



---

---

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

### NOTAS AL PROGRAMA Y RECITAL

“El trabajo instrumental – vocal como acercamiento a la música del educando”

QUE PRESENTA

**MARÍA IVET GUILLÉN LÓPEZ**

COMO REQUISITO PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN EDUCACIÓN MUSICAL**

Sinodales

Presidente: Mtra. Martha Gómez Gama

Secretario: Dr. Felipe Ramírez Gil

Vocal: Mtra. Ma. Teresa Martínez Montoya

Suplente: Mtro. René Viruega Flamenco

Suplente: Mtra. Rocío Viruega Aranda



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

**A Dios, por haberme puesto en el maravilloso camino de la música, por darme las fuerzas necesarias cada vez que desfallezco y permitirme conocer a las personas indicadas para poder ser cada día una mejor persona.**

**A mi madre Gabriela López Martínez,** quien me dió la vida y me educó por el sendero de la responsabilidad, la honradez y la lucha constante ante la vida. **Este triunfo también es tuyo.** No hubo un día de mi infancia que me dejarás sin escuchar música.

Éste es el resultado. **Gracias** por ese bendito detalle.

**A mi abuela Gertrudis,** quien fue otro de mis ejemplos de valor ante la vida y siempre me apoyó aún cuando no estuviera de acuerdo con mis locas ideas. Jamás olvidaré lo mucho que me amabas. **Gracias.....Sé que sigues a mi lado. Te extraño!.**

**A mis tíos Raquel y Juan, a Sarahy (Nono),** quienes han sido un pilar importante desde mi infancia, que me han visto crecer y desarrollarme como ser humano y profesionista.

Nono, deseo ser un ejemplo para ti. **Gracias por ser mi familia.**

**A mi hermano Gabriel,** con quien crecí y compartí mi infancia. **La misma vida te dirá..... Recuérdalo.**

**A David L. Arontes Reyes,** quien desde que me conoció -1989- creyó en mi vocación y pasión por la música, me impulsó a defender mis ideales y que es mi ejemplo. Deivik....

Gracias por ser mi maestro y sobre todo mi amigo. **Mi gratitud por siempre.**

**A Gabriela Patricia Díaz Rodríguez,** a quien considero **más que mi amiga** que tomó el gran reto de hacerme entender lo importante que era dar este paso y lo logró. **Gracias por estar siempre a mi lado,** por aguantar mis enojos, mis berrinches, ayudarme a enfrentar y vencer mis miedos, **por creer en mí,** por tus risas, tus palabras de aliento y ánimo, por demostrarme cada día que la vida es hermosa, por disfrutar la música al igual que yo, por tantos y tantos momentos que hemos pasados juntas y todos los que faltan!!

**Gaby, sin ti nunca lo habría logrado. ¡Te quiero! No lo olvides**

**A la maestra Martha Gómez Gama,** por todo su apoyo incondicional, por ser un ejemplo a seguir en mi vida profesional, por cada uno de sus consejos y palabras, por levantarme e impulsarme a seguir cuando ya lo había decidido dejarlo todo. Lo confieso: **Su llamada** me cimbró, me paralizó y hasta me dolió pero..... **cambió mi vida. Mil gracias.**

**A mis maestros, Felipe Ramírez Gil, Ma.Teresa Martínez Montoya y René Viruega Flamenco,** quienes me transmitieron el conocimiento y las herramientas para desarrollarme como músico

**A mis amigos de la Estudiantina Divina Institución**, Lesley July, Gabriel, Amelia, Dalia, Marisol, José Luis, Guadalupe, Rodolfo, Diego y a todos los que pertenecieron al grupo a lo largo de estos años. Dios los eligió para ser mi segunda familia, porque han estado a mi lado en todos los momentos de mi vida y sé que seguiremos juntos. **Gracias chicos!!**

**A mis alumnos de la Estudiantina Vizcaínas**, quienes me llenan de satisfacción al escucharlos tocar, cantar y disfrutar la música. Eso me impulsa a seguir adelante y seguir creyendo en mi vocación de Educadora musical.

**A la Lic. Luz del Carmen Sánchez Gutiérrez** directora académica del Colegio San Ignacio de Loyola “Vizcaínas” por su apoyo incondicional a la actividad artística, en especial a la música.

**A la Universidad Nacional Autónoma de México**, institución que me formó en valores, conocimientos, cultura y como profesional. Cubriré de glorias tu nombre inmortal. **Es orgullo ser universitaria.**

## Índice

	<u>Pág.</u>
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Programa del recital.....</b>	<b>2</b>
<b>1. La voz y su cuidado .....</b>	<b>3</b>
1.1 El aparato fonador	
1.2 El aparato respiratorio y la respiración	
1.3 La vocalización	
1.4 La dicción y la articulación	
1.5 El cambio de la voz en los adolescentes	
1.6 Higiene de la voz	
<b>2. La Tablatura.....</b>	<b>10</b>
2.1 Orígenes de la tablatura	
2.2 El uso de la tablatura en los instrumentos de cuerda como recurso didáctico en el proceso enseñanza - aprendizaje.	
<b>3. Análisis estructural de las obras.....</b>	<b>15</b>
Romanza española	
Historia de amor	
Estrellita	
Carrascosa	
Viva la tuna	
Danza húngara	
Tierra mestiza	
Alma corazón y vida	
Cómo	
Noche de ronda	
Moliendo café	
Alma llanera	
San Cayetano	
Sebastopol	

	<b>Pág.</b>
<b>4. Datos biográficos de los autores.....</b>	<b>24</b>
<b>5. Estrategias de enseñanza aprendizaje en el conjunto instrumental – vocal.....</b>	<b>27</b>
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>30</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>31</b>
<b>Anexo 1</b>	
<b>Anexo 2</b>	

## **Introducción**

### **“El trabajo instrumental – vocal como acercamiento a la música del educando”**

Este trabajo se presenta bajo la opción de titulación Notas al Programa para obtener el Título de Licenciada en Educación Musical en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuya temática se centra en la labor desempeñada en el Taller denominado Conjunto Instrumental Vocal del Colegio de San Ignacio de Loyola "Vizcaínas". Dicho taller es de carácter optativo y pertenece a los Proyectos Especiales y Extracurriculares que el Colegio ofrece como parte de su plan educativo integral. Esta actividad se realiza durante siete horas a la semana, divididas en tres sesiones por semana; el objetivo general del taller es desarrollar en el educando el gusto por la música y su musicalidad a través del estudio del canto y/o ejecución de un instrumento de su elección (guitarra, mandolina, bajo, tricordio o percusiones) de acuerdo a un repertorio propuesto.

El recital consiste en dos secciones, una instrumental y otra vocal - instrumental cuyo repertorio incluye piezas de varios países y con diferentes grados de dificultad. El trabajo coral y el instrumental se presentan por separado para posteriormente integrar el conjunto. En lo que concierne al conjunto coral, el objetivo particular es que el alumno desarrolle su habilidad y destreza musical al cantar obras hasta tres voces con una emisión correcta, buena afinación y dicción. El objetivo particular del conjunto instrumental es que el alumno desarrolle su habilidad y destreza musical al tocar un instrumento como integrante del conjunto musical estudiantil. La parte instrumental se aborda por medio de la lectura de la tablatura para los instrumentos de cuerda punteada y los cifrados para la guitarra. Este documento contiene varios capítulos en los que se incluye la voz y su cuidado, la respiración y vocalización, los antecedentes de la tablatura, el análisis estructural de las obras, los datos biográficos de los compositores, y las estrategias de enseñanza - aprendizaje empleadas en el taller, las conclusiones y la bibliografía.

## PROGRAMA DEL RECITAL

### Parte instrumental

Romanza Española	Anónimo, Siglo XIV
Historia de Amor	Francis Lai (1932 - )
Estrellita	Tradicional
Carrascosa	Jaime Texidur Dalmur (1884 - 1957)
Viva la tuna	Tradicional
Danza húngara # 5	Johannes Brahms (1833 - 1897)
Tierra Mestiza	Gerardo Taméz (1948 - )

### Intermedio

### Parte vocal- instrumental

Alma corazón y vida	Adrián Flores Albán (1926- )
Noche ronda	Agustín Lara Aguirre y Pino (1897- 1970)
¿Cómo?	Ricardo Mejía (1933 - )
La Bikina	Rubén Fuentes (1926 - )
Moliendo café	Hugo C. Blanco Manzo (1960 - )
Alma llanera	Pedro Elías Gutiérrez (1870- 1954)
San Cayetano	Tradicional
Sebastopol	Francisco Collado González

**Grupo Instrumental-Vocal del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas**

**María Ivet Guillén López, Directora**



## 1. LA VOZ Y SU CUIDADO

En este capítulo se abordan aspectos relacionados a la voz, su producción y su cuidado.

### 1.1 El aparato fonador

Para la mayoría de las personas, la emisión de la voz es algo tan natural e inconsciente que pasa desapercibida. Si bien, es un medio de comunicación, también es el instrumento musical que posee el hombre de manera nata. Para la producción de la voz se debe contar tres elementos indispensables: un cuerpo vibrante, las cuerdas vocales, y un medio elástico que propague las vibraciones. Es decir, se requiere del aire y una caja de resonancia que amplifique el sonido y el oído pueda percibirlos. En este capítulo se presentan las funciones principales que realiza el aparato de fonación.

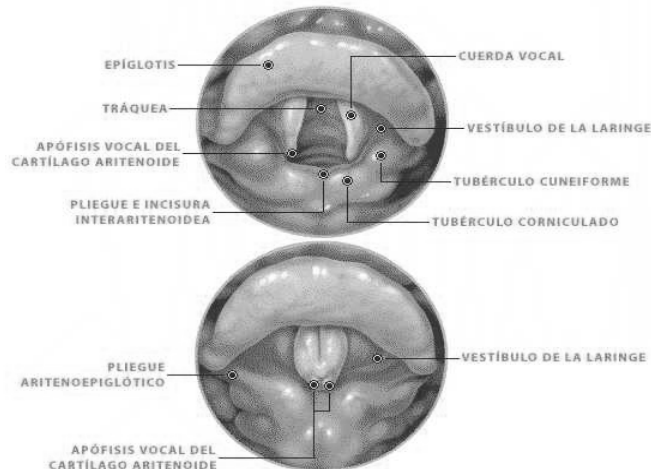
“El origen de la palabra fonación, proviene del griego *phones*, que significa voz”.<sup>1</sup> El aparato fonador está formado por la laringe y las cuerdas vocales, que son unos ligamentos fijados a ésta. Anteriormente se pensaba que eran cuatro cuerdas vocales y que todas intervenían en el proceso de la producción del sonido, cuando en realidad sólo son dos cuerdas las que participan en la producción del sonido y que vibran con el paso del aire. Éstas últimas, se encuentran en la parte inferior de la laringe, que por su parte anterior se encuentran unidas al cartílago tiroides y por atrás van sujetas a los cartílagos aritenoides. La abertura entre ambas cuerdas se llamada glotis.

Las cuerdas vocales cuando están en reposo permanecen abiertas dejando así el paso del aire sin problema (respiración). Cuando la glotis comienza a cerrarse, las cuerdas se juntan y vibran produciendo así la voz (exhalación). En la figura 1.1 se muestran las cuerdas vocales en las dos posiciones.

---

<sup>1</sup> Carbajal Córdoba, Ana Patricia, Tesis Profesional, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2005.

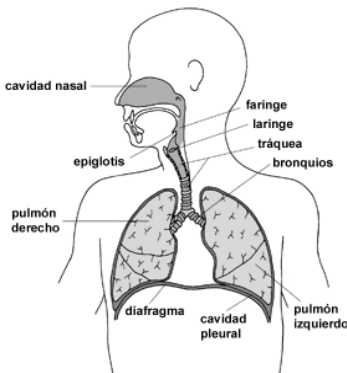
Figura 1.1



## 1.2 El aparato respiratorio

Está conformado por la nariz, la tráquea, los pulmones y el diafragma. Es aquí donde da inicio el proceso de la respiración, proceso fisiológico por el cual los organismos vivos toman oxígeno del medio circundante y desprenden dióxido de carbono y que se realiza de manera involuntaria e inconsciente<sup>2</sup>. Este proceso inicia con la entrada del aire a través de la nariz, y en ocasiones también por la boca, que pasa por la tráquea que se divide en dos partes, en su parte inferior llega a cada uno de los pulmones, a esto se le llama inspiración. Los pulmones son los encargados de recibir el aire y es el fuelle que estará en estrecha relación con el diafragma, músculo transversal ancho que además de separar al aparato respiratorio del digestivo desciende en el momento de la inspiración para dar espacio a los pulmones. En la figura 2.1 se muestra el aparato respiratorio.

Figura 2.1



---

<sup>2</sup> Alban Alencar, A.: (2007) Manual de oratoria, < riqueza, la de producción práctico>Edición electrónica gratuita. Texto completo en [www.eumed.net/libros/2007b/](http://www.eumed.net/libros/2007b/)

La respiración la realizamos en tres tiempos<sup>3</sup>: La inspiración, que entra por la nariz de manera amplia y en silencio. La suspensión y bloqueo del aire donde las costillas están separadas y nos da la sensación de descansar en ellas. La espiración que consiste en emitir el aire de manera controlada con sonido o sin él. Existen dos tipos de respiración “clavicular” y la respiración “diafragmática” o “abdominal”. La respiración clavicular es cuando se levantan los hombros y se hincha la caja torácica para inhalar la mayor cantidad posible de aire y no es recomendable para el canto. La respiración diafragmática consiste en tomar aire sin levantar los hombros y llevarlo a la parte inferior de los pulmones; ahí se encuentran las costillas flotantes que por ser movibles permiten el ingreso de mayor cantidad de aire<sup>4</sup>.

La respiración es de suma importancia para una buena emisión de la voz, por tal motivo, los alumnos realizan ejercicios de inhalación y exhalación en diversas secuencias con el propósito de identificar su propio proceso. Seguidamente se efectúan inhalaciones profundas por la nariz de manera lenta, suave y sin hacer ruido; los alumnos deben retener al aire unos segundos y después exhalarlo lentamente. Después, se realizan repeticiones de éste ejercicio incrementando gradualmente los segundos de retención hasta alcanzar ocho tiempos. El alumno debe estar parado con los pies abiertos a la altura de sus hombros, con la columna erguida y con el cuerpo relajado.

### **1.3 La vocalización**

La vocalización es al canto, como el entrenamiento previo a realizar una actividad física, ya que en ambas actividades se requiere de la intervención de músculos. La vocalización se refiere a cantar sobre las vocales, hacer ejercicios para dominar la voz,<sup>5</sup> sin necesidad de utilizar textos, realizar ejercicios de forma

---

<sup>3</sup> Mansión Madelaine, El estudio del canto, técnica de la voz hablada y cantada. Ricordi, Buenos Aires, 1947, pág. 37

<sup>4</sup> Alban Alencar, A.: (2007) *Manual de oratoria*, < riqueza, la de producción práctico>Edición electrónica gratuita. Texto completo en [www.eumed.net/libros/2007b/](http://www.eumed.net/libros/2007b/)

<sup>5</sup> Escudero, María del Pilar, Educación de la voz N° 3, Editorial Real Musical, Madrid 1987, pág. 5

gradual que pueden ser ascendentes y descendentes. Lo anterior permite ampliar el registro del cantante. Otros aspectos que se pueden desarrollar con la vocalización son la del control de la intensidad y los matices. Existen otros factores que son indispensables para llevar a cabo una buena vocalización y no deben dejarse pasar por alto, la fonación y articulación

El trabajo en conjunto de estos puntos junto con una respiración adecuada, dará como resultado una buena impostación de la voz, es decir, la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe<sup>6</sup> sin esfuerzo de los alumnos. La vocalización debe realizarse de manera relajada, con una buena postura para permitir que el aire entre sin problemas, de manera concentrada para escuchar, razonar y tratar de reproducir exactamente el ejercicio a realizar, con respiraciones profundas que nos den un buen apoyo para así obtener una emisión clara de la voz.

Los ejercicios de vocalización utilizados con los alumnos se realizan de forma gradual. Primero se trabaja con una nota larga y con una vocal, luego, se asciende por semitonos; posteriormente se realiza por grados conjuntos, en un rango no mayor de una 5ª. justa, con alguna vocal; de la misma manera se irá ascendiendo y descendiendo por semitonos. Posteriormente, se le agregan vocales, levantando el paladar y colocándolo en posición de bostezo. Se trabajan diferentes intervalos, ascendiendo y descendiendo por semitonos con diferentes tipos de sílabas. Se realizan ejercicios con intervalos que estén relacionados con las melodías a interpretar.

#### **1.4 La dicción y la articulación**

La dicción es la manera estética de pronunciar las palabras<sup>7</sup> que tiene un idioma. Cuando hablamos de dicción, es casi imposible no hacerlo de la articulación ya que las dos son elementos indispensables para una buena

---

<sup>6</sup> Escudero, María del Pilar. 1987. Educación de la voz N° 3. España, Madrid. Editorial Real Musical pág. 14

<sup>7</sup> Mansión Madelaine. 1947 El estudio del canto, técnica de la voz hablada y cantada. Argentina, Buenos Aires. Editorial Ricordi. pág. 67.

interpretación. La articulación consiste en la producción de los distintos fonemas.<sup>8</sup> Existen dos tipos, la de las vocales y las consonantes. Los ejercicios de que se realizan con los alumnos para lograr una buena dicción inician con adquirir la postura de la cavidad bucal para una pronunciación correcta de cada una de las vocales y las consonantes, se hacen ejercicios con sonidos repetidos en diversas velocidades. Se efectúan vocalizaciones con diferentes sílabas vocales y consonantes, se utilizan trabalenguas que contengan difíciles combinaciones de fonemas. Es importante no olvidar realizar en cada ensayo ejercicios de dicción y articulación. A continuación se darán ejemplos de trabalenguas utilizados con los alumnos para una mejor articulación en algunas consonantes

#### Consonante “S”

Si Sansón no sazona su salsa con sal, Le sale sosa; le sale sosa su salsa a Sansón, si la sazona sin sal.<sup>9</sup>

#### Consonante “P”

En el peral de Pedro aparecieron pocas peras, porque los perros pudieron pescarlas a pesar de las pedradas que con poca puntería les propinaba Paco.<sup>10</sup>

### 1.5 El cambio de la voz en la adolescencia

Durante la etapa de la adolescencia, se presentan cambios físicos y fisiológicos que corresponden al crecimiento somático y a la madurez endócrino-genital del ser humano.<sup>11</sup> Estos cambios son producidos por la glándula llamada hipófisis que se encuentra en el cerebro y se encarga de producir unas sustancias conocidas como hormonas. En los hombres, el cambio de voz se presenta entre los 12 y 13 años de edad. Esta se vuelve más gruesa debido a que la laringe crece, las cuerdas vocales se alargan aproximadamente un centímetro y se vuelven más gruesas. En algunos casos, el cambio se produce de manera rápida,

---

<sup>8</sup> Escudero, María del Pilar.1989. Educación de la voz N° 3, España, Madrid. Editorial Real Musical.pág. 24

<sup>9</sup> Caballero, Cristián.1989.Cómo educar la voz cantada y hablada, México. Editorial Edamex,pág.98

<sup>10</sup> Idem, pág. 91

<sup>11</sup> Rivera, González, Juana María de Jesús.1999. La importancia de la educación musical en los estudios de los alumnos, Tesis Profesional. México. Escuela Nacional de Música, UNAM.pág.9

en otros el proceso puede ser más lento. Según Kahane, la laringe en las mujeres no sufre un cambio tan radical como el de los hombres, la voz femenina se engrosa y crece en dirección lateral y redonda. Las cuerdas vocales solo crecen en promedio de tres a cuatro milímetros.<sup>12</sup>

Es conveniente identificar cuando un miembro del grupo se encuentra en el periodo de la pubertad o adolescencia. Si se nota que hay cambio en el momento de cantar o vocalizar causado por este proceso, es recomendable, no exigir la entonación, no vocalizarlo en registros muy agudos o muy graves, que realice los ejercicios en un volumen bajo. En algunos casos es recomendable que no cante por un tiempo hasta que logre alcanzar estabilidad en la que será su tesitura.

### **1.6 Higiene de la voz**

La higiene es una disciplina que estudia el conjunto de normas y hábitos que se recomiendan o están encaminados a conservar la salud<sup>13</sup>. Cuando hablamos de higiene vocal, nos referimos a los cuidados de la voz que deben seguirse para evitar un mal funcionamiento de ésta. Existen varios hábitos que provocan una mala higiene vocal, por ejemplo el tabaco, el abuso en el consumo del alcohol, exponerse a cambios bruscos de temperatura, no ingerir agua, no llevar una alimentación balanceada.

Por otro lado, cuando nos referimos a la higiene vocal en el aspecto del canto, son otros factores que, asociados con los que ya mencionados provocan la mala higiene en la voz del cantante. El uso correcto de la voz es un aprendizaje que debe pasar por distintas etapas que van desde el comienzo de la técnica vocal precisas hasta llegar al empleo de la misma, primero de manera consciente y luego automáticamente. El tener una deficiente técnica vocal, no vocalizar antes de cantar, tener una mala impostación de la voz, no contar con una buena técnica de respiración y de apoyo, gritar al momento de cantar, son aspectos que algunas

---

<sup>12</sup> Kahane J.C.1978. A morphological study of the human prepubertal and pubertallarynx. American Journal, pág.151

<sup>13</sup> Estrada Martínez, Celia Elvira, Gutiérrez Ramírez Roberto.2000. Metodología para la enseñanza-aprendizaje del canto. México. Universidad de Guadalajara 2000.pág. 115

veces pasan desapercibidos por los maestros y los propios cantantes. Si estos malos hábitos nos son detectados y atendidos a tiempo provocan problemas más severos en la voz como, la disfonía, la fatiga de la voz a temprana edad, los nódulos y en situaciones más severas la afonía.

En cada clase, se promueve la higiene vocal con los alumnos. Se inicia con vocalizaciones para calentar las cuerdas vocales, se cuida la respiración y el apoyo para una buena emisión de la voz y se fomenta la ingestión de agua. De la misma manera, cuando hay una presentación se les recomienda no se exponerse a cambios bruscos de temperatura, no ingerir cosas frías, dormir y coman bien evitando grasas y picantes, tomar agua antes de subir al escenario. Cuando un alumno manifiesta algún síntoma de enfermedad respiratoria o de la laringe, no se acepta en clase como medio de prevención y evitar el contagio con los demás alumnos.

## 2. LA TABLATURA

En este capítulo se revisará el uso de la tablatura como auxiliar en el proceso de enseñanza aprendizaje del taller vocal instrumental.

### 2.1 El origen de la tablatura

La tablatura llamada también tabulatura o cifra es uno de los sistemas de escritura musical más sencillos<sup>14</sup> que existen, tiene sus orígenes en Europa a partir del siglo XIV y tiene su auge en el periodo renacentista<sup>15</sup>. Este sistema de notación simplificada fue utilizado para instrumentos de cuerda punteada principalmente para el laúd, la vihuela y posteriormente la guitarra; fue aceptado por los músicos profesionales y aficionados de la época debido a su fácil de lectura y a una la rápida ejecución.

Existieron básicamente tres formas de escribir tablaturas: la italiana, la francesa y la alemana. Cada uno tenía su esquema simbólico que servía al ejecutante como referencia para la ejecución. Todos los países de Europa adoptaron este sistema.<sup>16</sup> A continuación hablaremos brevemente de cada una de ellas.

La tablatura italiana<sup>17</sup>, se basaba en un exagrama que representa cada cuerda del laúd, sobre cada una de ellas se escribían números que correspondían a cada uno de los trastes que deberían ser pisados por los dedos de la mano izquierda, la cuerda más grave correspondía a la línea superior. Cuando la cuerda debía ser tocada al aire, se indicaba con un cero. En la parte superior de la tablatura se escribían símbolos que representan los valores rítmicos. A continuación se presentan algunos ejemplos. En la Figura 2.1 se muestra una tablatura italiana *Intabulatura de Lauto* de Ottaviano Petrucci. Libro Primo, Venezia, 1507 (Facsimil). (Apel 1984: 69).

---

<sup>14</sup> Cruz Soto. 1986. La transcripción para guitarra moderna de la música. Tesis profesional, México. Escuela Nacional de Música. UNAM.pág.130

<sup>15</sup> Francos-René Tranchefor. 1980. Los instrumentos musicales del mundo. España. Editorial Alianza Música. pág 133.

<sup>16</sup> Idem pag 134.

<sup>17</sup> <http://www.vinv.ucr.ac.cr/latindex/kanina-29-2/327-leon.pdf>



Figura 2.1



La tablatura francesa<sup>18</sup> se caracterizó principalmente utilizar letras para indicar los trastes en lugar de números. La cuerda más grave correspondía a la línea inferior de la tablatura. En la figura 2.2 se presenta un ejemplo de tablatura francesa, en el observaremos un fragmento de la pieza *Trés breve et familiere*, *introduction* de Pierre Attaignant. Paris, 1529. (Facsimil) (Attaignant, 1953: fol xii)

Figura 2.2



La tablatura alemana<sup>19</sup>, quizá la más complicada de las tres ya que, no utilizaba una representación del diapasón del instrumento; en ésta se utilizaban signos distintos para cada traste. La cuerda más grave correspondía a la línea inferior y la más aguda a la superior. Al primer traste le correspondían las letras a, b, c, d, e; al segundo f, g, h, i, k. al llegar al quinto traste éstos eran indicados con las abreviaturas *et* y *con*, a partir de ahí se repetían las letras pero en forma

<sup>18</sup> Idem, pág, 329

<sup>19</sup> Idem, pág, 329

duplicada es decir aa, bb, cc, dd, ee, etc. Si una cuerda iba a ser tocada al aire, se indicaba con una cruz. En la figura 2.3 veremos la posiciones correspondientes a la tablatura alemana de *Ein neues Lautenbuchlein*, de Hans Newsdiler. Nuremberg, 1540. (Facsímil), (Poulton 1991: 108), mientras que en la figura 2.4 observaremos la tablatura *Ein neues Lautenbuchlein*, de Hans Newsdiler. Nuremberg, 1540. (Facsímil), (Poulton 1991: 108)

Figura 2.3

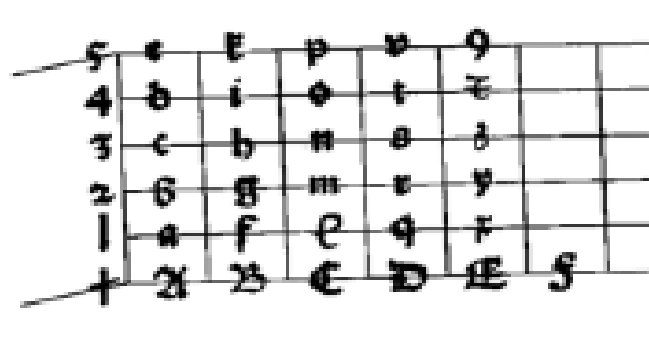
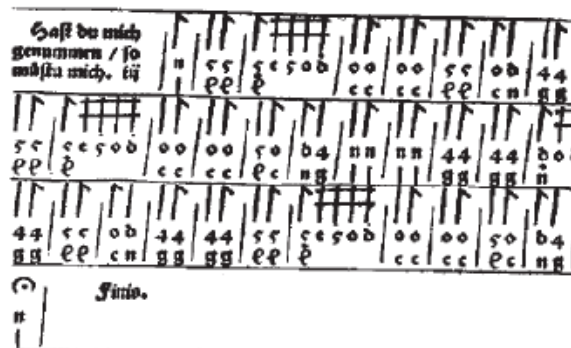


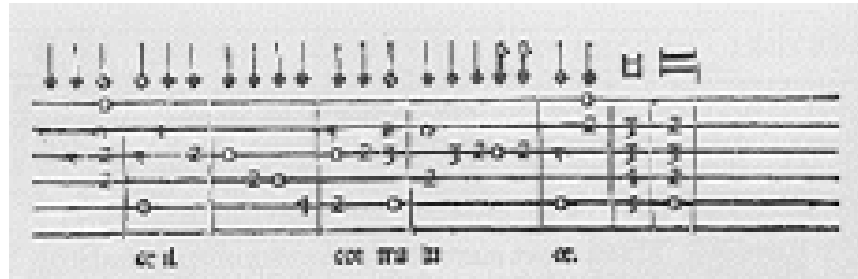
Figura 2.4



También existió, la tablatura de Luys Milán que era conocida como tablatura napolitana<sup>20</sup>. A diferencia de la tablatura italiana, la cuerda más grave correspondía a la inferior y no a la superior. En la figura 2.5 se muestra un ejemplo de tablatura napolitana de Luys Milán. Libro de música de vihuela de mano intitulado. El maestro: Venecia, 1536. (Facsímil)

<sup>20</sup> Idem, pág 330

Figura 2.5



## 2.2 El uso de la tablatura en los instrumentos de cuerda como recurso didáctico en el proceso enseñanza – aprendizaje

Este sistema de notación tiene varias ventajas sobre el sistema tradicional que todos conocemos debido a que quien desee tocar un instrumento de cuerda punteada podrá hacerlo de forma rápida y sencilla, debido a que el sistema nos indica la posición exacta de los dedos de la mano izquierda, que deben presionar el traste correcto; también indica la cuerda correcta que será pulsada con la mano derecha, con un plectro o con los dedos, originando así el sonido preciso.

La tablatura que utilizamos en clase para el aprendizaje de las obras con el conjunto instrumental, es semejante a la tablatura napolitana de Luys Milán, colocando la cuerda del sonido más grave en la parte inferior y la cuerda del sonido más agudo en la parte superior. El número del traste a tocar sobre la cuerda a pulsar; si la cuerda debe ser pulsada al aire se indica con un cero. Sin embargo, es todavía más simplificada por la razón que no utilizamos exagramas sino tetragramas, debido a que los instrumentos con los que se trabajan solamente cuentan con cuatro cuerdas como la mandolina, el tricordio y el bajo eléctrico. Otra de las diferencias es que, el ritmo no es colocado en la parte superior de cada número debido a que no todos los alumnos conocen los valores rítmicos. Esto también tiene un objetivo el cual, es el desarrollar el sentido auditivo y la sensación rítmica a través de la imitación. Por otro lado, a los alumnos que tienen más tiempo en el conjunto instrumental sí se les enseña a leer los ritmos con las figuras de nota tradicionales.

Cuando una nota tiene un valor rítmico mayor a la negra, se indica con una línea horizontal sobre el número del traste produciendo así el tremolo el cual se obtiene subiendo y bajando de manera rápida y precisa la mano derecha con la púa. La tablatura no está dividida por compases sino por frases musicales con la intención que, el alumno pueda entender de una manera más general la obra. Dentro de ésta también utilizamos símbolos musicales modernos como los barras de repetición, las casillas de repetición, los trémolos y acentos, introduciéndolos al lenguaje de la música

La tablatura, no sólo nos sirve para aprender a ejecutar melodías sino también nos permite la formación de diferentes tipos de acordes mayores, menores, de séptima y en algunos casos de sus inversiones. Éstos se crean colocando dos o tres números de manera vertical en los trastes y cuerdas que les correspondan, pasando de ser un instrumento melódico a un instrumento armónico. En el anexo 2, se presentan las tablaturas de las melodías del repertorio que son ejecutadas por las mandolinas y tricordio.

### 3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS

En este capítulo se presenta de manera sintética el análisis estructural que tiene la función de ayudar a la comprensión de las obras y sus secciones, así como facilitar su estudio y memorización.

#### 3.1 Romanza española

Entrada: Tética

Compás: 3/4

Número de compases: 32

Tonalidad: Em

Modulación: E

Ámbito: Re 5 al MI 6

Rango: 9ª. Mayor

Nota inicial: Si 5

Nota final: MI 5

Estructura: **A :II: B :II: A**

Acordes de la sección A

3/4 Em | Em | Em | Em | E7 | E7 | Am | Am | B7 | B7 | Em | Em | F# | F# | Em |

Acordes de la sección B

E | E | B7 | B7 | A | A | E | E | E7 | E7 | A | B7 | B7 | E | E ||

#### 3.2 Historia de amor

Entrada: Tética

Compás: 4/4

Número de compases: 36

Tonalidad: Em

Modulación: Am

Nota inicial: Sol 6

Nota final: MI 6

Ámbito: Fa# 5 al Do7

Rango: 13vaJ

Estructura: **A: || B : || A : ||**

Acordes de la sección A:

4/4 Em | Em | Em | Em | Em | Em | Em | Em | Am | Am | Am | B7 | Em | Em | C | C  
B7 | B7 | B7 | B7 | Em | Em | Em | Em ||

Acordes de la sección B:

E7 | E7 | Am | Am | D7 | D7 | G | G | C | C | B7 | B7 | Em | E7 | Am | Am | D7 | D7 | G |  
G | C | C | F# | F# | B7 | B7 | B7 | B7 ||

### 3.3 Estrellita

Entrada: Anacrusa

Compás: 2/4

Número de compases: 76

Tonalidad: Am

Modulación: A

Nota inicial: Mi 5

Nota final: La 6

Ámbito: Mi 5 al Do # 7

Rango: 14<sup>a</sup>. Mayor

Estructura: **A: || B: || A**

Acordes de la sección A:

2/4 Am | Am | Am | Am | Am | Am | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | Am | Am |  
Am | Am | Am | Am | A7 | A7 | Dm | Dm | Dm | Dm | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am ||

Acordes de la sección B:

A | A | A | A | A | A | E7 | E7 | Bm | E7 | Bm | E7 | Bm | E7 | A | A | A | A | A | A | A7 |  
A7 | D | D | D | D | A | A | E7 | E7 | A | A ||

### 3.4 Carrascosa

Entrada: Anacrusa

Compás: 2/4

Número de compases: 64

Tonalidad: Am

Modulación: A

Ámbito: Mi 5 al Sol # 6

Nota inicial: Mi 5

Nota final: La 5

Rango: 12ª.Mayor

Estructura: **A: II: B: II: A**

Acordes de la sección A

2/4 Am | Am | E7 | E7 | E7 | E7 | Am | Am | Am | A7 | A7 | Dm | Dm | Am | Am | E7  
Am | Am | G | G | C | C | E7 | E7 | Am | Am | F | F | E7 | E7 | F | F | E7 ||

Acordes de la sección B:

A | A | E7 | E7 | E7 | E7 | A | A | A | A | Dm | Dm | A | A | E7 | E7 | A ||

### 3.5 Viva la tuna

Entrada: Tética

Compás: 2/4

Número de compases: 46

Tonalidad: Am

Modulación. A

Nota inicial: Mi 6

Nota final: La 6

Ámbito: Mi 5 al Do # 7

Rango: 14ª.Mayor

Estructura: **A: II: B: II: A**

Acordes de la sección A:

2/4 E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | Am | Am | Am | Am | Am | Am | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 |  
E7 | Am | Am ||

Acordes de la sección B:

A | A | A | A | A | A | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | A | A | A | A | A | A | A | A | A7 | A7 |  
D | D | D | D | A | A | E7 | E7 | A ||

### 3.6 Danza húngara # 5

Entrada: Tética

Compás: 2/4

Número de compases: 70

Tonalidad: Am

Modulación: A

Nota inicial: Mi 6

Nota final: La 6

Ámbito: La 5 al Mi 7

Rango: 12 va. Justa

Estructura: **A: ||B ||: A : ||**

Acordes de la sección A:

2/4 Am | Am | Am | Am | Am | Am |Am | Am |Am | Am |Am | Am | E7 | E7 | Am | Am  
Dm | Dm | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | A7 | A7 | Dm |Dm | G7 | G7| C | C | E7 |  
E7 | Am | E7 | Am | Am | E7 | Am | E7 | Am |

Acordes de la sección B:

A| A | A | A | A | A | A | A | A | A | A | A | A | A | D | A | E7 | A||

### 3.7 Tierra mestiza

Entrada: Tética

Compás: 6/8

Número de compases: 74

Tonalidad: Am

Modulación: Dm

Nota inicial: Mi 5

Nota final: La 6

Ámbito: Mi 5 al La 6

Rango: 11<sup>a</sup>. Justa

Estructura: **A: || B: || C : || A :|| B :||**

Acordes de la sección A:



6/8 | Am | Am | Am | Am | Am | Am | Am | Am | Am | G | G | G | G | Am | Am | G | G | F | F  
E7|E7| F| F | E7| E7 ||

Acordes de la sección B:

C | C | C | C | G | G| Dm| Dm | Dm | Dm | Am | Am | F | F | F | F | C | C | Dm | Dm |  
Dm | Dm | E7| E7|

Acordes de la sección C:

Dm | Dm | C | C | Bb| Bb| A | Bb | Gm| Gm | F | F | Em | Em | Dm | B7 | E7 ||

### 3.8 Alma corazón y vida

Entrada: Anacrusa

Compás: 3/4

Número de compases: 64

Tonalidad: Am

Modulación: Ninguna

Nota inicial: La 4

Nota final: La5

Ámbito: La 4 al Do 6

Rango: 10ª. Menor

Estructura: **A :|| B :|| C : ||**

Acordes de la sección A:

3/4 | Am | Am | Dm | Dm | Am | E7 | Am |

Acordes de la sección B:

Am | Am| G | G | F | F | E7| E7 |

Acordes de la sección C

Dm| Dm | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am ||

### 3.9 Noche de ronda

Entrada: Tética

Compás: 3/4

Número de compases: 90

Tonalidad: Am

Modulación: A

Nota inicial: Do5

Nota final: La 5

Ámbito: Si 4 al La 5

Rango: 7ª. Menor

Estructura: **A || B: ||**

Acordes de la sección A:

3/4 | Am | Dm | Am | Dm | Am | Dm | Am | E7 | Dm | Dm | Dm | E7 |

Acordes de la sección B:

A | A | A | A | A | A | A | A | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | E7 | A | A | A | A | A | A | A |  
A D | D | D | D | Dm | Dm | Dm | Dm | Am | Am | Am | Am | E7 | E7 | E7 | E7 | Am | Am |  
Am | Am | Dm | Dm | E7 | E7 | A | A | Dm | Dm | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am ||

### 3.10 ¿Cómo?

Entrada: Tética

Compás: 4/4

Número de compases: 64

Tonalidad: D

Modulación: Ninguna

Nota inicial: La 5

Nota final: Mi 5

Ámbito: La 4 al Re 6

Rango: 11ª Justa

Estructura: **A :||B | B ||**

Acordes de la sección A:

2/4 D | D | F# | F# | Bm | Bm | Am | D7 | G | Gm | D | B7 | Em | A7 | D |

Acordes de la sección B:

D | D | F# | F# | Bm | Bm | Am | D7 | G | Gm | D | B7 | Em | A7 | D | F# | Bm | D ||

### 3.11 Moliendo café

Entrada: Tética

Compás: 2/4

Número de compases: 32

Tonalidad: Em

Modulación: Ninguna

Nota inicial: SI 4

Nota final: MI 6

Ámbito: SI 4 al MI 6

Rango: 11ª. Justa

Estructura: **A: || B: ||A |**

Acordes de la sección A:

3/4 | Em | Em | Em | Em | Em | Em | Am | Am | Am | Am | Em | Em | C | B7 | Em |

Acordes de la sección B:

Am | D7 | G | G | Am | D7 | G | G | F#7 | F#7 | B7 | B7 ||

### 3.12 Alma llanera

Entrada: Tética

Compás: 3/4

Número de compases: 94

Tonalidad: Gm

Modulación: G

Nota inicial: Sol 6

Nota final: Sol 6

Ámbito: Re 5 al Do6

Rango: 7ª. Menor

Estructura: **A | B | A**

Acordes de la sección A:

3/4 | Gm | D7 | Gm | Gm | Gm | D7 | Gm | Gm | Gm | F | Bb | Cm | Gm | D7 | G | G | G |  
C | D7 | D7 | G | C | D7 | D7 | G |

Acordes de la sección B:

G | G | G | G | G | G | G | G | G | D | D | C | C | D | D | C | C | D | D | C | C | D | C | G |  
G | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | G | G | G | C | C | D | D | G | G | D | D | G |  
G | G | C | C | D | G | G | D | D | G | G | D | D | G | G | D | D | G | G | D | D | G | D | G |  
D | G | D | G | G | G | D | G ||

### **La Bikina**

Entrada: Anacrusa

Compás: 3/4

Número de compases: 64

Tonalidad: G

Modulación: Cm

Nota inicial: Re 5

Nota final: Re 6

Ámbito: Re 5 al Re 6

Rango: 8ª. Justa

Estructura: **A | B | A | B | A**

Acordes de la sección A:

3/4 | G | G | B7 | B7 | Em | Em | Dm | G7 | C | B7 | Em | A | A | D7 | Em | G | G | B7 | B7  
Em | Em | Dm | G7 | C | B7 | Em | C | G | Em | Am | D7 | G |

Acordes de la sección B:

Gm | Cm | F | Dm | Bb | F | Bb | Bb | Gm | Cm | F | Dm | Bb | A | A | D ||

### **San Cayetano**

Entrada: Anacrusa

Compás: 2/4

Número de compases: 67

Tonalidad: C

Modulación: Ninguna

Nota inicial: Sol 6

Nota final: Sol 6

Ámbito: Mi 5 al Mi 6

Rango: 8ª.Justa

Estructura: **A | B | A | B ||**

Acordes de la sección A:

2/4 C | C | C | C | C | C | F | F | F | F | G7 | G7 | C | C | C | C | C | C | C | C7 | F | F | F | F  
| C | C | G7 | G7 | C | C |

Acordes de la sección B:

C | C | C | G7 | G7 | G7 | G7 | C | C | C | C7 | F | F | F | F | C | G7 | C | C ||

### **Sebastopol**

Entrada: Anacrusa

Compás: 2/4

Número de compases: 82

Tonalidad: Em

Modulación: E

Nota inicial: Si 5

Nota final: Mi 5

Ámbito: Si 5 al Do 7

Rango: 9ª.menor

Estructura: **A: || B | B ||**

Acordes de la sección A:

2/4 Em | Em | Em | Em | Em | Em | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | Em | Em ||

Acordes de la sección B:

E | E | E | E | E | E | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | B7 | E | E | E | E | E | E | E | E7 | A |  
A | A | A | A | E | E | B7 | B7 | E | E ||

## 4. DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES

A continuación se presentan los principales datos biográficos de los autores de las obras. Algunas piezas del repertorio son de dominio popular y se desconoce el nombre del autor, esto ocurre con frecuencia en la música tradicional, debido a que las obras van pasando por generaciones de manera oral. En el caso de autores donde no se encontró referencia publicada se utilizó la red de internet.

### 4.1 Franciso Lai.

Nació el 26 de abril de 1932 en Niza, Alpes-Maritimes, Francia<sup>21</sup>. Es reconocido a nivel mundial por sus composiciones para películas como *Un homme et une femme* en 1966 partitura con la que es merecedor al premio *Golden Globe Award* en la categoría Mejor Música Original, *Le passager de la pluie* en 1969, *Historia de amor* en 1970 con la cual, recibe el Oscar por mejor música original y el premio *Golden Globe* a la mejor partitura original, *Emanuelle* en 1974, *Emanuelle 2* en 1975 entre otras. También ha compuesto música para programas de televisión. Actualmente vive en Francia y sigue componiendo música para cine.<sup>22</sup>

### 4.2 Jaime Texidur Dalmur.

Nació el 16 de abril de 1884 en Barcelona, España. Realizó estudios musicales, fundamentalmente en materia de composición y dirección. En 1924 y tras abandonar la vida militar pasa a dirigir la Banda de Música Primitiva de Carlet (Valencia). En dicha localidad compaginaría su trabajo al frente de la Banda de Música con las clases de piano y violín que impartía en su domicilio. Fue director de la Banda Municipal de Baracaldo, localidad vasca en la que permaneció hasta su muerte. Algunas de sus obras son *La Pilarica*, *La Virgen Milagrosa*, *Virgen de la roca*, *Luz Divina* entre otras. Murió el 23 de febrero de 1957.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> <http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Francis>

<sup>22</sup> <http://www.francis-lai.com>

<sup>23</sup> [http://www.patrimoniomusical.com/consulta\\_autor.php?id=124](http://www.patrimoniomusical.com/consulta_autor.php?id=124)

### **4.3 Johannes Brahms.**

Nació en 7 de mayo de 1833 en Hamburgo, Alemania, inició sus estudios musicales a la edad de cinco años con su padre aprendiendo el violín el violoncello y corno aprendiendo con otros maestros el piano. Reveló dotes de pianista haciendo su primera presentación en 1848. En 1859 estrenó su primer Concierto para piano y en 1863 conoció a Ricardo Wagner. Murió el 3 de abril de 1897 en la ciudad de Viena, Austria.<sup>24</sup>

### **4.4 Gerardo Tamez.**

Nació en México, en 1948. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Nacional de Música, en el Centro de Investigación y Estudios Musicales Tlamatinime, A.C. y en el California Institute of The Arts.<sup>25</sup> Es miembro fundador del grupo “Los Folcloristas”. Ha sido concertista en distintos países del mundo y maestro de guitarra en la Escuela Nacional de Música, y actualmente imparte clases de composición y guitarra en el Centro de Investigación y Estudios Musicales Tlamatinime, A.C.

### **4.5 Adrian Flores Albán.**

Nació en Bellavista Sullana, Perú el 08 de Septiembre de 1926<sup>26</sup>. Compuso su famoso vals Alma, Corazón y Vida y otros temas criollos como Que viva Sullana, Como una visión, Recordando Su-llana. Actualmente, vive en Santa Rosa de Lima, Perú.

### **4.6 Agustín Lara Aguirre y Pino.**

Algunos biógrafos aseguran que nació en la Ciudad de México el 30 de octubre de 1897 otros que en 1901 sin embargo el siempre sostuvo que había nacido en Tlacotalpan, Veracruz. Inició sus estudios musicales tocando el piano a la edad de cinco años. Durante la época de los veintes, se dedicó a tocar en cabarets, casas de citas, cantinas y en reuniones sociales. En 1930 ingresa a trabajar a la XEW donde posteriormente tiene su propio programa. Muere el 6 de

---

<sup>24</sup> Orta, Velázquez, Guillermo.1963.100 Biografías en la Historia de la Música, México.Editorial Olimpo. pág 153-154

<sup>25</sup> [http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTamez\\_Gerardo.htm](http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTamez_Gerardo.htm)

<sup>26</sup> [http://www.documentalpiura.com/regionpiura/piura\\_musicos.htm](http://www.documentalpiura.com/regionpiura/piura_musicos.htm)

noviembre de 1970, en la Ciudad de México. Algunas de sus composiciones son Solamente una vez, Granada, María Bonita, Noche de Ronda Aventurera, Cuerdas de mi Guitarra entre otras.

#### **4.7 Rubén Fuentes Gasson.**

Nació el 15 de febrero de 1926 en Cd. Guzmán; Jalisco, Zapotlán el Grande. Recibió de su padre sus primeras lecciones de música aprendiendo a tocar el piano y el violín<sup>27</sup>. En 1944 se integra al Mariachi Vargas de Tecalitlán como ejecutante y posteriormente se vuelve arreglista, productor y director musical del grupo. Fue declarado como mejor compositor en 1954, 1958, 1959 y 1971 y ha recibido varios premios por su destacada labor en la producción. Otras de sus composiciones son: La Negra, las Alazanas, la Culebra, Camino real de Colima, Cara a Eufemia, Cien años, El Carretero entre otras. Actualmente vive en Guadalajara, México.

#### **4.8 Hugo C. Blanco Manzo.**

Nació en Caracas, Venezuela el 25 de septiembre de 1940. Músico, compositor, intérprete, productor y arreglista. Es autor de varias composiciones de trayectoria mundial y considerado uno de los mejores arpistas del mundo. Es el creador del "Ritmo Orquídea." Algunas de sus composiciones son Moliendo café, Burrito sabanero, María Morena, Sierra Nevada entre otras.<sup>28</sup>

#### **4.9 Pedro Elías Gutiérrez.**

Nació el 14 de marzo de 1870 en La Guaira, estado Vargas, Venezuela. Fue director de la Banda Marcial de Caracas desde 1903 hasta 1946 -43 años-, escribió varias zarzuelas como Alma Llanera, *Percance en Macuto*, *Un Gallero como pocos*, etc. Murió en Macuto el 31 de mayo de 1954.<sup>29</sup>

#### **4.10 Francisco Collado González.** No se encontró información sobre este autor.

---

<sup>27</sup> <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08213>

<sup>28</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo\\_Blanco](http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_Blanco)

<sup>29</sup> Hernández Caballero, S. 1998. Gran Enciclopedia de Venezuela. Venezuela. Editorial Globe.



## 5. ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE EN EL GRUPO INSTRUMENTAL – VOCAL

De breve manera se presentan las estrategias de enseñanza aprendizaje implementadas para lograr el desarrollo del grupo instrumental.

Se comienza por:

- Presentar la obra completa interpretada por el maestro, acompañada con guitarra; posteriormente,
- Se toca cada una de las partes que serán ejecutadas por cada instrumento, es decir, conocen lo que tocan las:
  - mandolinas,
    - el tricordio,
      - el bajo, y por último
    - las percusiones.
- En todos los casos, se trabaja primero en forma individual, después se trabaja por pequeños grupos.
- Desde el primer momento se hace énfasis en la posición del instrumento con relación al cuerpo,
- Se trabaja la tablatura
- En el caso de la guitarra, se estudia
  - la digitación.
    - los cifrados correspondientes de la armonía.
      - los rasgueos
    - los arpeggios.

- se realiza el estudio por secciones o grupos pequeños donde
  - se analiza la estructura de la obra
    - se memoriza cada una de las partes de la obra.

Una vez que los alumnos dominan la tablatura,

- Se incorpora el cifrado,
- Los rasgueos y los tiempos,

Respecto al proceso de aprendizaje de la parte vocal, este da inicio de la misma manera que la parte instrumental:

Se presenta la obra interpretada por el maestro mostrando cada una de las voces.

- Se realizan los ejercicios de respiración que les permitan inhalar y exhalar sin esfuerzo a la hora de cantar.
- Se corrigen errores como levantar los hombros cada que inhalan y se cuida mucho que adquieran un buen manejo del apoyo y relajación
- Se realizan ejercicios de vocalización, de acuerdo a la capacidad de los alumnos en relación con las obras por aprender.

Se cuida la afinación de acuerdo al registro de los participantes. Al empezar el proceso de ensamblaje del conjunto instrumental, se le da una especial atención y cuidado en la:

- Afinación, se utilizan diapasones y teclados
- Las entradas, se practican para lograrlas de manera precisa
- La digitación, va de acuerdo al tamaño de la mano y el instrumento.
- El tiempo, se cuida que no sea apresurado para lograrlo en el momento de la ejecución.

- El fraseo, el discurso musical se cuida en cada obra
- El balance del grupo es muy importante, las secciones deben participar sin sobresalir, amalgamar el sonido es una meta importante en el desarrollo del conjunto.
- Los cortes se trabajan intensamente, se requiere de la atención y concentración de los participantes.
- La respiración, se revisa constantemente para una buena emisión de la voz
- La letra de las obras vocales, se van memorizando y se tiene cuidado en la dicción.
- Los matices, para obtener contrastes en la obra

Este proceso se fortalece durante los ensayos, tantos como sea posible, de acuerdo a la dificultad de las obras. Se evalúa a los participantes de manera continua.

Es importante mencionar que se tiene cuidado especial en las relaciones interpersonales, la armonía, el espíritu de colaboración, paciencia y buena actitud son elementos necesarios para el desarrollo social de los alumnos y del grupo mismo.

Para las presentaciones, cuando una de las obras es complicada, la maestra toca la guitarra junto con ellos. No en todas la obras se utiliza la tablatura, ya que otra estrategia didáctica es promover el desarrollo auditivo del los alumnos.

## CONCLUSIONES

El presente trabajo tiene como resultado tangible la confirmación de la importancia y valor formativo de la música en el educando como parte de su educación integral, debido a que los alumnos lograron un aprendizaje significativo de las obras que estudiaron; su evaluación permite observar la transformación que han tenido en ocho meses, lograron los objetivos planteados, es decir los alumnos mejoraron su musicalidad, adquirieron destreza en el instrumento de su elección, desarrollaron el gusto por la música.

Todo lo anterior lo proyectan en los ensayos y en las presentaciones. Sin embargo, cabe mencionar que en ocasiones el tiempo estimado de los ensayos para ensamblar las obras fue insuficiente debido a que se tuvo cuidado de la técnica vocal e instrumental, el proceso aprendizaje y memorización de algunas obras fue lento debido a que en algunas tenían un grado mayor de dificultad. Por otro lado, adquirieron seguridad en ellos, reafirmaron su sentido de pertenencia como parte del grupo y a la institución que pertenecen. De esta manera se coadyuvó en su formación ética resaltando los valores de solidaridad, respeto y trabajo en equipo.

Es importante mencionar que el grupo se integra por alumnos sin selección previa, lo que significa que el reto es mayor debido a la heterogeneidad de los educandos.

Considero que, la existencia de estos grupos es importante porque además de lograr un acercamiento a la música y desarrollar su sentido estético, proporciona la oportunidad de fortalecer su disciplina, concentración, desarrollo de destreza y habilidades.

El resultado de este trabajo me deja motivada para seguir adelante con mi desempeño de educadora musical, consciente de la función social de crear, enseñar, transformar y difundir la música en nuestro país.

## Bibliografía

Acha, Juan. (2004) Educación artística y profesional. México, Editorial Trillas.

Alban Alencar, A. (2007) *Manual de oratoria*, < riqueza, la de producción práctico>Edición electrónica gratuita. [www.eumed.net/libros/2007b/](http://www.eumed.net/libros/2007b/)

Caballero, Cristián. (1989). Cómo educar la voz cantada y hablada, México. Editorial Edamex,

Cerimele, Alfredo. (1986). Método práctico para mandolina. Argentina, Buenos Aires. Editorial Ricordi.

Díaz Barriga, Frida. (2001). Estrategias para un aprendizaje significativo. México. Editorial Mc Graw- Hill Interamericana.

Escudero, Ma. Del Pilar. (2002). Educación de la voz. 2º España. Editorial Real Musical.

Escudero, Ma. Del Pilar. (2002). Educación de la voz 3º España. Editorial Real Musical.

Gallego, G. Graetzer, J.A. Nardi, H. Russo, A. (1979) El director de coro, Manual para la dirección de coros vocacionales. Argentina, Buenos Aires. Editorial Ricordi.

Gran Enciclopedia de Venezuela. (1998).Venezuela. Editorial Globe.

Hamedel, Fred, Hürlimann Martín. (1959). Enciclopedia de la Música vol. 1. México. Editorial Cumbre.

Howard Gardner. (1968). Educación artística y desarrollo humano. México. Editorial Paidós.

Husson, Raoul, (1965).El canto. Argentina. Editorial Edueba.

Jaraba, Miguel Ángel. (1989).Teoría práctica del canto coral. España. Ediciones Istmo, España.

Kahane J.C.(1978). A morphological study of the human prepubertal and pubertallarynx. American Journal,

Sagreras, S. Julio. (1933) Las primera lecciones de guitarra. Argentina, Buenos Aires. Editorial Ricordi.

Tranchefort, Francois- René. (1980). Los instrumentos musicales en el mundo. España, Madrid Editorial Alianza Música.

Waisburd, Gilda, Ermenger Ernesto.(2006). El poder de la música en el aprendizaje. México, Ciudad. Editorial Trillas.

### **Tesis**

Carbajal Córdoba, Ana Patricia (2005). Tesis Profesional, México. Escuela Nacional de Música, UNAM.

Cruz Soto, Eloy. (1986). La transcripción para guitarra moderna de la música. Tesis profesional, México. Escuela Nacional de Música, UNAM.

Rivera, González, Juana María de Jesús. (1999). La importancia de la educación musical en los estudios de los alumnos, Tesis Profesional. México. Escuela Nacional de Música, UNAM.

### **Páginas web**

<http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Francis>

[http://www.documentalpiura.com/regionpiura/piura\\_musicos.htm](http://www.documentalpiura.com/regionpiura/piura_musicos.htm)

<http://www.francis-lai.com>

[http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTamez\\_Gerardo.htm](http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTamez_Gerardo.htm)

[http://www.patrimoniomusical.com/consulta\\_autor.php?id=124](http://www.patrimoniomusical.com/consulta_autor.php?id=124)

<http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08213>

<http://www.vinv.ucr.ac.cr/latindex/kanina-leon.pdf>

# **Anexo 1**

## **María Ivet Guillén López**

Realizó estudios musicales en la Escuela Nacional de Música en la Licenciatura de Educación Musical de 1999 al 2003.

### **Grupo Instrumental – vocal del Colegio de San Ignacio de Loyola “Vizcaínas”**

El grupo pertenece a los Proyectos Especiales y Extracurriculares que el Colegio ofrece como parte de su plan educativo integral. Esta actividad musical es de carácter optativo y se realiza durante siete horas a la semana, divididas en tres sesiones por semana; el objetivo general del taller es desarrollar el gusto por la música y la musicalidad a través del estudio del canto y/o ejecución de un instrumento de su elección (guitarra, mandolina, bajo, tricordio o percusiones) de acuerdo a un repertorio propuesto. Se ha presentado en varios escenarios como el Claustro de Sor Juana, en el Museo José Luis Cuevas, en el Ex convento del desierto de los Leones, entre otros.



## PROGRAMA DEL RECITAL

### Parte instrumental

Romanza Española	Anónimo, Siglo XIV
Historia de Amor	Francis Lai (1932 - )
Estrellita	Tradicional
Carrascosa	Jaime Texidur Dalmur (1884 - 1957)
Viva la tuna	Tradicional
Danza húngara	Johannes Brahms (1833 - 1897)
Tierra Mestiza	Gerardo Tamèz (1948 )

### Intermedio

### Parte vocal- instrumental

Alma corazón y vida	Adrián Flores Albán (1926- )
Noche ronda	Agustín Lara Aguirre y Pino (1897- 1970)
¿Cómo?	Ricardo Mejía (1933 - )
La Bikina	Rubén Fuentes (1926 - )
Moliendo café	Hugo C. Blanco Manzo (1960 - )
Alma llanera	Pedro Elías Gutiérrez (1870- 1954)
San Cayetano	Tradicional
Sebastopol	Francisco Collado González

**Grupo Instrumental-Vocal del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas**

**María Ivet Guillén López, Directora**  
**Gabriela Patricia Díaz Rodríguez, Tricordio**

## **Integrantes del conjunto instrumental – vocal del Colegio de San Ignacio de Loyola “Vizcaínas”**

### Mandolinas y tricordios

Alma K. Acosta Hernández  
Mariana Cerón García  
Eva Lira Sánchez  
Valeria Macías Álvarez  
Samantha Martínez Trejo  
Victoria Rueda Rodríguez  
Angélica Vega Isunza

### Guitarras

Eliseo Aguirre Livera  
Ericka D. Cancino Teja  
Ángel González López  
Mirna Itzel Jiménez Díaz  
Héctor I. Hernández Castelán  
Eva Lira Sánchez  
Brayan López Villalobos  
Oscar U. Mejía Hernández  
Itzel Orozco Moreno  
William Pacheco Zarate  
Gisela Perusquía Rodríguez  
Diego R. Nava Caballero  
Carla Vega Isunza  
Carmen Velasco Morales  
Nayeli Velazquez León  
Alejandro Zavala Huerta

### Bajo

Aida Rueda Rodríguez

### Percusiones

Miguel Ángel Cerón García  
Diana M. Ríos Escobedo  
Uriel Zavala Huerta

# **Anexo 2**

# Romanza Española

Anónimo

A

Musical notation for section A, consisting of two staves (T and B) with fret numbers. The top staff (T) has notes 2 2 2 2 0 | 0 0 0 0. The bottom staff (B) has notes 5 5 4 2 2 | 6 2 5 2 3 2 0 0 2 3.

3

B

Musical notation for section B, consisting of two staves (T and B) with fret numbers. The top staff (T) has notes 2 3 2 6 3 2 2 0 | 4 2 4 4 4 4 5 4 2̄. The bottom staff (B) has notes 5 5 | 6 6 6 6 4 2 2 1 0 1 4. A double bar line with repeat dots is present between the two measures.

6

Musical notation for section 6, consisting of two staves (T and B) with fret numbers. The top staff (T) has notes 4 4 4 4 6 4 4 2 1 2 4 6 | 0 0 0 0. The bottom staff (B) has notes 6 5 4 4 4 4 2 0 | 6 6 6 6 4 2. A double bar line with repeat dots is present at the end of the second measure.

# Historia de Amor

Francis Lai

A

Section A: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 3, 2, 2, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 0, 0, 0, 2, 2, 0, 0, 2, 2, 0, 2, 0, 0, 0. The bottom line (B) contains fret numbers: 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. Some fret numbers have a bar over them.

B

Section B: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 0, 0, 0, 2, 3, 2, 0, 2, 3, 2, 6, 6, 0, 2, 3, 2, 6, 4, 5, 7, 0. The bottom line (B) contains fret numbers: 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 4, 5, 7, 0. A double bar line is present after the 10th measure. The first two measures are labeled '1.' and the last two '2.'.

Section 9: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 8, 0, 0, 3, 3, 2, 2, 5, 8, 5, 7, 5, 5, 2, 2, 0, 0, 4, 7, 4, 5. The bottom line (B) contains fret numbers: 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 4, 5, 7, 0.

Section 13: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 2, 5, 2, 3, 5, 7, 0, 5, 7, 8, 0, 0, 3, 3, 2, 2, 5, 8, 5, 7. The bottom line (B) contains fret numbers: 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 4, 5, 7, 0.

Section 17: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 2, 2, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 6, 6, 6, 6, 7, 3, 2, 2, 3, 3. The bottom line (B) contains fret numbers: 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 4, 5, 7, 0.

Section 21: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 2, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 0, 0, 0, 2, 2, 0, 0, 2, 2, 0, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The bottom line (B) contains fret numbers: 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 4, 5, 7, 0.

Section 25: A 4-measure guitar tab. The top line (T) contains fret numbers: 0, 2, 0, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The bottom line (B) contains fret numbers: 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

# Estrellita

D.P.

A

	0 0 0	0 2 3 3 2 0	0 1 1 0	5 3 2	5 3 2	0 2
T						
A	2	6				2 6 6 4 6
B						

4

	0 0 0	0	0 0 0	0 0	0 0 0	0 1	5 1 1 0	5 1 0
T								
A	2 3 5	5 3 2	0 2 3 5	5 3 2 3 3 2 0	4 5		5	5
B								

8

B

	0	5 3 5 2	2 0	5 3 2 0	0 0 0	4 0	0 0 0	4 0
T								
A								
B								

12

	0 0 0	4 0	0 2 0	6 4 6	2 2 2	5 2	2 2 2	5 2
T								
A								
B								

16

	2 2 2	5 2	2 4 2 0 2 4	0 0 0	4 0	0 0 0	4 0
T							
A							
B							

20

	0 0 0	4 0	0 2 0 2 0	5 5 2 5 4 2 5 0	4 5	0 2 0 7 9 7 5
T						
A						
B						

*Fine*

24

	0 1	5 0	1 5 0	1 5 0	0	5 3 2 0	3 2 0 3 2
T							
A							
B							

*D.C. al Fine*

# Carrascosa

Jaime Textidor D.

A

	5	3	1	0	3 2 3 2 0 0 2 0	0 2	5 3 5 3 2
T							
A	3	2	0	2	2	6	2
B							

7

	5 3 2 0 2 5	3 2 3 2 0	2 3 5 5 2 0	3 2 0 2 3 5 2 3 5 5 2
T				
A				
B	2	5 3 2 5 3	6	

11

	0 2	0 2 2 0	3 2 3 2 0 2 5 3 3 2	3 2 3 2 0	2 3 5 0
T					
A	2 2 2 6	6			
B					

15

B

	4 4 5	0 2 0 0 2 0 0	5	5 5	2 2 4 2 2 4 2 2 0
T					
A					
B					

17

	4 4 5	0 2 0 0 2 0 0	5 1	0	5 4 5 4 2 4 0
T					
A					
B					

# Viva la Tuna

D.P.

**A**

5

9

**B**

13

17



# Danza Húngara

J. Brahms

A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

T 0̄ 5̄ 8̄ 5̄ 4̄ 5̄ 7̄ 5̄ | 1̄ 3̄ 1̄ 0̄ | 0 5 8 1 2 8 7 8 1 0 8

A

B

4

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

T 1̄ 3̄ 1̄ 0̄ | 5 3 2 0̄ | 3 3 5 3 3 1 | 0 1 3 1 0 3 1

A

B

7

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

T 1 1 3 1 1 0 | 0 1 0 | 1 0 | 7 7 8 7 7 5 4 5 7 5 4 7 5 | 5 0 2 4 5 5 4 5 7 5 4 7 5

A

B

Fine

10

B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

T 5 0 0 0 0 | 0 0 | 5 0 0 0 0 | 5 0 0 0 0 | 5 0 0 0 0 | 0 0

A

B

13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

T 5 0 0 0 0 | 5 4 2 0 0 | 0̄ | 2̄ | 0̄ | 0̄ | 0 5 0

A

B

16

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

T 0 2 0 | 5 | 4 5 0 | 4 5 4 2 0 | 0

A

B

D.C. al Fine

Mandolina I

# Tierra Mestiza

Gerardo Tamez

**A**

3

**B**

9 **C**

14

17

Mandolina II

# Tierra Mestiza

Gerardo Tamez

A

Musical notation for section A, measures 1-3. Treble clef (T) and Bass clef (B). Measure 1: Treble (3 3 2 3 2 3 0 0 3 2), Bass (2 5). Measure 2: Treble (3 3 2 3 2 3 0 0 3 2), Bass (2). Measure 3: Treble (0 0 0 0 0), Bass (2 5 5 3 3 6 2).

4 B

Musical notation for section B, measures 4-6. Treble clef (T) and Bass clef (B). Measure 4: Treble (0 0 0 0 0 3 3), Bass (2 6 6 6). Measure 5: Treble (2 3 2 3 2 3 2 3 5 2), Bass (3 5 3 5 3 5 3 5 3). Measure 6: Treble (0 0 1 0 1 0 1 0 1 3 0), Bass (3).

8 C

Musical notation for section C, measures 8-10. Treble clef (T) and Bass clef (B). Measure 8: Treble (1 0 5 0 5 0 1), Bass (5 0 5). Measure 9: Treble (0 5 3 3 5 0), Bass (5). Measure 10: Treble (5 3 1), Bass (5 3 1).

11

Musical notation for section C continuation, measures 11-12. Treble clef (T) and Bass clef (B). Measure 11: Treble (1 3 5), Bass (3). Measure 12: Treble (0 0 1 1 0), Bass (0). Measure 13: Treble (6 5 3 3 5 6), Bass (5).

14

Musical notation for section C continuation, measures 14-16. Treble clef (T) and Bass clef (B). Measure 14: Treble (5 3 1 1 3 5), Bass (3). Measure 15: Treble (3 1 0), Bass (5 5 6 6). Measure 16: Treble (0 0 5 3 0), Bass (0).

Mandolina I

# Alma, Corazón y Vida

Adrián Flores Albán

**A**

4 **B**

7

Mandolina II

# Alma, Corazón y Vida

Adrián Flores Albán

**A**

4 **B**

7

# Noche de Ronda

Agustín Lara

5 5 5 5 5 4 | 4 4 4 4 4 2 | 2 2 2 2 | 4 0 2 | 4 4 4 4 4 2

T  
A  
B

6

2 2 2 2 2 0 | 0 0 0 0 | 5 2 4 0 | 5 5 5 5 5 4 | 4 4 4 4 4 2

T  
A  
B

11

2 2 2 2 | 4 0 5 0 2 | 5 0 1 5 | 3 1 1 0 | 5 0 3 5

T  
A  
B

16

4 2 5 3 | 0 0 2 0 5 | 4 0 3 3 2 2 | 0 0 1 3 3 2 2 | 1 0 1 2 3 3 2 2

T  
A  
B

21

2 1 2 3 | 3 3 2 2 | 3 2 3 2 | 5 5 3 3 2 0 | 5 4 7 7 5 5

T  
A  
B

26

1. 3 3 3 3 2 0 | 5 4 5 | 1 5 | 2. 7 7 7 7 5 3 | 2 0 2 | 3 2

T  
A  
B

30 Coda

0 3 3 2 | 1 3 3 2 | 2 3 3 2 | 2 0 0

T  
A  
B

Mandolina I

# Moliendo Café

Hugo C. Blanco

**A**

3

5 **B**

Mandolina II

# Moliendo Café

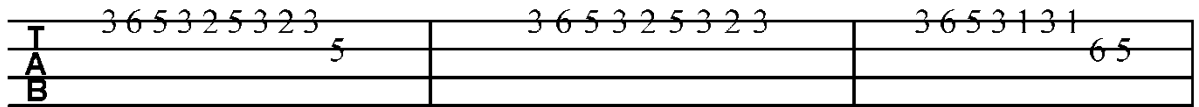
Hugo C. Blanco

**A**

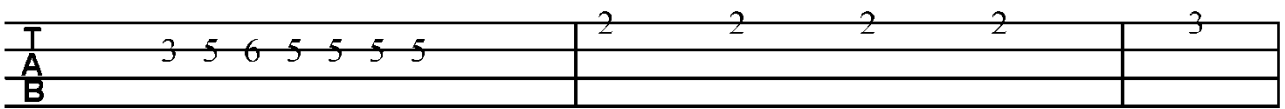
3

5

# Alma Llanera



4



7



# La Bikina

Rubén Fuentes

**A**

1 0 8 7 1 0 8 7 5 3 7 3 8̄	7 5 3 7 5 3 5 3 1̄	0 0 0 2 0 2 3̄
T A B		

4

1.	2.
7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 5	7 5 3 7 5 3 5 3 2 5 3 2 3̄
T A B	T A B

*Fine*

6

3 5̄ 5̄ 6̄	6 6 8 6 8 1 0̄	3 5̄ 5̄ 6̄	3 3 3 2 3 5
T A B			

*D.C. al Fine*



# Sn Cayetano

D.P.

	303875357	1	17531353	303875357	1	175310	
T		5			5	53	
A							
B							

# Sebastopol

Mandolina I

Staff 1: Treble clef, mandolin I. Fingering: 2 0 2 3 0̄ | 2 0 2 3 0̄ | 2 0 2 3 0 2 3 0 2 3 5 2

4

Staff 2: Treble clef, mandolin I. Fingering: 3 5 3 2 5 3 0 | 3 2 0 | 5 3 2 | 3 3 3 2 2 2 0 0 0 2 | 2 2 2 0 0 0 3 3 3 2

7

Staff 3: Treble clef, mandolin I. Fingering: 7 5 7 5 3 7 5 3 7 5 3 | 7 5 7 5 3 3 5 3 2 3 5 | 8 7 8 7 5

10

Staff 4: Treble clef, mandolin I. Fingering: 8 7 5 | 8 7 5 | 8 7 5 7 5 5 7 5 3 2 3

# Sebastopol

Mandolina I

Staff 1: Treble clef, mandolin I. Fingering: 2 0 2 3 0̄ | 2 0 2 3 0̄ | 2 0 2 3 0 2 3 0 2 3 5 2

4

Staff 2: Treble clef, mandolin I. Fingering: 3 5 3 2 5 3 0 | 3 2 0 | 5 3 2 | 3 3 3 2 2 2 0 0 0 2 | 2 2 2 0 0 0 3 3 3 2

7

Staff 3: Treble clef, mandolin I. Fingering: 3 2 3 2 0 3 2 0 3 2 0 | 3 2 3 2 0 0 2 0 | 6 0 2 | 5 3 5 3 2 5 3 2 5 3 2

10

Staff 4: Treble clef, mandolin I. Fingering: 5 3 5 3 2 | 2 3 2 0 6 0̄