – C para bajarle un poco a la intensidad expresiva de la frase anterior.

Gráfico 66, Puente “He is exalted/Great is The Lord” compases 59 al 62.

Se puede observar a partir del compás 63, el consecuente presentando una melodía expresivamente suave acompañada con acordes, misma melodía que repite a partir del 63, una octava arriba pero ahora desglosada con arpeggios, conservando el mismo enlace armónico: C – Dm7 – G7/B – C – F/A – G – C.

**To Coda**  
59

Pno.

65

Pno.

Gráfico 67, Consecuente “He is exalted/Great is The Lord” compases 63 al 68

Para cerrar esta obra, agregó una coda que inicia con material de la segunda semifrase del consecuente y antes de llegar a la tónica, hace un paseo por 6º y 7º grado armónico para reafirmar lo que considero que el autor quiere decir “Great is The Lord” melodía en octavas del compás 74 hasta el cierre de la pieza, con los acordes de 1º grado en los extremos del piano.

69 **D.S. al Coda CODA**

Pno.

74

Pno.

76

Pno.

Gráfico 68, Coda “He is exalted/Great is The Lord” compases del 71 al 78.

### 3.3.2. *Above All* de Paul Baloche y Lenny LeBlanc



Gráfico 69 Paul Baloche.

**Paul Baloche** comenzó a tocar la guitarra durante sus años de estudiante en Junior High School, realizando sus estudios musicales en Grove School Music (ALL MUSIC, s.f.). Es un artista de música cristiana estadounidense, líder de alabanza y compositor originario de Nueva Jersey, nace el 4 de junio de 1962. Para componer utiliza el piano y la guitarra acústica, siendo esta última la que usa cuando conduce la adoración. Entre sus canciones más destacadas se encuentran: *“Open the Eyes of My Heart”*, *“Above All”* y *“God of Wonders”*. Varios artistas cristianos, entre los que destaca Michael W. Smith han grabado sus temas. Baloche participa activamente en varios seminarios para líderes y músicos de adoración en toda América del Norte y recientemente en Asia. (last.fm, s.f.)

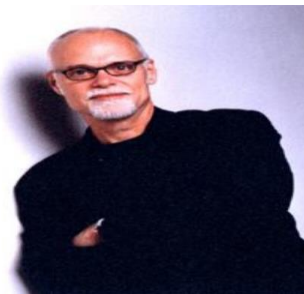


Gráfico 70 Lenny Leblanc.

**Lenny Leblanc** nació el 17 de junio de 1951 en Massachusetts, es un compositor y cantante exitoso. A finales de los 70's era casi imposible encender la radio y no escuchar su exitosa balada *“Falling”*. En 1980 conoce a Dios de manera personal lo cual cambia su vida y altera el curso de su carrera. Hoy, el nombre LeBlanc aparece al lado de favoritos cantos

cristianos tales como “*Above All*” y “*There Is None like You*” por citar algunos. Al recordar su carrera y su caminar personal a través del tiempo Lenny sonríe y afirma, “es sorprendente lo que Dios ha hecho con una vida como la mía” (last.fm, s.f.).

En esta pieza que dispuse para flauta, clarinete y piano, mi aportación como arreglista consiste en la elaboración de una melodía contrapuntística y un acompañamiento pianístico con base al tema principal compuesto por los m sicos Paul Baloch e Lenny LeBlanc.

Análisis de ***Above All***. En esta obra podemos apreciar solo dos secciones A y B, más una coda. Esta pieza resulta muy útil para poder apreciar y distinguir los timbres de la flauta y el clarinete, el registro grave y agudo, de igual modo percibir la melodía y el acompañamiento. Su estructura, en la tonalidad de Si bemol Mayor es la siguiente:

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A	SECCIÓN B	CODA
(cc.1-4)	(cc.4-20)	(cc.21-29)	(cc.32-48)	(cc.49-58)	(cc.58-63)

*Gráfico 71, Esquema estructural, “Above All”.*

La introducción contiene cuatro compases, mismos que est n a cargo del piano y se observa el inicio del tema principal por la flauta en la anacrusa al compás cinco.



The image shows a musical score for the introduction of "Above All". It consists of four staves: Piano, Fl. 1, Cl. Sib, and Pno. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Fl. 1 part has a melodic line starting with a grace note. The Cl. Sib part is silent. The Pno. part has a more complex accompaniment with chords and eighth notes.

Gráfico 72, Introducción "Above All", compases del 1 al 4

La sección A tiene dos frases de ocho compases cada una, la importancia del arreglo radica en el diálogo que hay entre la flauta y el clarinete, ambos van alternándose la melodía; la primer semifrase del antecedente la inicia la flauta, seguida del clarinete en la segunda; el mismo diálogo se presenta en la segunda frase que termina con una cadencia suspensiva. En el siguiente fragmento se observa lo explicado:

The image displays a musical score for three systems of instruments. The first system, measures 4-6, features Flauta 1, Clarinete en Sib, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 65. The second system, measures 7-9, features Fl. 1, Cl. Sib, and Pno. The third system, measures 10-12, features Fl. 1, Cl. Sib, and Pno. Dynamics include mf (mezzo-forte).

Gráfico 73, Sección A, "Above All" compases 4 al 20.

En la sección B que consta de nueve compases, toma el papel principal el clarinete en su registro medio, mientras que la flauta desarrolla un contrapunto como acompañamiento en su registro medianamente agudo:

2

FL. 1

Cl. Sib

21

*f*

24

*mf*

27

*mp*

Gráfico 74, Sección B, "Above All" compases 21 al 29.

Quando repite la sección A, presenta una variante, ahora la flauta toma el papel protagonista en su registro agudo, mientras que el clarinete en su registro medio es quien desarrolla el contrapunto mismo que contiene algunos elementos rítmico-melódicos que la flauta presentó en la sección B en los compases 25 y 26:

The image displays a musical score for two instruments: Flute 1 (Fl. 1) and Clarinet in B-flat (Cl. Sib). The score is divided into six systems, each covering three measures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The Flute 1 part features melodic lines with various articulations, including slurs and accents. The Clarinet in B-flat part provides harmonic support with rhythmic patterns and sustained notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots at measure 48.

Gráfico 75, Sección A con variante, "Above All" compases 32 al 48.

Como Coda, presenta lo mismo que en la anacrusa del compás 25 hasta el 29 de la sección B, solo que hay un intercambio en las voces, para cerrar ahora toma el protagonismo

la flauta dejando que el clarinete realice el contrapunto y los últimos cuatro compases están a cargo del piano con material que presentó en la introducción.

The musical score consists of three systems, each with three staves: Flute 1 (Fl. 1), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 57-60):**
  - Measures 57-58: First ending. Flute 1 and Clarinet in B-flat play a melodic line. Piano accompaniment is in the right hand. A first ending bracket spans measures 57-58.
  - Measures 59-60: Second ending. Flute 1 and Clarinet in B-flat play a melodic line. Piano accompaniment continues. A second ending bracket spans measures 59-60.
  - Measure 58 has a *mf* dynamic. Measure 60 has a *mf* dynamic.
  - The piano part has a *mf* dynamic in measures 59-60.
  - There is a *8va1* marking under the piano part in measure 58.
- System 2 (Measures 61-63):**
  - Measures 61-62: Flute 1 and Clarinet in B-flat play a melodic line. Piano accompaniment continues. Tempo markings: *poco rit.* in measure 61, *a tempo* in measure 62.
  - Measures 63: Flute 1 and Clarinet in B-flat play a melodic line. Piano accompaniment continues. Tempo marking: *a tempo* in measure 63.
  - Measures 61-62 have a *mp* dynamic. Measure 63 has a *mp* dynamic.
  - The piano part has a *mp* dynamic in measures 61-63.
- System 3 (Measures 64-66):**
  - Measures 64-66: Flute 1 and Clarinet in B-flat are silent. Piano accompaniment continues. Tempo marking: *rit.* in measure 64.
  - Measures 64-66 have a *rit.* tempo marking.
  - The piano part has a *rit.* tempo marking in measures 64-66.
  - There is a *64* marking under the flute part in measure 64.
  - There is a *64* marking under the piano part in measure 64.
  - There is a *8va1* marking under the piano part in measure 63.

Gráfico 76, Coda, "Above All" compases 58 al 63.

### 3.3.3. Give Thanks de Henry Smith



Gráfico 77, Henry Smith.

Henry Smith - Músico y cantante cristiano que nació en los Estados Unidos en el año de 1952. Henry es quien compuso “Give Thanks”, una de las canciones más solicitadas en la tradicional fiesta estadounidense conocida como “Thanksgiving” (Hymnary.org, 2007).

Análisis de **Give Thanks de** Henry Smith.

Arreglo para flauta y clarinete por Elías Márquez Díaz. Mi aportación como arreglista consiste en desarrollar una introducción pianística, una segunda voz homofónica y una coda.

Esta obra tiene solo dos secciones, cada sección cuenta con dos frases A, es decir, en ambos casos el antecedente y el consecuente resultan ser la misma idea melódica. Esta pieza se presta para poder apreciar frase A y A, ambas quedan abiertas en las dos secciones, haciendo el cierre hasta la coda, útil también para diferenciar el juego que establecen la flauta y el clarinete.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	SECCIÓN B	CODA
(cc.1-4)	(cc.4-20)	(cc.20-36)	(cc.37-40)

Gráfico 78, Esquema estructural, “Give Thanks”.

Esta obra inicia con una introducción pianística de cuatro compases, tomando material del tema principal.

Musical score for measures 1 to 4. The tempo is marked  $\text{♩} = 85$ . The score is in 4/4 time. The Flute part has rests in measures 1, 2, and 3, and a whole note in measure 4. The Clarinet in Bb part has rests in measures 1, 2, and 3, and a whole note in measure 4. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both starting in measure 1. The dynamic is marked *mp*.

Gráfico 79, Introducción, "Give Thanks", compases del 1 al 4.

En la sección A, se observa que inicia con el protagonismo en el antecedente el clarinete en su registro medio y un poco grave; la flauta aparece en el consecuente con la melodía importante. Los compases de espera equivalen a la introducción del piano.

Musical score for measures 4 to 20. The tempo is marked  $\text{♩} = 85$ . The score is in 4/4 time. Measures 4-7 show a triplet of eighth notes in both Flute and Clarinet parts, marked *mp*. Measure 8 is the start of a new section. Measures 9-12 show the Flute playing a melodic line while the Clarinet has rests. Measure 13 is the start of another section. Measures 14-17 show the Flute playing a melodic line while the Clarinet has rests. Measure 18 is the start of a final section, marked with a section sign (§) and *mf*. Measures 19-20 show both instruments playing together, with a *cresc.* marking in the Clarinet part.

Gráfico 80, Sección A, "Give Thanks" compases 4 al 20.

En la sección B, también el antecedente y el consecuente resultan ser frase A, el clarinete y la flauta establecen un dueto armónico y homofónico, en el registro medio y agudo respectivamente. En el siguiente trozo musical se observa la coda a partir del compás 37, la cual le da reposo a la pieza ya que hace el cierre en la tónica.

Gráfico 81, Sección B, "Give Thanks" compases 20 al 36.



### 3.3.4. Biografía de Elías Márquez Díaz



*Gráfico 82, Elías Márquez Díaz.*

Nació el 3 de septiembre de 1973 en Jojutla, Morelos, México. Desde pequeño sintió un profundo gusto por la música cantando en el coro infantil de su iglesia. Aprendió a tocar la guitarra cuando cursaba la Preparatoria, y terminando sus estudios de nivel medio superior decidió estudiar educación musical en la entonces Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música) de la UNAM, con la maestra Patricia Arenas y Barrero; piano con las maestras Margarita Covarrubias y María del Carmen Moreno; solfeo con el maestro Luis Mayagoitia; dirección de coros con los maestros Gabriel Saldívar y José Antonio Ávila; Canto escolar con las maestras María Teresa Martínez Montoya y Guadalupe Campos Sáenz; contrapunto con el maestro Ariel Waller; y composición de música escolar con la maestra Lucía Álvarez. Fue ganador del primer lugar en la interpretación del Himno Nacional mexicano a nivel Secundaria en su 17ª edición en el año de 1999 en la ciudad de México. Ha trabajado como profesor de música en escuelas de la CDMX y actualmente en la Universidad de Navojoa, en el estado de Sonora, México, donde dirige agrupaciones vocales e instrumentales, y además imparte clases de piano y solfeo.

### 3.3.5. *Gratitud, para piano flauta y clarinete* de Elías Márquez Díaz

Esta melodía nace en mi mente del autor cuando mi hija Saraí gradúa del sexto año de primaria, volviéndose en el canto tema de la clase de graduandos, por lo cual es muy especial para mí, de tonada tranquila, agradable y sentimental, en ella procuro expresar la gratitud hacia Dios, hacia los padres y maestros que colaboran con mucha entrega y dedicación en el quehacer educativo. En esta ocasión, contiene ese sentimiento especial de gratitud hacia Dios, mi familia y mis maestros que fueron partícipes en lo que ahora soy: un Educador Musical.

Se puede observar en esta pieza dos secciones A y B precedidas por una introducción y finaliza con una codetta.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	PUENTE	SECCIÓN B	CODETTA
(cc.1-8)	(cc.9-16) (cc.39-50)	(cc.17-20)	(cc.20-39)	(cc.50-51)

Gráfico 83, Esquema estructural, "Gratitud".

La introducción consta de ocho compases, los primeros cuatro están a cargo del piano con una melodía acompañada que surge del tema principal, en los siguientes compases inicia el clarinete haciendo la misma figura melódica cambiando a un dueto con el piano en el compás siete.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta, Clarinete en Si b, and Piano. The score is in 4/4 time and G major. The Flauta part is silent. The Clarinete en Si b part is silent. The Piano part plays a melody in the right hand and a counter-melody in the left hand. The dynamic is mp.

Gráfico 84, Introducción, "Gratitud" compases 1 al 8.

La sección A, se extiende del compás 9 al 16 con dos frases suspensivas; el antecedente de cuatro compases lo inicia la flauta con el tema principal, acompañada del piano quien realiza una contra melodía con material del tema, en el antecedente se les une el clarinete con otra contra melodía proveniente del tema principal, manteniéndose el mismo enlace armónico: C – G/B – Am7 – Em/G – F7 – C(2)/E – Dm7 – G(4sus) y el piano haciendo una nueva figuración en su contrapunto.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The flute part begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The piano accompaniment features a syncopated rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The harmonic sequence in the piano is C – Am – F – Dm – G.

Gráfico 85, Sección A, "Gratitud" compases 9 al 16.

El puente de ritmo sincopado le da movimiento y alegría a la pieza, contribuye el piano con su enlace armónico C – Am – F – Dm – G presentando acordes sin terceras las cuales son sustituidas por el ostinato que forman las notas sol, re y do, mismas con las que establecen un juego la flauta y el clarinete.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 17-19 and 20-22. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of each system. In the first system (measures 17-19), the Flute part features a melodic line with slurs and accents, while the Clarinet and Piano parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. In the second system (measures 20-22), the Flute part is mostly silent, with a few notes in measure 20. The Clarinet part takes the lead with a melodic line, and the Piano part continues with its rhythmic accompaniment.

Gráfico 86, Puente, "Gratitud" compases 17 al 20.

La sección B, continúa con el mismo enlace rítmico y armónico sincopado, pero ahora el clarinete presenta la melodía en el antecedente:

Gráfico 87, Sección B antecedente, "Gratitud" compases 21 y 22.

En el consecuente la flauta retoma el protagonismo, mientras el clarinete desdobra una segunda voz, ambas intervenciones reforzadas con acordes en la clave de sol del piano.

Gráfico 88, Sección B fragmento consecuente, "Gratitud" compases 29 al 32.

La obra finaliza presentando nuevamente la sección A, a la cual le agrega un compás más a manera de coda reposando en la tónica en el compás 50 y 51.



The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score is for measures 49, 50, and 51. Measure 49 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Flute part has a whole note G4, followed by a quarter rest, then an eighth-note triplet of A4, B4, and C5. The Clarinet part has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Piano part has a whole note chord of G4, B4, and C5. Measure 50 continues with similar patterns. Measure 51 ends with a whole note G4 in all parts, indicating a final cadence on the tonic.

Gráfico 89, Coda, "Gratitud" compases 50 y 51.

### 3.4. Cuarta parte: Porque me enseñaron a cantar y dirigir

**3.4.1. Negro Spiritual.** Los Negro Spiritual tienen su origen en los cantos compuestos por los africanos que fueron capturados y traídos a los Estados Unidos como esclavos de la costa oeste africana, en el siglo XVII, para trabajar en las colonias inglesas del sur en las plantaciones y en las ciudades del norte como trabajadores domésticos o artesanos. No se sabe con precisión como eran en un inicio estas melodías, debido a que eran cantos espontáneos y no se escribían, además eran ignoradas en el ambiente musical y religioso norteamericano. Fue hasta el año de 1867, después de la abolición de la esclavitud (1865) cuando aparece la primera publicación de estos cantos en el libro *Slave Songs of the United States* compilada y registrada por William Francis Allen, Lucy McKim Garrison y Charles Pickard Ware. Durante los siglos XVII Y XVIII se fue forjando lentamente la cultura afroamericana<sup>3</sup>.

A esta raza de esclavos se les privó de sus idiomas natales, sus familias y su cultura, sin embargo, hay algo que sus amos nunca pudieron quitarles y esto es su música y sus

<sup>3</sup> <https://www.negrospirituals.com>, s.f.

formas de expresión. Con los años, estos esclavos y sus descendientes adoptaron el cristianismo, la religión de sus amos. La reformularon en una forma profundamente personal, al lidiar con la opresión de su esclavización la cual Zinn describe de la siguiente manera:

*Los amos de los esclavos desarrollaron un sistema complejo y poderoso de control para mantener el abastecimiento de mano de obra y su estilo de vida, un sistema tan sutil como rudo. Empleaban todas las artimañas que usan las clases poderosas para mantener el poder y la riqueza en su sitio. El sistema era psicológico y físico a la vez. A los esclavos se les enseñaba lo que era disciplina, y se les recordaba continuamente el concepto de su propia inferioridad, de que habían de conocer su lugar, de ver lo negro como señal de subordinación, de tener miedo al poder del amo, de aunar sus intereses con los de él, destruyendo así sus necesidades individuales. Para lograr esto se contaba con la disciplina del duro trabajo, la ruptura de la familia esclava, los efectos anestésicos de la religión, el fomento de la desunión entre esclavos de campo o bien como esclavos domésticos y finalmente, la fuerza de la ley y el poder inmediato del capataz para recurrir a los latigazos, quema, mutilación o muerte de los esclavos. (Zinn, 2011, pág. 27)*

Estos cantos fueron usados como un medio de comunicación entre sí (ya sea ideando un plan para escapar) sin el conocimiento de sus amos o para expresar sus sufrimientos y aflicciones, Denis-Constant establece que los espirituales reflejan el sentir y pensar de hombres y mujeres oprimidos, que cantan no porque estén felices, sino porque sufren y anhelan que este sufrimiento termine y creen que lo conseguirán a través de la fe y la esperanza; estos cantos son pues, sinónimo de esperanza, salvación y libertad, “es en el contexto del servicio religioso donde debemos captar la vida de esta música para intentar comprender mejor su significado”. (Martin, 2001)

Con el paso del tiempo, estos cantos fueron evolucionando, pasando de las plantaciones de algodón y las iglesias hasta llegar a las salas de concierto; esto último gracias al coro “Fisk Jubilee Singers” quien fue el primer conjunto afroamericano en divulgar los Negro Spirituals, a partir de 1871, realizando giras de concierto por Estados Unidos y Europa, causando gran aceptación y admiración y gracias a ello se han hecho desde entonces, muy populares en todo el mundo. (Martin, 2001)

Al revisar diversas músicas, se puede observar que la temática literaria del Negro Spiritual se centra en las hazañas de algunos sucesos y héroes bíblicos como Jacob y la



escalera, Moisés y la salida de Egipto hacia Canaán la tierra prometida, Josué y la batalla de Jericó, el cruce del río Jordán, Elías en el carro que lo lleva al cielo y Daniel en el foso de los leones, que tenían que superar grandes tribulaciones y con quienes los esclavos podían identificarse fácilmente.

De igual modo, en ese mismo tópico literario se incluye el tema del “ferrocarril o tren subterráneo”, nombre con el que se conoció al grupo de ayudantes clandestinos que, con documentos falsos, ayudaron en la huida de esclavos de las plantaciones de algodón a las ciudades libres del norte<sup>4</sup>.

Cabe mencionar que, con el paso de los años, los Spiritual han dado origen a varios otros estilos de música estadounidenses, como el blues, el jazz y el góspel.

Los Negro Spiritual se dividen en tres categorías básicas:

- Llamada y respuesta: un "líder" comienza una línea, que luego es seguida por un coro respuesta; a menudo cantado a un ritmo rápido y rítmico.
- Lento y melódico - Canciones con fraseo sostenido y expresivo, generalmente *tempo* más lento.
- Rápido y rítmico - Canciones que a menudo cuentan una historia en un ritmo más rápido y sincopado. (Jones, 2007).

---

<sup>4</sup> <https://www.negrospirituals.com>, s.f.

Los cantos seleccionados para este programa, son arreglos de **Waynie Hooper (1920-2007)**



*Gráfico 90, Waynie Hooper.*

Nació el 4 de julio de 1920 en Little Rock, Arkansas; murió el 28 de febrero de 2007 en su casa en Thousand Oak, California. Cantó como barítono con el grupo The King Herald's Quartet durante 18 años, al cual le arregló y compuso música durante 33 años. Fue maestro de música en Portland, Oregon Academy y Union College, en Nebraska. Fungió como director musical del programa radial "Voice or Prophecy" de alcance internacional; hizo arreglos y orquestaciones para Chapel Records. Recibió un doctorado honoris causa en música por Andrews University y La Sierra University (Hymnary.org, 2007).

### 3.4.2. *Ride The Chariot* “Por la mañana tú mi carro guía” – Arr. Wayne Hooper

Esta obra contiene tres secciones A, B y C, más una Coda, se mantiene en la misma tonalidad (Sol mayor). Utiliza siempre la sección A como un estribillo que alterna con cada sección. Es un canto dinámico, ya que las cuatro voces (Tenor 1, Tenor 2, Barítono 1 y Barítono 2) toman parte activa tanto armónica, como melódica.

Estructura:

SECCIÓN	A	B	A	B	A	C	A	CODA
COMPASES	1-9	9-17	17-25	9-17	17-26	26-34	35-43	43-51

*Gráfico 91, Esquema estructural, “Tú mi carro guía”.*

En la sección A, el barítono 2 es quien inicia el movimiento melódico en la frase antecedente, y el tenor 2 lo continúa en el consecuente, la entrada de las otras voces es después de la anacrusa y a contratiempo realizando junto con la melodía principal una textura homofónica:

SECCIÓN A

Negro Espiritual

Frase antecedente

Tenor 1  
Tú, mi ca-rro gui-a buen Se-ñor Tú, mi ca-rro gui-a

Tenor 2  
Tú, mi ca-rro gui-a buen Se-ñor Tú, mi ca-rro gui-a

Baritono 1  
Tú, mi ca-rro gui-a buen Se-ñor Tú, mi ca-rro gui-a

Baritono 2  
En la ma - ña-na mi ca-rro gui-a buen Se-ñor, en la ma - ña-na mi ca-rro gui-a

Anacrusa, Melodía

Frase consecuyente

T. 1  
buen Se-ñor, pa-ra tu dí-a me voy a - lis-tar, Se - ñor,

T. 2  
buen Se-ñor, pa-ra tu dí-a me voy a - lis-tar, Se - ñor,

Bar. 2  
buen Se-ñor, pa-ra tu dí-a me voy a - lis-tar, Se - ñor,

Bar. 2  
buen Se-ñor, pa-ra tu dí - a me voy a - lis-tar, Se - ñor,

Melodía

Copyright © 1939 por Max T. Krone Neil A. Kjos Music Co, Chicago

Gráfico 92, Sección A, "Tú mi carro guía" compases 1 al 7.

En la sección B que tiene ocho compases, se observa una nueva melodía que la inicia el tenor 1, la finaliza el tenor 2. Se puede observar con claridad el llamado en el tenor 1 y la respuesta el resto de las otras voces:

**SECCIÓN B**

The musical score for Section B consists of three systems of staves. The first system (measures 8-11) features a call-and-response melody between Tenor 1 and the other voices. Tenor 1 starts with a call, and the other voices (Tenor 2 and Baritone 2) respond. The second system (measures 12-15) continues the dialogue, with Tenor 1 leading and the other voices responding. The third system (measures 16-17) shows a more unified vocal line where all voices sing together. Chord symbols (D7, G, C, G7, Ddis7, Em, Am, D) are placed above the staves to indicate the harmonic structure. The lyrics are written below the vocal staves.

**System 1 (Measures 8-11):**

- T. 1:** Se - ñor. Se - ñor. ¿Es-tás lis-to her-ma no? ¿Es-tás lis-ta her-ma-na?
- T. 2:** Se - ñor. Se - ñor. Oh, sí,
- Bar. 2:** Se - ñor. Se - ñor. Oh, sí,
- Bar. 2:** Se - ñor. En la ma - Se - ñor. Oh, sí,

**System 2 (Measures 12-15):**

- T. 1:** lis-to pa-ra el via je? ¿Quié-res ver a tú Je sús? Es - lis-ta pa-ra el via je?
- T. 2:** Oh, sí, Oh, sí; Es -
- Bar. 2:** Oh, sí, Oh, sí; Es -
- Bar. 2:** Oh, sí, Oh, sí; Es -

**System 3 (Measures 16-17):**

- T. 1:** pe-ro so-lo el ca-rro pues ya quie-ro par-tir.
- T. 2:** pe-ro so-lo el ca-rro pues ya quie-ro par-tir.
- Bar. 2:** pe-ro so-lo el ca-rro pues ya quie-ro par-tir.
- Bar. 2:** pe-ro so-lo el ca-rro pues ya quie-ro par-tir.

Gráfico 93, Sección B, "Tú mi carro guía" compases 9 al 17.

La sección C que igualmente consta de ocho compases, el tenor 1 presenta una melodía nueva que se repite tanto en el antecedente como en el consecuente:

**SECCIÓN C**

26 **Frase antecedente**

2. **Melodía** G G7 C/G Cm/G G

T. 1  
Se - ñor. 1.El dí - a nun - ca ol - vi - da - ré, Oh

T. 2  
Se - ñor. Ven, ven, va - mos por siem - pre con el

Bar. 2  
Se - ñor. Ven, ven, va - mos por siem - pre con el

Bar. 2  
Se - ñor. Ven, ven, va - mos por siem - pre con el

30 **Frase consecuente**

D7 G **Melodía** G G/7 C Cm/G G

T. 1  
— Él mis pe - ca - dos lim - pia - rá, Oh

T. 2  
buen Je sús Ven, ven, va - mos por siem - pre con mi

Bar. 2  
buen Je sús Ven, ven, va - mos por siem - pre con mi

Bar. 2  
buen Je sús Ven, ven, va - mos por siem - pre con mi

34 1. D7 G 2. D7 G

T. 1  
— 2. Yo

T. 2  
buen Je - sús buen Je - sús,

Bar. 2  
buen Je - sús buen Je - sús,

Bar. 2  
buen Je - sús buen Je - sús, En la ma -

Gráfico 94, Sección C, "Tú mi carro guía" compases 27 al 35.

La Coda, consta de tres entradas en anacrusa; toca el turno de tomar parte activa el barítono 1, quien inicia las dos primeras mientras las otras voces le responden en textura homofónica; la última anacrusa la inician todos cerrando el canto en textura homofónica como se observa en el ejemplo:

**CODA**

42

T. 1 Se - ñor, Se - ñor. Tú mi ca-rrro guí-a buen Se-ñor.

T. 2 Se - ñor, Se - ñor. Anacrusa Tú mi ca-rrro guí-a buen Se-ñor.

Bar. 2 Se - ñor, Se - ñor. Con Él i - 're, Anacrusa con Él i -

Bar. 2 Se - ñor, Se - ñor. Tú mi ca-rrro guí-a buen Se-ñor.

46

T. 1 Tú mi ca - rro guí - a buen Se - ñor, con Él i -

T. 2 Tú mi ca - rro guí - a buen Se - ñor, con Él i -

Bar. 2 ré, con Él i -

Bar. 2

48

T. 1 Textura homofónica rit. .  
ré, Tú mi ca-rrro guí - a buen Se - ñor, mi buen Se - ñor.

T. 2 ré, Tú mi ca-rrro guí - a buen Se - ñor, mi buen Se - ñor.

Bar. 2 ré, Tú mi ca-rrro guí - a buen Se - ñor, mi buen Se - ñor.

Bar. 2

Gráfico 95, Coda, "Tú mi carro guía" compases 43 al 51.

La última vez que aparece la sección A, previo a la Coda, presenta el siguiente discanto en el tenor 1, en el compás 37:

37  
T. 1  
Gui - a Se - ñor, gui - a Se - ñor, Gui - - a  
Discanto

Gráfico 96, Discanto, "Tú mi carro guía".

Resolución de problemas en el aprendizaje:

El desafío que se presentó en este canto, fue lograr el aprendizaje del pasaje cromático del barítono 2 en el compás 44, fue clave la memorización de la nota fa con la cual inicia su entrada en respuesta al barítono 1; y desafiante ya que no hay ningún punto de referencia. El procedimiento fue:

- A) Escuchar un ejemplo cantado por el barítono 1 y el profesor, haciendo la voz de barítono 2 de la anacrusa al compás 44 y el inicio del compás 46. Se le solicitó al barítono 2 que escuchara con atención para discriminar la entonación adecuada y después lo imitara.
- B) Se elaboró una grabación que contenía su línea para estudio fuera del tiempo de ensayo.

### 3.4.3. *Sweet Canaan - "Dulce Canaán" (Oh, yo voy a la tierra)*

Este canto contiene dos pequeñas secciones, la sección A donde el primer tenor inicia con la melodía, misma que comparte y alterna con el segundo tenor en el compás 5 y 6, y del 8 al 10; mientras los barítonos acompañan en forma homofónica.



From "The Fisk Jubilee Singers" Arr. by Wayne Hooper

Chorus Hold 1st Time

Oh, the land I am bound for, sweet Can-aan's hap-py land, I am

bound for, sweet Can-aan's hap - py land, I am bound for, sweet

Can-aan's hap - py land, Pray give me your right hand.

Gráfico 97, Sección A, "Dulce Canaan" compases 1 al 12.

Después en la sección B, presenta dos pequeñas frases de cuatro compases cada una conservando el mismo motivo melódico en las semifrases, y el consecuente cierra con el mismo material de la segunda semifrase de la sección A.

Gráfico 98, Sección B, “Dulce Canaan” compases 11 al 19.

Presenta una vez más la sección A, con la variedad de que ahora es el barítono 2, quien lleva la melodía.

Gráfico 99, Sección A fragmento, “Dulce Canaan” compases 20 al 22.

El cierre de la obra lo hace con una coda que presenta tres veces el mismo motivo, que en mi opinión Hooper quiere reafirmar la invitación a estrecharse la mano en este viaje a la “Sweet Canaan” (Dulce Canaan).

The image shows a musical score for the Coda of 'Dulce Canaan'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 28 and ends with a double bar line. The lyrics are 'give me your right hand. Bro - ther, let me shake your hand.' The second system starts at measure 32 and ends with a double bar line. The lyrics are 'Bro - ther, let me shake your hand. Breth - ren give us your right hand!'. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*, and a 'CODA' section marked with a double bar line and a repeat sign.

Gráfico 100, Coda, "Dulce Canaan" compases 30 al 35.

#### 3.4.4. *Good News, Chariot's A-comin* "Vendrá pronto ya viene"

Este canto consta solamente de dos frases de ocho compases cada una, y a cada frase, por el arreglo vocal, le daremos carácter de sección; así que a grandes rasgos se puede decir que tiene únicamente dos secciones, la A que presenta cuatro veces y la B que solo se presenta tres veces, ya que la cuarta vez que pudiera presentarse se sustituye por la coda con la cual cierra el canto. Lo que hace interesante a este canto sencillo, es que todas las voces toman protagonismo de solista (en el llamado-respuesta) de la segunda frase, otro aspecto interesante es el cambio directo de tonalidad Ab a Db a partir del compás 24 respetando el registro vocal de tenores y barítonos.

**Estructura:**

SECCIÓN	A	B	A	B	A	B	A	B	A	CODA
COMPASES	1-8	8-16	1-8	16-24	24-32	32-40	40-48	48-56	56-64	64-74
TONALIDAD	Ab	Ab	Ab	Ab	Db	Db	Db	Db	Db	Db
TEMA MELÓDICO POR	TENOR 2	TENOR 2	TENOR 2	BARÍTONO 1	TENOR 1	TENOR 1	TENOR 1	BARÍTONO 2	TENOR 1	

Gráfico101, Esquema estructural, "Vendrá pronto ya viene".

La sección A, cada vez que se presenta básicamente es igual, la única variante es entre el tenor que al inicio es el encargado, de llevar la melodía; y cuando cambia a Db lo hará el tenor, cambiando así la disposición de las voces.

En el siguiente gráfico se muestra al tenor 2 llevando la melodía:

**SECCIÓN A**

TENORES 1 Y 2

BARÍTONOS 1 Y 2

drá, pron-- to ya vie - ne, oh... siem - pre con Él es - ta - ré. 1. Con Je

Gráfico 102, Sección A, "Vendrá pronto ya viene" compases 1 al 8.

En el gráfico siguiente, la tonalidad cambia de Ab a Db manteniendo el mismo enlace armónico, se muestra al tenor 1 llevando la melodía.

**SECCIÓN A, MELODÍA POR EL TENOR 1**

ré. Ven-drá pron-to ya vie-ne, ven-drá pron-to ya vie-ne, ven

Gráfico 103, Melodía Tenor 1, "Vendrá pronto ya viene" compases 24 al 28.

La sección B, tiene dos características importantes, la primera es que cada vez que presenta el tema melódico en el llamado lo hace con una voz diferente y las otras voces hacen la respuesta en textura homofónica:

**SECCIÓN B, MELODÍA TENOR 2**

ré. 1. Con Je-sús el san-to yo mar-cha-ré, Con Je-sús el san-to yo mar-cha-ré, con Je

13      Db                      Bb                      Ab/Eb                      Eb7

sús el san-to yo mar-cha-ré, oh siem-pre con Él es-ta-

Gráfico 104, Melodía Tenor 2, "Vendrá pronto ya viene" compases 8 al 15.

**SECCIÓN B, MELODÍA BARÍTONO 1**

ré. 2. Hay co-ro-na e-ter-na que me da-rá, Hay co-ro-na e-ter-na que me da-rá, hay co

Gráfico 105, Melodía Barítono 1, "Vendrá pronto ya viene."

**SECCIÓN B, MELODÍA POR TENOR 1 EN Db MAYOR**

32

ré. 3. He de es - tar con el con mi Sal - va - dor, He de es - tar con el con mi Sal - va - dor, he de es

Gráfico 106, Melodía en Re bemol Tenor 1, "Vendrá pronto ya viene".

La segunda característica consiste en que cuando le toca el turno al barítono 2, el enlace armónico cambiará en la respuesta homofónica que hacen las otras voces:

**SECCIÓN B, MELODÍA POR BARÍTONO 2**  
CON CAMBIOS EN LA ARMONÍA

48

ré. 4. La be - lle - za e - ter - na me ro - dea - rá, La be - lle - za e - ter - na me

52

ro - dea - rá, la be - lle - za e - ter - na me ro - dea - rá, oh... siem - pre con Él es - ta - ré. Ven -

Gráfico 107, Barítono 2, "Vendrá pronto ya viene" compases 48 al 56.

Finaliza con una Coda que tiene elementos melódicos de la sección A variando la armonización en la anacrusa al compás 65.

**CODA**

61 Db/Ab Bbm7 Fm/Ab

drá, Ven-drá pron - to ya vic-ne, oh\_ siem-pre con Él es-ta - ré. Ven- drá Ven-drá. pron

66 Ab7 Db Eb7 Ab7 Fm Ab7 Db Bbm Bbm7 Eb7

- to ya vic-ne, ven- drá Ven-drá. pron - to ya vic-ne, ven- drá, ven-drá ven- drá. ven- drá, oh\_

71 Db Ab7 Db Ebm7 Db

siem-pre con Él oh\_ siem-pre con Él es - ta - ré. rit.

Gráfico 108, Coda, "Vendrá pronto ya viene" compases 64 al 74.

### 3.4.5. Swing Down Chariot "Hermano ven conmigo vamos al hogar"

Esta pieza musical, tiene un solo tema que empieza en anacrusa, con dos frases de cuatro compases, que lo presenta cinco veces con una pequeña variante en el motivo de la anacrusa. Por las pequeñas variantes que presenta podemos agrupar este canto en tres secciones que alterna cada una siempre con la primera; la variante se presenta en la anacrusa (movimiento retrógrado) y en la alternación de la melodía entre el barítono 2 y el tenor 2. Mantiene siempre el mismo enlace armónico y la misma tonalidad.

Tema principal:

Her-ma-no ven con-mi-go va-mos al ho-gar; ven con-mi-go va-mos al ho-gar; con Je-sús, con Je-sús, de la ma-no  
pron-tal cie-lo yo quie-ro en-trar.

Gráfico 109, Tema principal, "Hermano ven conmigo vamos al hogar".

Enlace armónico:

Ab – Bbm/Ab – Ab – Eb primera frase

Ab – Db – Fm7 – Bb- Fm7– Ddis./Ab – Eb7 – Ab En la segunda frase

Estructura:

SECCIÓN	1	2	1	3	1	CODA
COMPASES	1-8	9-17	17-25	25-33	33-41	41-51

Gráfico 110, Esquema estructural, "Hermano ven conmigo vamos al hogar".

Ahora se presenta un ejemplo de la sección 1, donde la melodía principal la lleva el Tenor 2, las cuatro voces inician juntos en la anacrusa; al repetirse la sección, la inicia solamente el Tenor 2 presentando la anacrusa en retrogrado.



**Sección 1**

**Tema por el Tenor 2**

Spiritual

Frase antecedente

Anacrusa Ab Eb Eb Eb

Frase consecuente

Ab7 Db Fm7 Bb

TENOR 1  
Her-ma-no ven con mi-go va-mos al ho-gar; ven con-mi-go va-mos al ho-gar; con Je-sús con Je-sús de la ma-no

TENOR 2  
Her-ma-no ven con-mi-go va-mos al ho-gar; ven con-mi-go va-mos al ho-gar; con Je-sús, con Je-sús, de la ma-no

BARÍTONO 1  
Her-ma-no ven con-mi-go va-mos al ho-gar; ven con-mi-go va-mos al ho-gar; con Je-sús, con Je-sús, de la ma-no

BARÍTONO 2  
Her-ma-no ven, con-mi-go va-mos al ho-gar; ven, con-mi-go va-mos al ho-gar; con Je-sús, con Je-sús, de la ma-no

Fm7 Ddis Eb7 Ab

7

pron - toal cie-lo yo quie-ro en-trar. quie-ro en-trar.

pron - toal cie-lo yo quie-ro en-trar. Her-ma no quie-ro en-trar.

pron - toal cie-lo yo quie-ro en-trar. quie-ro en-trar.

pron - toal kie - lo yo quie - ro en-trar. quie - ro en-trar.

Gráfico 111, Sección 1, "Hermano ven conmigo vamos al hogar" compases 1 al 9.

En la sección 2 tiene tres variantes que la hacen diferente de la sección 1, la entrada anacrusa y el tema principal en la frase antecedente por el barítono 2, y el tenor retoma la melodía principal en la frase consecuente. En el siguiente ejemplo se ve lo descrito en la anacrusa al compás diez:

Sección 2

Frase antecedente

Anacrusa

Tema

Fm7 Ddis Eb7 Ab

7

pron - toal cie-lo yo quie-ro en-trar. quie-ro en-trar. En u - na nu-be con ma-jes- tad,\_\_\_

pron - toal cie-lo yo quie-ro en-trar. Her-ma no quie-ro en-trar. En u - na nu-be con ma-jes- tad,\_\_\_

pron - toal cie-lo yo quie-ro en-trar. quie-ro en-trar. En u - na nu-be con ma-jes- tad,\_\_\_

pron - toal kie - lo yo quie - ro en-trar. quie - ro en-trar. Va pue-do ver en u - na nu-be des-cen- der con ma-jes- tad, pue-do

12 **Frase consecuyente**

en u-na nu-be con ma-jes-tad, Je-sús el Ca-pi-tan, vie-ne al fren-te quie-ro ir con mi Sal-va-dor.  
 en u-na nu-be con ma-jes-tad, Je-sús el Ca-pi-tan, vie-ne al fren-te quie-ro ir con mi Sal-va-dor. Her-ma-no  
 en u-na nu-be con ma-jes-tad, Je-sús el Ca-pi-tan, vie-ne al fren-te quie-ro ir con mi Sal-va-dor.  
 ver en u-na nu-be des-cen-der con ma-jes-tad... Je-sús el Ca-pi-tan, vie-ne al fren-te, quie-ro ir con mi Sal-va-dor.

Gráfico 112, Sección 2, "Hermano ven conmigo vamos al hogar" compases 10 al 17.

Basándose en el texto se observa en la sección tres que la anacrusa la inicia solamente el tenor 2 y el resto de la melodía en la frase antecedente la lleva el barítono 2, el mismo tenor 2 finaliza la melodía en el consecuyente.

25 **Sección 3**

quie-ro en-trar. Ve-o el ros-tro Re-den-tor... ir el co-ro-án-ge-les en la ma-ña-na mi-la-gro-sa  
 quie-ro en-trar. A-ho-ra Ve-o el ros-tro Re-den-tor ir el co-ro-án-ge-les en la ma-ña-na mi-la-gro-sa  
 quie-ro en-trar. Ve-o el ros-tro Re-den-tor... ir el co-ro-án-ge-les en la ma-ña-na mi-la-gro-sa  
 quie-ro en-trar. ve-o el ros-tro de mí Re-den-tor pue-do ir el co-ro de los án-ge-les cuan-do en la ma-ña-na mi-la-gro-sa

32

lis-to es-té pa-ra ir con Él.  
 lis-to es-té pa-ra ir con Él. Her-ma-no  
 lis-to es-té pa-ra ir con Él.  
 lis-to es-té pa-ra ir con Él.

Gráfico 113, Sección 3, "Hermano ven conmigo vamos al hogar" compases 25 al 33.

Finaliza esta pieza, con una coda que tiene dos frases, la primera de cuatro compases y la segunda de seis; el barítono 2 en anacrusa el antecedente que está hecho con material

del quinto compás solo que ampliado a dos compases y con la misma disposición del acorde; la frase consecuente se presenta tal cual que en el antecedente de las secciones anteriores con la variedad que en el último compás hace un cambio a 2/4 para poder insertar una pequeña progresión armónica al séptimo y sexto armónico descendente que regresa al primer grado para cerrar toda la obra. Esto se observa a partir de la anacrusa al compás 42:

The image shows two musical staves for a vocal piece. The first staff, labeled 'Coda', spans measures 39 to 43. It features a vocal line with lyrics: 'de la ma-no pron-tal cie-lo yo quie-ro en-trar. ven con-mi go va-mos al ho-gar; ven con-mi go va-mos'. The second staff, labeled 'Melodía tenor 1', spans measures 45 to 51. It features a vocal line with lyrics: 'al ho-gar; con Je-sús con Je-sús de la ma-no pron-tal cido yo quie-ro en-trar. ven con-mi-go va-mos al ho gar...'. The score includes piano accompaniment for both staves. Annotations include 'Frase antecedente con material del quinto compás' in purple, 'Frase consecuente' in purple, 'Melodía tenor 1' in red, and 'Pequeña progresión armónica' in black.

Gráfico 114, Coda, "Hermano ven conmigo vamos al hogar" compases 41 al 51.

#### Resolución de problemas de aprendizaje:

Al conjuntar las voces había un desfase en la entrada a contratiempo de los tenores y el barítono 1 en la sección A. Para resolver el problema; se elaboraron grabaciones, tanto de cada voz por separado como de todas integradas, lo que funcionó como apoyo. En la práctica de conjunto se escuchó en silencio para atender auditivamente la relación de entradas y posteriormente se practicó con boca cerrada cada línea con atención a las indicaciones del director del grupo.

#### 4. Conclusiones

Las diversas acciones emprendidas como: búsqueda de información; recopilación, elaboración y aplicación de estrategias; análisis de las obras; elaboración y creación de partituras y montaje de las obras, tuvieron presente un elemento en común: la audición activa. Desde el momento en que se crea una partitura en el caso de arreglistas y compositores o simplemente la elección de alguna partitura conocida, está ahí presente la actividad auditiva imaginando como debe sonar la obra en la ejecución por parte de los alumnos.

El desarrollo de este trabajo me ha permitido comprender, tres hechos importantes en la educación musical:

1. El primero que debe poseer o adquirir la habilidad de la escucha activa es el docente, manteniendo en “forma” el sentido auditivo para que este sea capaz de discernir los aspectos mínimos que han de reconocerse en una audición musical como: el ritmo, la melodía, armonía y forma musical, la dinámica y la agógica.
2. La audición activa es fundamental en el proceso enseñanza-aprendizaje de la música y debe estar presente en todo momento.
3. Todas las actividades en el aula deben propiciar la habilidad de escucha activa, misma que puede estar integrada más allá de su vida musical.

Mi interés en el desarrollo de esta opción de tesis se centró en formar seres humanos que:

1. Sean sensibles al fenómeno sonoro musical y tengan una idea básica de lo que una obra presenta en cuanto agógica, dinámica, forma musical y contexto histórico.
2. Amen y disfruten la música al escucharla y practicarla.
3. Desarrollen un pensamiento analítico y creativo.

Creo firmemente que el primer paso se ha dado para que ellos logren las tres metas antes mencionadas, y cada uno de ellos está en camino de pasar de oyentes pasivos a oyentes activos. Este propósito incluye también al resto de mis alumnos actuales que no

formaron parte del proyecto de titulación y también a aquellos que aún han de venir en un futuro cercano.

La experiencia de incluir mis arreglos y una de mis composiciones me deja la satisfacción de aportar recursos, estrategias, ideas y conceptos sobre el tema expuesto. Es mi deseo compartir con mis colegas que tengan acceso a este trabajo, esa misma inquietud que me condujo a tomar como tema central de mi proyecto “La audición”; que, en su trabajo diario además de proveer recursos para adquirir una buena técnica, una excelente lectura musical y ejecución, fortalezcan la interpretación con un excelente desarrollo auditivo activo.

Durante el desarrollo de este trabajo, motivación de sistematizar este tema e implementarlo en cada una de las diferentes labores docentes que me toca realizar.

*Todo ser humano, creado a la imagen de Dios, está dotado de una facultad semejante a la del Creador: la individualidad, la facultad de pensar y hacer [...] La obra de la verdadera educación consiste en desarrollar esta facultad, en educar a los jóvenes para que sean pensadores, y no meros reflectores de los pensamientos de otros hombres. (G. DE WHITE, 2012).*

Basándome en la cita anterior, que es para mí un principio filosófico sobre la verdadera educación, considero que el trabajo auditivo es un excelente recurso que favorece el desarrollo del pensamiento creativo, analítico y crítico; de igual modo estoy consciente que el proceso realizado con las personas incluidas en este proyecto, no termina aquí, es apenas un punto de partida.

## 5. Bibliografía

### Bibliografía consultada

- Copland, A. (1985). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de cultura económica.
- Garmendia, E. (1990). *Educación audioperceptiva, bases intuitivas en el proceso de formación musical*. Argentina, Ricordi
- Hemsey de Gainza, V. (1964). *La iniciación musical del niño*. Buenos aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Kühn, C. (1988). *La formación musical del oído*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- Maneveau, G. (1993). *Música y educación*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- Mansion, M (1990). *El estudio del canto*. Argentina: Ricordi
- Martin, Dennis-Constant (2001). *El Gospel afroamericano*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Olmedo Medina, Á. (2007). *La audición musical activa*. Filomúsica, 1.
- Orta Velázquez, G. (1988). *100 biografías en la historia de la música*. México, D.F.: Impresiones Rodas, S. A.
- Schonberg, A. (2004). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Suárez Padilla, J. (2004). *Recursos para escuchar música en el aula*. Revista Eufonía, 1.
- Wuytack, Jos & Graça Boal Palheiros. (2009). *Audición musical activa con el musicograma*. Eufonía didáctica de la música.
- Zinn, H. (2011). *La otra historia de los Estados Unidos*. New York: Siete Cuentos.

## Sitios en la Web

*ALL MUSIC*. (s.f.). Obtenido de ALL MUSIC: <https://www.allmusic.com/>

*Hymnary.org*. (2007). Obtenido de Hymnary.org: <https://hymnary.org/>

Jones, R. L. (2007). *Digital Grinnell*. Obtenido de Digital Grinnell: <https://digital.grinnell.edu/islandora/object/grinnell:63>

*La belleza de escuchar*. (2016). Obtenido de La belleza de escuchar: <https://labeledezadeescuchar.blogspot.mx/2016/04/friedrich-kuhlau-sonatina-opus-20-no-1.html>

*last.fm*. (s.f.). Obtenido de last.fm: <https://www.last.fm/es/music/Johann+Friedrich+Burgm%C3%BCller/+wiki>

*last.fm*. (s.f.). Obtenido de <https://www.last.fm/>

*negrospirituals.com*. (s.f.). Obtenido de negrospirituals.com: <http://www.negrospirituals.com/history.htm>

Prieto Pardo, N. (2017). *Universidad de Valladolid Biblioteca Universitaria*. Obtenido de Universidad de Valladolid Biblioteca Universitaria: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27068>

Tikkanen, A. (2008). *Britannica academic*. Obtenido de Britannica academic: <http://academic.eb.com.bva.interamerica.org:2048/levels/collegiate/article/Muzio-Clementi/24325>

## Discografía empleada para las actividades de audición activa.

1. *"Canon"*, Johann Pachelbel, New Leipzig Bach Collegium Musicum, Max Pommer, Conductor. (Pachelbel, 1990).
2. *"The Four Seasons, Autumn"*, Antonio Vivaldi, Budapest Strings, Károly Botvay, Conductor. (Vivaldi, 1990).
3. *"Minuet and Badinerie, from Overture No. 2"*, Johann Sebastian Bach, German Bach Soloists, Helmut Winschermann, conductor. (Bach, 1990).
4. *"Eine kleine Nachtmusik, 1st Movement"*, W. A. Mozart, Salzburg Camerata Academica, Sándor Végh. (Mozart, 1990).

5. *“Symphony No. 94 Surprise, 2nd Movement”*, Joseph Haydn, Hungarian State Orchestra, János Ferencsik, conductor. (Haydn, 1990)

6. *“Piano Concerto No. 1, Excerpt 1st Movement”*, Piotr Illich Tchaikovsky; Jenő Jandó, Piano; Budapest Philharmonic; András Ligeti, conductor. (Tchaikovsky, 1990).

### **Videos**

1. *“La Raspa”*, Danza tradicional mexicana, Dominio Popular. (SolDeMexico5, 2010).

2. *“La mañana, musicograma”*. (Tatarachin, 2013).

3. *“Mozart, Rondó Alla Turca”*. (Pennesi, 2013).



## Anexos

### Anexo 1. Programa de mano para el recital

#### La audición de la música en el plano educativo.

El verdadero valor de la audición aparece cuando somos capaces de apreciar lo que hemos escuchado más allá de la simple "mirada". Si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla. (Copland, 1985)

El escuchar activamente, es una acción que debe cultivarse durante todo el proceso enseñanza-aprendizaje musical. Siendo de suma importancia que el alumno escuche lo que está pasando y sea sensible a ello.

El recital está organizado en cuatro secciones:

1. **Porque me enseñaron a tocar.** En esta sección participo ejecutando cuatro obras al piano del maestro Manuel M. Ponce.
2. **Porque me enseñaron a enseñar.** En esta sección toca el turno de que mis alumnos reflejen lo aprendido bajo mis enseñanzas interpretando cinco piezas al piano.
3. **Porque me enseñaron a arreglar y componer.** En este rubro muestro tres de mis arreglos; así como una de mis composiciones todas para flauta, clarinete y piano.
4. **Porque me enseñaron a cantar y dirigir.** Mi participación en esta sección consiste en la conducción de un ensamble vocal masculino, quienes bajo mis enseñanzas interpretan cuatro cantos del repertorio Negro Espiritual.

1. **Porque me enseñaron a tocar.** En esta sección participo ejecutando cuatro obras al piano del maestro Manuel M. Ponce.

Se le considera a **Manuel M. Ponce** como el padre del nacionalismo musical mexicano. Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882, y muere en la ciudad de México el 24 de abril de 1948, recibió el honor de ser sepultado en la rotonda de los hombres ilustres. Su producción musical es abundante ya que cuenta con: obras para piano, canto, violín, violoncello, música de cámara, conciertos, entre otras obras.

**Gavota**, se considera la primer obra maestra de Ponce escrita en 1901, con una melodía que tiene sabor de canción romántica mexicana acompañada de abundante riqueza armónica.

**Guateque**, de armonía sencilla pero sustancialmente enriquecida con notas alteradas y pasos cromáticos. Compuesta en 1915, durante su estancia en Cuba.

**Scherzino mexicano**, bella obra de carácter alegre y sentimiento nacionalista escrita en 1913; queda de manifiesto el genio, elegancia y gracia de recursos compositivos del maestro Ponce.

**Intermezzo**, Emotiva pieza romántica que data del año de 1914, plagada de un profundo sentimiento expresivo que envuelve al oyente con su belleza armónica y melodiosa.

2. **Porque me enseñaron a enseñar.** En esta sección toca el turno de que mis alumnos reflejen lo aprendido bajo mis enseñanzas interpretando cinco piezas al piano.

**Johann Friedrich Franz Burgmüller**, fue un maestro exitoso, pianista y compositor. Nació en Regensburg (Alemania) el 4 de diciembre de 1806 y falleció en Beaulieu (Francia) el 16 de febrero de 1874). La selección de sus Op. 68, 76, 100, y 105, son muy solicitados en las diversas colecciones educativas, de los cuales el que más sobresale son “los veinticinco estudios opus 100”, muy apreciados en los estudios de piano, a nivel de conservatorio.

**Arabesque**, da una sensación de persecución en la primera parte la cual pasa a un estado de calma y tranquilidad cuando en la segunda, finalizando de forma tajante y determinante.

**Ballade**, la primera parte posee un carácter de misterio (*misterioso*), produciendo así una tensión la cual relaja en la segunda parte con un sentimiento dulce (*dolce*).

**Muzio Clementi**, compositor, pianista virtuoso, profesor, director de orquesta, editor de música y exitoso fabricante de pianos. Nació en Roma el 24 de enero de 1752 y murió en Evesham el 10 de marzo de 1832. Ha sobrevivido hasta nuestros días principalmente a través de sus sonatinas op. 36 y op. 37, obras educativas que casi todos los estudiantes del piano han tocado durante sus primeros años de estudio.

**Sonatina Op. 36, No.1, en Do Mayor, Allegro, Andante y Vivace**, de sonoridad amena y divertida, sumamente melódico, el dominio de esta obra, es una excelente puerta de entrada para obras mayores y desafiantes.

**Friedrich Kuhlau** nació en Uelzen, Alemania, cerca de Hannover, Kuhlau fue un prolífico compositor, principalmente de óperas, música de cámara y obras para flauta, aunque hoy se le recuerda mayormente por su producción para piano, que es de gran valor pedagógico, y esto incluye un concierto.

**Sonatina Op. 20 No. 1, I. Allegro**, Las sonatinas de Kuhlau son verdaderas joyas útiles para afrontar el desafío mayor de las grandes sonatas. Contienen escalas, repeticiones, arpeggios y pasajes de agilidad. La Sonatina Op. 20 No.1, tiene un estilo clásico perfecto.

**3. Porque me enseñaron a arreglar y componer.** En este rubro muestro tres de mis arreglos; así como una de mis composiciones todas para flauta, clarinete y piano.

**Twila Paris White** compositora, cantante y pianista cristiana, que nació el 28 de diciembre de 1958 en Forth, Worth, Texas, E.E.U.U. Entre sus canciones más destacadas se encuentran “*He is exalted*”, “*We Will Glorify*”, “*Lamb of God*”, “*We Bow Down*”.

**Michael Whitaker Smith** compositor, cantante y pianista de música cristiana contemporánea nació el 7 de octubre de 1957 en Virginia, E.E.U.U. A los cinco años de edad escribió su primera canción y a los diez decidió entregar su vida al servicio de Dios. Entre sus canciones más destacadas se encuentran “*Great is The Lord*”, “*Friends*” y “*Thy Word*”.

**He is Exalted with Great is The Lord**, arregladas para piano solo por el sustentante, siendo estas una de las melodías favoritas dentro del ambiente cristiano, las cuales exaltan la grandeza y majestad de Dios.

**Paul Baloche** es un artista de música cristiana estadounidense, líder de alabanza y compositor originario de Nueva Jersey, nace el 4 de junio de 1962. Entre sus canciones más destacadas se encuentran: “*Open the Eyes of My Heart*”, “*Above All*” y “*God of Wonders*”.

**Lenny Leblanc** nació el 17 de junio de 1951 en Massachusetts, es un compositor y cantante exitoso. A finales de los 70's era casi imposible encender la radio y no escuchar su exitosa balada "*Falling*". En 1980 conoce a Dios de manera personal lo cual cambia su vida y altera el curso de su carrera. Hoy, el nombre LeBlanc aparece al lado de favoritos cantos cristianos tales como "*Above All*" y "*There Is None like You*" por citar algunos.

**Above All**, dueto para flauta y clarinete, se aprecia con facilidad el diálogo que establecen ambos instrumentos de aliento, expresando el mensaje que sus autores quieren dar acerca de la exaltación a Dios por haber enviado a su hijo a morir en la cruz.

**Henry Smith** músico y cantante cristiano que nació en los Estados Unidos en el año de 1952. Henry es quien compuso "Give Thanks", una de las canciones más solicitadas en la tradicional fiesta estadounidense conocida como "Thanksgiving".

**Give Thanks**, dueto para flauta y clarinete, una vez se puede apreciar el diálogo de estos instrumentos, con una melodía que trata acerca de la gratitud que cada ser humano debiera tener ante Dios, porque envió a su hijo Jesús a este mundo.

**Elías Márquez Díaz** nació el 3 de septiembre de 1973 en Jojutla, Morelos, México. Decidió estudiar educación musical en la entonces Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música) de la UNAM, con la maestra Patricia Arenas y Barrero. Fue ganador del primer lugar en la interpretación del Himno Nacional mexicano a nivel Secundaria en su 17ª edición en el año de 1999 en la ciudad de México.

**Gratitud**, esta melodía nace en la mente del autor cuando su hija Saraí gradúa del sexto año de primaria, volviéndose en el canto tema de la clase de graduandos, a través de ella expresa la gratitud hacia Dios, hacia los padres y maestros.

- 4. Porque me enseñaron a cantar y dirigir.** Mi participación en esta sección consiste en la conducción de un ensamble vocal masculino, quienes bajo mis enseñanzas interpretan cuatro cantos del repertorio Negro Espiritual.

**Waynie Hooper** Nació el 4 de julio de 1920 en Little Rock, Arkansas; murió el 28 de febrero de 2007 en Thousand Oak, California. Cantó como barítono con el grupo The King Herald's Quartet durante 18 años, al cual le arregló y compuso música durante 33 años. Hizo arreglos y orquestaciones para Chapel Records.

**Por la mañana tu mi carro guía, Dulce Canaan, Vendrá pronto ya viene y Hermano ven conmigo vamos al hogar**, los Negro Espiritual tienen su origen en los cantos compuestos por los africanos que fueron capturados y traídos a los Estados Unidos como esclavos de la costa oeste africana, en el siglo XVII, para trabajar en las colonias inglesas del sur en las plantaciones y en las ciudades del norte como trabajadores domésticos o artesanos. Reflejan el sentir y pensar de hombres y mujeres oprimidos, que cantan no porque estén felices, sino porque sufren y anhelan que este sufrimiento termine; estas melodías son pues, sinónimo de esperanza, salvación y libertad.

**Notas elaboradas por Elías Márquez Díaz**

Anexo 2. Partituras de arreglos o creación del sustentante.

**He is Exalted**  
with Great Is the Lord

He is Exalted by TWILA PARIS  
Arr. Elias Márquez Díaz

Great Is the Lord  
by MICHAEL W. SMITH  
and DEBORA D. SMITH  
Arr. Elias Márquez Díaz

♩ = 60

Piano *f*

Pno. *mf*

Pno. *cresc.*

Pno. *f*

Pno.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is labeled 'Piano' and features a dynamic marking of *f*. The second system is labeled 'Pno.' with a dynamic marking of *mf*. The third system is also labeled 'Pno.' and includes a *cresc.* marking. The fourth system is labeled 'Pno.' with a dynamic marking of *f*. The fifth system is labeled 'Pno.' and continues the piece. The score is in 6/8 time and B-flat major. The tempo is indicated as ♩ = 60. The piece is an arrangement of two hymns: 'He is Exalted' by Twila Paris and 'Great Is the Lord' by Michael W. Smith and Debora D. Smith.

Copyright © ELMARDZMUSIC, 2018

2

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

cresc.

37

Pno.

f

41

Pno.

45

Pno.

Great Is The Lord

49

Pno.

53

Pno.

To Coda

57

Pno.

61

Pno.

*mf*

65

69

**D.S. al Coda CODA**

Pno.

*cresc.*

73

Pno.

*f*

6

76

Pno.

*ff*

gliss.

8vb

# Above All

Sobre todo

LENNY LeBLANC and PAUL BALOCHE

Arr. Elias Márquez Díaz

$\text{♩} = 65$

Flauta 1

Clarinete en Sib

Piano

*mf*

$\text{♩} = 65$

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

*mf*

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

Copyright © ELMARDZ, 17 DE ENERO DE 2018



2

11

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

15

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

18

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

22 3

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

26

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

30

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

34

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

38

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

42

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

45

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

5

49

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

*f*

*f*

53

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

6

57

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

*mf*

*mf*

1. 2.

8<sup>va</sup>.

61

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

poco rit. a tempo

*mp*

*mp*

poco rit. a tempo

*mp*

64

Fl. 1

Cl. Sib

Pno.

rit.

rit.

8<sup>va</sup>

# GIVE THANKS

Music Henry Smith  
Arr. Elias Márquez Díaz

$\text{♩} = 85$

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

$\text{♩} = 85$

*mp*

5

Fl.

Cl.

Pno.

10

Fl.

Cl.

Pno.

*mp*

Copyright ©ELMARDZMUSIC,2018

15

Fl. *cresc.*

Cl.

Pno. *cresc.*

20

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Pno. *mf*

25

Fl. *cresc.* *mf*

Cl. *cresc.* *mf*

Pno. *cresc.* *mf*

29 3

Fl.  
Cl.  
Pno.

34 **To Coda**

Fl.  
Cl. *mp*  
Pno. *mp*

39

Fl.  
Cl.  
Pno.



44 *mp*

Fl.

Cl.

Pno.

48 *cresc.*

Fl.

Cl.

Pno.

52 *D.S. al Coda* *mp* *rit.*

Fl.

Cl.

Pno.

# Vengo a agradecer

## Gratitud

Elias Márquez Díaz

$\text{♩} = 85$

Flauta

Clarinete en S $\flat$

Piano *mp*

5

Fl.

Cl. *mp*

Pno.

9

Fl. *mp*

Cl.

Pno.

Copyright © ELMARDZMUSIC, 2018

2

13

Fl.

Cl.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Flute part (Fl.) has a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Clarinet part (Cl.) has a similar melodic line. The Piano part (Pno.) consists of a right-hand accompaniment with chords and eighth notes, and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note bass line.

17

*mf*

Fl.

Cl.

Pno.

*mf*

Detailed description: This system contains measures 17 through 19. The Flute part (Fl.) features a melodic line with a *mf* dynamic marking and a slur over the first two measures. The Clarinet part (Cl.) has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The Piano part (Pno.) has a right-hand accompaniment with chords and eighth notes, and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note bass line. A *mf* dynamic marking is also present in the piano part.

20

Fl.

Cl.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 20 through 22. The Flute part (Fl.) has a melodic line with a slur over the first two measures. The Clarinet part (Cl.) has a melodic line. The Piano part (Pno.) has a right-hand accompaniment with chords and eighth notes, and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note bass line.

23

Fl.  
Cl.  
Pno.

This system contains measures 23, 24, and 25. The Flute part is silent. The Clarinet part plays a rhythmic eighth-note pattern in the treble clef. The Piano part features a complex accompaniment with chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

26

Fl.  
Cl.  
Pno.

This system contains measures 26, 27, 28, and 29. The Flute part begins to play in measure 29 with a melodic line. The Clarinet part continues its rhythmic pattern. The Piano part maintains its accompaniment, with some chordal changes in the right hand.

30

Fl.  
Cl.  
Pno.

This system contains measures 30, 31, 32, and 33. The Flute part has a more active role, playing a melodic line with some grace notes. The Clarinet part continues its rhythmic pattern. The Piano part continues its accompaniment with some chordal changes.

4

34

Fl.

Cl.

Pno.

37

Fl.

Cl.

Pno.

*mp*

40

Fl.

Cl.

Pno.

43 *mp*

Fl. Cl. Pno.

This system contains measures 43 through 46. The Flute part (Fl.) begins with a *mp* dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Clarinet part (Cl.) is silent throughout these measures. The Piano part (Pno.) provides accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

47 *mp*

Fl. Cl. Pno.

This system contains measures 47 and 48. The Flute part (Fl.) continues its melodic line. The Clarinet part (Cl.) enters in measure 47 with a melodic line, also marked *mp*. The Piano part (Pno.) continues its accompaniment.

49

Fl. Cl. Pno.

This system contains measures 49 through 52. The Flute part (Fl.) has a melodic line with some rests. The Clarinet part (Cl.) has a melodic line. The Piano part (Pno.) continues its accompaniment. The system concludes with a double bar line.

### Anexo 3. Listado de gráficos

	Página
Gráfico 1, Manuel M. Ponce .....	14
Gráfico 2, Esquema estructural de la “Gavota” .....	15
Gráfico 3, Análisis del antecedente sección A, “Gavota” .....	15
Gráfico 4, Análisis del consecuente sección A, “Gavota” .....	16
Gráfico 5, Sección B, “Gavota” .....	17
Gráfico 6, Sección C antecedente, “Gavota” .....	17
Gráfico 7, Sección C consecuente, “Gavota” .....	18
Gráfico 8, Esquema estructural de “Guateque” .....	19
Gráfico 9, Fragmento de la sección A, “Guateque” .....	19
Gráfico 10, Fragmento de la sección B, “Guateque” .....	20
Gráfico 11, Fragmento de la sección C, “Guateque” .....	20
Gráfico 12 Esquema estructural de “Scherzino mexicano” .....	21
Gráfico 13, Fragmento de la sección A, “Scherzino mexicano” .....	21
Gráfico 14, Fragmento de la sección B, “Scherzino mexicano” .....	22
Gráfico 15, Esquema estructural, “Intermezzo” .....	22
Gráfico 16, Introducción, “Intermezzo” .....	23
Gráfico 17, Sección A, “Intermezzo” .....	23
Gráfico 18, Sección B, “Intermezzo” .....	24
Gráfico 19, Puente, “Intermezzo” .....	25
Gráfico 20, Coda, “Intermezzo” .....	25
Gráfico 21, Johann Friedrich Franz Burgmüller .....	26
Gráfico 22, Esquema estructural de “Arabesque” .....	27
Gráfico 23, Sección A “Arabesque” .....	28
Gráfico 24, Sección B “Arabesque” .....	29
Gráfico 25, Sección A´ y Coda, “Arabesque” .....	29
Gráfico 26, Esquema estructural, “Ballade” .....	31
Gráfico 27, Sección A compás del 1-14 “Ballade” .....	31
Gráfico 28, Sección A compás del 15-30 “Ballade” .....	32
Gráfico 29, Sección B “Ballade” .....	32
Gráfico 30, Puente “Ballade” .....	33
Gráfico 31, Coda “Ballade” .....	33
Gráfico 32, Muzio Clementi.....	34
Gráfico 33, Esquema estructural, “Sonatina Op. 36, No.1, Allegro” .....	35
Gráfico 34, Exposición, “Sonatina Op. 36, No.1, Allegro” .....	36
Gráfico 35, Desarrollo, “Sonatina Op. 36, No.1, Allegro” .....	37
Gráfico 36, Reexposición, “Sonatina Op. 36, No.1, Allegro” .....	37

Gráfico 37, Esquema estructural, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Andante</i> ” .....	38
Gráfico 38, Sección A, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Andante</i> ” .....	38
Gráfico 39, Sección B, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Andante</i> ” .....	39
Gráfico 40, Sección A’, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Andante</i> ” .....	39
Gráfico 41, Esquema estructural, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Vivace</i> ” .....	40
Gráfico 42, Sección A, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Vivace</i> ” .....	41
Gráfico 43, Sección A’, “ <i>Sonatina Op. 36, No.1, Vivace</i> ” .....	42
Gráfico 44, Friedrich Kuhlau .....	43
Gráfico 45, Esquema estructural, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	44
Gráfico 46, Motivo principal en la mano derecha, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	45
Gráfico 47, Motivo principal en la mano izquierda, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	45
Gráfico 48, Tema B, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	46
Gráfico 49, Coda, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	46
Gráfico 50, Desarrollo, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	47
Gráfico 51, Retransición, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	47
Gráfico 52, Reexposición, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	48
Gráfico 53, Coda, “ <i>Sonatina Op. 20, No.1, Allegro</i> ” .....	48
Gráfico 54, Esquema estructural, “ <i>El Adios</i> ” .....	49
Gráfico 55, Secondo, Sección A compás 1-6 “ <i>El Adios</i> ” .....	50
Gráfico 56, Primo, Sección A compás 1-6 “ <i>El Adios</i> ” .....	50
Gráfico 57, Secondo, Sección B “ <i>El Adios</i> ” .....	50
Gráfico 58, Primo, Sección B “ <i>El Adios</i> ” .....	51
Gráfico 59, Twila Paris.....	52
Gráfico 60, Michael W. Smith.....	52
Gráfico 61, Esquema estructural, “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	53
Gráfico 62, Antecedente, “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	54
Gráfico 63, Consecuente, “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	54
Gráfico 64, Consecuente una octava abajo, “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	54
Gráfico 65, Sección <u>2</u> , “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	55
Gráfico 66, Puente “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	55
Gráfico 67, Consecuente “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	56
Gráfico 68, Coda “ <i>He is exalted/Great is The Lord</i> ” .....	56
Gráfico 69 Paul Baloche .....	57
Gráfico 70 Lenny Leblanc .....	57
Gráfico 71, Esquema estructural, “ <i>Above All</i> ” .....	58
Gráfico 72, Introducción “ <i>Above All</i> ”, compases del 1 al 4 .....	59
Gráfico 73, Sección A, “ <i>Above All</i> ” .....	60
Gráfico 74, Sección B, “ <i>Above All</i> ” .....	61



Gráfico 75, Sección A con variante, “Above All” .....	62
Gráfico 76, Coda, “Above All” .....	63
Gráfico 77 Henry Smith .....	64
Gráfico 78, Esquema estructural, “Give Thanks”.....	64
Gráfico 79, Introducción “Give Thanks”, compases del 1 al 4.....	65
Gráfico 80, Sección A, “Give Thanks”.....	65
Gráfico 81, Sección B, “Give Thanks”.....	66
Gráfico 82, Elías Márquez Díaz .....	67
Gráfico 83, Esquema estructural, “Gratitud”.....	68
Gráfico 84, Introducción, “Gratitud”.....	69
Gráfico 85, Sección A, “Gratitud”.....	70
Gráfico 86, Puente, “Gratitud”.....	71
Gráfico 87, Sección B antecedente, “Gratitud” .....	72
Gráfico 88, Sección B consecuente, “Gratitud” .....	72
Gráfico 89, Coda, “Gratitud”.....	73
Gráfico 90, Wayne Hooper.....	76
Gráfico 91, Esquema estructural, “Tu mi carro guía” .....	77
Gráfico 92, Sección A, “Tú mi carro guía” .....	78
Gráfico 93, Sección B, “Tú mi carro guía” .....	79
Gráfico 94, Sección C, “Tú mi carro guía”.....	80
Gráfico 95, Coda, “Tú mi carro guía” .....	81
Gráfico 96, Discanto, “Tú mi carro guía” .....	82
Gráfico 97, Sección A, “Dulce Canaan” .....	83
Gráfico 98, Sección B, “Dulce Canaan” .....	84
Gráfico 99, Sección A, “Dulce Canaan”.....	84
Gráfico 100, Coda, “Dulce Canaan” .....	85
Gráfico 101, Esquema estructural, “Vendrá pronto ya viene”.....	86
Gráfico 102, Sección A, “Vendrá pronto ya viene” .....	86
Gráfico 103, Melodía Tenor 1, “Vendrá pronto ya viene” .....	87
Gráfico 104, Melodía Tenor 2, “Vendrá pronto ya viene”.....	87
Gráfico 105, Melodía Barítono 1, “Vendrá pronto ya viene”.....	87
Gráfico 106, Melodía en Re bemol Tenor 1, “Vendrá pronto ya viene” .....	88
Gráfico 107, Barítono 2, “Vendrá pronto ya viene” .....	88
Gráfico 108, Coda, “Vendrá pronto ya viene” .....	89
Gráfico 109, Tema principal, “Hermano ven conmigo vamos al hogar” .....	90
Gráfico 110, Esquema estructural, “Hermano ven conmigo vamos al hogar”.....	90
Gráfico 111, Sección 1, “Hermano ven conmigo vamos al hogar” .....	91
Gráfico 112, Sección 2, “Hermano ven conmigo vamos al hogar” .....	92

Gráfico 113, Sección 3, “Hermano ven conmigo vamos al hogar” ..... 92  
Gráfico 114, Coda, “Hermano ven conmigo vamos al hogar” ..... 93

