



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**LA RIQUEZA RÍTMICA - MELÓDICA - ARMÓNICA
DEL FOLKLOR MUSICAL LATINOAMERICANO EN EL CANTO CORAL**

OPCIÓN DE TESIS: NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO EN
LICENCIADA EN EDUCACIÓN MUSICAL

P R E S E N T A

VIVIANA JIMÉNEZ MARTÍNEZ

ASESOR: PATRICIA ARENAS Y BARRERO

ASESOR: MARTHA PATRICIA MORALES BARRERA

ASESOR: MARIO STERN FEITLER

MÉXICO, D. F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICADO

A mi amado padre Dios y salvador Jesucristo.

A mi madre Feliza, mi padre Alfredo y mi hermano Josué.

Al Grupo Coral Emanuel y músicos.

A mis hermanos en la fe.

A mi familia y amigos.

A mis maestros de la ENM.

En memoria de la Doctora y Maestra

Guadalupe Martínez Salgado.

AGRADECIMIENTOS

A los maestros Patricia Arenas y Barrero, Martha Patricia Morales Barrera, Mario Stern Feitler, Alma Eréndira Ochoa Colunga y María Teresa Martínez Montoya por su valiosa asesoría en la realización de esta opción de tesis y examen profesional, les agradezco todos sus consejos y enseñanzas, gracias por su vidas, siempre estarán en mi corazón, muchas gracias.

A todos los maestros de la ENM por sus valiosas enseñanzas, por todo lo que aprendí con ustedes durante el estudio de mi carrera de Licenciatura en Educación Musical, muchas gracias. Al personal administrativo, trabajadores de la ENM y UNAM muchas gracias.

Al Grupo Coral Emanuel, músicos y amigos, gracias por su valiosa ayuda para realizar mi examen de titulación: a Jaime González; Arturo y Leticia López; Ernesto Escobar; Laura Chacón; Mauricio, Lucero y Priscilla Legorreta; María Lourdes Cruz; Beatriz Reyes; Giselle Rojas; María Elena Hernández; Olivia Magdaleno; María Eugenia Herrera; Luis Olivares; Paola y Familia Espinosa; Ángel Chávez; Luis Alberto Rangel; Marisela y Tonathiu Toledo; Agustín Escalante; Gibran J. González y Alfredo Bernal. Así mismo, gracias a las personas que participaron en la grabación de ensayos generales, a Marisol Fuentes, Sara Cabrera, Alicia, Josué y Martha González, Silvia Levi, Eugenio De Gante y Mauricio Hernández. En general, gracias a todos por su apoyo, dedicación, tiempo y esfuerzo para hacer realidad este examen, a cada una de las familias, muchas gracias.

A los compositores Alejandro Escudero, Hamú Quinteros, Horacio Vivares y Gerardo Oberman, por su valiosa ayuda, disposición y tiempo para realizar entrevistas, proporcionarme información y darme permiso de publicar sus obras musicales, el cual fue un gran aporte para este trabajo de titulación, siempre les estaré agradecida, muchas gracias.

A Eduardo Martínez por su valiosa ayuda en la transcripción de las partituras, a Gabriela Rangel por la traducción de una canción del portugués al español, muchas gracias.

A mi familia, mi madre Feliza Martínez, mi padre J. Alfredo Jiménez, mi hermano A. Josué Jiménez y mi primo Omar Elizondo, por su gran apoyo y amor durante toda mi carrera y mi vida, los amo con todo mi corazón, gracias por todo, Dios los bendiga mucho.

A cada una de las personas y amigos que me ayudaron e hicieron posible realizar este examen, gracias por sus consejos, por sus oraciones y por sus vidas, Dios los bendiga a todos.

A mi Señor Jesús, gracias Dios por darme la vida, gracias por todo lo que me has dado, gracias por amarme, gracias amado padre.

PENSAMIENTOS

“Dios es mi fortaleza y mi escudo;
en él confié mi corazón, y fui ayudado,
por lo que se gozó mi corazón,
y con mi cántico le alabaré.”

Salmo 28:7

“Clama a mí, y yo te responderé,
y te enseñaré cosas grandes y ocultas que tú no conoces.”

Jeremías 33:3

“Busqué a Jehová, y él me oyó,
y me libró de todos mis temores.
Los que miraron a él fueron alumbrados,
y sus rostros no fueron avergonzados.
Este pobre clamó, y le oyó Jehová,
y lo libró de todas sus angustias.”

Salmos 34:4-5

“Mira que te mando que te esfuerces y que seas valiente,
no temas ni desmayes, porque yo Jehová, estaré contigo a donde quiera que vayas”.

Josué 1:9

“Todo lo puedo en Cristo que me fortalece”

Filipenses 4:13

ÍNDICE	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
PROGRAMA DEL RECITAL	13
CANDOMBE MULATO - Víctor Lima	15
SAMBA DO AVIÃO - Tom Jobim	19
A LA ORILLA DE UN PALMAR – Manuel M. Ponce	25
PARA UN BUEN CAFÉ - Alejandro Escudero	32
¡CUBA, QUÉ LINDA ES CUBA! - Eduardo Saborit	41
ALMA LLANERA - Pedro Elías Gutiérrez	46
CANTATA NAVIDEÑA LATINOAMERICANA “NACIÓ LA LUZ” Horacio Vivares y Gerardo Oberman	51
Guarania - Mañana de primavera	60
Zamba - Que aclare el cielo	62
Samba - ¿Qué será nacer?	64
Candombe - Nació la luz	66
Coral / Carnavalito –Gloria / Mano con mano	68
Bolero - Dios te acune en sus brazos	70
Aire de Joropo - Siguiendo la estrella	72
Vals peruano – Siempre la misma vida	74
Cumbia - Y hubo fiesta en la tierra	76
SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS GENERALES	79
ENSEÑANZA DEL CANTO CORAL EN UN CORO VOCACIONAL	83
• Fundamentación pedagógica	
• Proceso de enseñanza en el Grupo Coral Emanuel	
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXO 1: Programa de mano para el recital	
ANEXO 2: Partituras	

INTRODUCCIÓN

El proyecto que presento se apoya desde el punto de vista musical en el análisis de cada obra y su forma de interpretarla, y desde el punto de vista educacional al atender una identidad sonora como una tendencia que incorpora la pluralidad nacional, a partir de ideologías aportadas por diversas personas que realizaron su labor en la educación musical a lo largo del siglo XX. Seleccioné un trabajo a partir de la música coral latinoamericana porque ofrece ritmos, melodías, armonías y texturas musicales con un valor social en el quehacer musical de coros de adultos amateur en su formación cultural, además que enriquece los mecanismos de aprendizaje y memoria musical en la educación del mexicano como parte de su cultura latina.

Se entiende por riqueza rítmico – melódica – armónica a la riqueza musical, a la gran diversidad o variedad de diferentes géneros y estilos musicales. Un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad. Estos criterios pueden ser específicamente musicales, como el ritmo, la instrumentación, las características armónicas, melódicas y de estructura; también basarse en características no musicales como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura. Un estilo musical es el carácter propio que da a sus obras un artista o un músico. Cuando un estilo se diferencia lo suficiente y se generaliza en distintas obras y múltiples artistas que toman rasgos comunes entre sí se forma una categoría que se denomina género musical. En otro sentido el término estilo también se puede utilizar para definir al conjunto de características específicas en el caso de que se refiera en concreto a aquellas que individualizan la tendencia de una época.

En esta opción de tesis se abordan trabajos corales que han sido elaborados a partir de música folklórica y popular. El término música latinoamericana se emplea popularmente para englobar diferentes géneros musicales de América Latina. La música folklórica es la que se transmite de generación en generación como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo, la que tiene un marcado carácter étnico que normalmente la hace fácil de comprender a escala internacional. También pueden considerarse como parte del folclor popular a los ritmos latinos que hayan mantenido cierta entidad propia con el tiempo y sean algo más que una moda, como por ejemplo la samba, el joropo y el candombe. La música popular es aquella que se difunde por los medios de comunicación, que ha sido definida generalmente individual, de autor o autores conocidos, con una proyección artística representacional¹. En general existen diversos estilos de música latina, los que en diferente grado, presentan elementos musicales europeos, africanos o indígenas. Hoy en día, está generalmente aceptado que los ritmos latinos son sincréticos, es decir, la expresión en una sola forma de dos o más elementos diferentes.

¹ Martí, Reyes Mireya. (2000). *El género musical: un laberinto por recorrer*. México. p.17-18.

P R O G R A M A

Candombe mulato (candombe) - Uruguay	Víctor Lima (1921-1969) Arreglo Coral: Jorge Chanal
Samba do avião (samba bossa nova) – Brasil	Tom Jobim (1927-1994) Arreglo Coral: Rita Borgues
A la orilla de un palmar (canción) - México	Manuel M. Ponce (1882-1948) Arreglo coral: Rodrigo Hamú Quinteros
Para un buen café (son guajira) – México	Alejandro C. Escudero Quintanar 1953
¡Cuba, que linda es Cuba! (canción son) - Cuba	Eduardo Saborit Pérez (1912-1963) Arreglo Coral: Electo Silva
Alma llanera (joropo) - Venezuela	Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954) Arreglo coral: Humberto Sagredo

Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la Luz” - Argentina

Música: Horacio Vivares - 1965

Texto: Gerardo Oberman - 1965

Mañana de primavera	Guarania - Paraguay
Que aclare el cielo	Zamba - Argentina
¿Qué será nacer?	Samba - Brasil
Nació la Luz	Candombe - Uruguay
Gloria / Mano con mano	Coral y Carnavalito - Argentina
Dios te acune en sus brazos	Bolero - Cuba
Siguiendo la estrella	Aire de joropo - Venezuela
Siempre la misma vida	Vals - Perú
Y hubo fiesta en la tierra	Cumbia - Colombia

Grupo Coral Emanuel

Dirección: **Viviana Jiménez Martínez**

Piano:	Paola Alejandra Espinosa Flores
Charango y guitarra:	Alfredo Bernal Sánchez
Percusiones:	Ángel Chávez Machorro y Luis Alberto Rangel Contreras

1. CANDOMBE MULATO

1.1. Candombe

Género músico – danzario proveniente del África Bantú, con presencia en varios países de América Latina, siendo el más representativo de Uruguay². La práctica del candombe puede encontrarse en Santa Fe, Paraná, Saladas y Corrientes de la República Argentina y en la zona de Minas Gerais en Brasil. Tradicionalmente es acompañado por una cuerda de tambores llamados chico, piano y repique.

El candombe era en sus orígenes una danza religiosa que congregaba a los esclavos africanos alrededor del año 1750 en Uruguay. Los candombes se celebraban los 6 de Enero, día de Reyes, como recordatorio de la coronación de los reyes del Congo. Su espíritu musical se refiere a las añoranzas de los desafortunados esclavos que se vieron trasladados a América del Sur para ser vendidos y sometidos a duros trabajos de esclavitud.³

La palabra Candombe aparece por primera vez publicada el 27 de Noviembre de 1834 en el periódico “El Universal” de Uruguay, refiriéndose a ella como un canto patriótico de los negros celebrando la libertad de vientres, o sea la abolición de la esclavitud. En realidad era un canto de protesta, ya que por ese entonces aún no se respetaba la Constitución de 1830 que decía que los hijos de madres africanas que nacieran ahí serían libres.

Estos rituales fueron prohibidos en el siglo XIX por parte del Cabildo de Montevideo por considerarlos un atentado a la moral pública. Cuando se refería a ellos, los denominaba indistintamente Tangó, o Tambó. No obstante, la población negra, que más adelante se asentó en los barrios Sur y Palermo, pudo conservar la tradición del toque del tambor y sus danzas. En la actualidad el candombe es una canción popular tradicional y nacional en las fiestas, desfiles y carnavales de Uruguay.

Ritmo de clave tradicional de candombe (madera)⁴



² Casares, Emilio. (2002). *Diccionario de música española e hispanoamericana*. España. Vol.2. p.44

³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>

⁴ Se toca en los lados del tamboril con un palo de madera. En grupos musicales, es común utilizar tumbadoras (congas) reemplazando a los tambores chico, repique y piano.

1.2. Biografía de Víctor Lima

Víctor Rolando Lima Rodríguez Santana. Poeta y cantor popular uruguayo. Nació el 16 de junio de 1921, en Salto, Uruguay y murió el 6 de diciembre de 1969⁵. Su vida fue la de un bohemio caminante por los distintos pueblos y ciudades de su país hasta que llega a *Treinta y Tres*, conoce al maestro Rubén Lena y al dúo *Los Olimareños* con quienes colabora constantemente y con ellos difunde sus canciones, construyendo en esos años iniciales de la música popular las letras que hoy son el símbolo de la identidad uruguaya.

Su voz resuena en guitarras y fogones, en cánticos de amigos y familias, en viejas paredes de boliches marginales que por siempre le darán la eterna bienvenida. En los patios de las escuelas, en los corazones y gargantas de todos los niños uruguayos.⁶

Entre sus obras más famosas se encuentra el *Candombe mulato*, considerada una de las canciones más populares en las festividades de Uruguay.



Fig. 01. Los Olimareños, principales difusores de la obra de Víctor Lima.

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADctor_Lima

⁶ Roque Difilippo, Aldo. (2002). Revista electrónica la República. <http://www.larepublica.com.uy/cultura>

1.3. Análisis musical de *Candombe mulato*

ANÁLISIS MUSICAL						
Obra: Candombe mulato		País: Uruguay		Tonalidad: am		
Compositor: Víctor Lima		Género musical: Candombe		Registro entre las 3 voces: do4 a re6		
Arreglista coral: Jorge Chanal		♩ = 100		Compás: 2/4		
				Entrada: Tética		
				Número de compases: 80		
Forma musical	A B A' B A'' B					
Función formal	Estrofa	Estribillo	Estrofa	Estribillo	Estrofa	Estribillo Final
Tema	A	B	A'	B	A''	B
Frases	$\overbrace{a \ a \ a' \ a''} \quad \overbrace{b \ b' \ b''} \quad \overbrace{a''' \ a'''' \ a^{4'} \ a^{5'}} \quad \overbrace{b \ b' \ b''} \quad \overbrace{a \ a^{6'} \ a' \ a''} \quad \overbrace{b \ b' \ b''}$					
Matices	$f \ p \ p \ f \quad mf \quad f \quad f \quad mf \quad f \quad f \quad f \quad mf \quad mp \quad f \quad mp \quad f$ <p style="text-align: right;">(mf, p, f)</p>					
No. de compases	1 - 8 , 9 - 17	18- 22 , 23-27	28 - 35 , 36 -43	44 - 48 , 49-53	54-61 , 62-70	71 - 75 , 76 -80
Armonía	i - i - i , i ⁷ - III - V ₆ - i	V - i , V ₆ - i ₆ - III ₆ - i - V ₅ ^b - i	i - i - i , i - III - V ₆ - i	V - i , V ₆ - i ₆ - III ₆ - i - V ₅ ^b - i	i - i - i - i , i - III - V ₆ - i	V - i , V ₆ - i ₆ - III ₆ - i - V ₅ ^b - i
Ritmo	2/4 Sincopado y con puntillo 					
Melodía	Por 3ras, grados conjuntos y 4J					
Textura	Homofónica					
No. de voces	3 voces <i>a cappella</i> SCB			*Nota: SCB significa Soprano, Contralto y Bajo.		

1.4. Texto de *Candombe mulato*

Música y letra: Víctor Lima

Negro con rasgos de blanco
blanco, con rasgos de negro,
nunca quieras ocultar
lo que te viene de adentro.
En el fondo de la sangre
llevas dos sangres latiendo
nunca quieras apagar
el tambor de los abuelos.

cha cha mulato, venga de acá
cha cha mulato lleva de ahí,
cha cha mulato venga esa mano
que hace chaschas en el tamboril,
cha cha mulato venga esa mano
que hace chaschas en el tamboril

Mezcla de negro y blanco
Mezcla de blanco y de negro,
Vamos, vamos de una vez
Al tambor de los morenos.
Baila, baila, pero piensa
que la vida no es un juego
ni un darse a la “sanfasón”
con dinero o sin dinero.

cha cha mulato, venga de acá
cha cha mulato lleva de ahí,
cha cha mulato, venga esa mano
que hace chaschas en el tamboril,
cha cha mulato, venga esa mano
que hace chaschas en el tamboril

La vida no es mulato,
cosa de sangre o de pelo,
que el hombre piensa mejor
con el estómago lleno.
Baila, baila pero piensa
que debes poner el seso,
para que piensen mejor
los hombres del mundo entero.

cha cha mulato, venga de acá
cha cha mulato lleva de ahí,
cha cha mulato venga esa mano
que hace chaschas en el tamboril,
cha cha mulato venga esa mano
que hace chaschas en el tamboril

2. SAMBA DO AVIÃO

2.1. Samba bossa nova

Samba. Es uno de los géneros musicales más populares de Brasil, es ampliamente visto como el género musical nacional. Se encuentra en compás binario. Las raíces de la samba se remontan a África, principalmente Angola, donde la danza samba fue su predecesora, el nombre *samba* probablemente viene de esta centenaria música de estilo ritual.

La samba se desarrolló como una forma distintiva de música en los inicios del siglo XX en el Río de Janeiro (entonces capital del Brasil), bajo la fuerte influencia de los inmigrantes africanos del estado brasileño de Bahía.

Bossa nova. La *bossa nova* es un subgénero de la samba en compás de 4/4, que se aproximó a las tendencias jazzísticas. Nació en 1961 en el *Carnegie Hall* y ha trascendido las fronteras de su país, Brasil, para ser tocada en todo el mundo. La "*Garota de Ipanema*" es el tema más famoso.

La bossa nova ganó popularidad mundial a través de los trabajos de João Gilberto y Antônio Carlos Jobim, entre otros. Llegó a Norteamérica con los álbumes de Gilberto junto al saxofonista de jazz estadounidense Stan Getz, y la banda sonora de Jobim de la película *Orfeo negro* (*Black Orpheus*) en 1959.⁷

Ritmo de Bossanova⁸

Compás 4/4



⁷ <http://tierra.free-people.net/artes/musica-bossanova.php>

⁸ http://www.creamusica.com.ar/Bossa_Nova_bateria.htm

2. 2. Biografía de Tom Jobim



Fig. 02. Tom Jobim

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Nació en Tinuja, Río de Janeiro el 25 de enero de 1927 y falleció en Nueva York el 8 de diciembre de 1994. Compositor, cantante popular brasileño, arreglista, pianista, guitarrista y principal representante de la música popular brasileña *Bossa Nova* y su posterior popularidad mundial en la segunda mitad del siglo XX.⁹

Las raíces musicales de Jobim se arraigaron firmemente en los trabajos de Pixinguinha, un legendario músico y compositor, quien en los años treinta comenzó a desarrollar la música brasileña moderna. Jobim fue influenciado también por la música del compositor francés impresionista Claude Debussy, y por la música de jazz.

En los años 1962 y 1963 compuso la famosa *Samba del avión* “*Samba do avião*” la cual es un estilo de samba *bossa nova* muy popular a nivel nacional en Brasil, el cual hace referencia al famoso aeropuerto *Galeão* del Río de Janeiro.

A mediados de la década de los 80’s, con el auge de la llamada “música del mundo” y fama internacional de la música brasileña, Jobim comenzó una gira con un grupo en el que estaba su segunda mujer Ana Lontra, su hijo Paulo, su hija Elizabeth, y varios músicos amigos como Danilo Caymmi.

Jobim falleció el 8 de diciembre de 1994 por causa de una fallida operación de la vejiga a la que se sometió en New York. No obstante, su música sigue viva en los amantes de la buena música en todas las latitudes. Por tanto, es legítimo pensar en Jobim como uno de los músicos brasileños más importantes de todos los tiempos.¹⁰

⁹ Larking, Colin. (1998). *The Encyclopedia of Popular Music*. McMillan. New York. USA. Vol.4. p.2827.

¹⁰ <http://www.biografía.wiki.br/tom-jobim-compositor.html>

2.3. Análisis musical de *Samba do avião*

ANÁLISIS MUSICAL					
<p><i>Obra: Samba do avião (Samba del avión)</i> <i>Compositor: Tom Jobim</i> <i>Arreglista coral: Rita Bagues</i> <i>Adaptación: Viviana Jiménez Mtz.</i></p>		<p><i>País: Brasil</i> <i>Género musical: Samba</i> <i>Subgénero: Bossa nova</i> <i>Idioma: Portugués</i></p>		<p><i>Tonalidad: Re Mayor</i> <i>Registro: sol4 – mi6</i> <i>Compás: 4/4</i> <i>Entrada: Tética</i> <i>Nó. de compases: 23</i></p>	
Forma musical	<p style="text-align: center;">A B A' C D B' coda</p> <p style="text-align: center;"> Introducción Desarrollo Final </p>				
Función formal	Introducción	Desarrollo		Final	
Tema	<p style="text-align: center;">A B</p> <p style="text-align: center;"> a a' b b' </p> <p style="text-align: center;"> p mf p </p>			<p style="text-align: center;">A' C D B'</p> <p style="text-align: center;"> a a'' c c' c d d' e b'' </p> <p style="text-align: center;"> p mf mp \leq f p </p>	<p style="text-align: center;">coda</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p style="text-align: center;">mf</p>
Frases	<p style="text-align: center;">II: a a'' c c' c d d' e b'' II</p>			II	
Matices	<p style="text-align: center;">\leq f p</p>			mf	
No. de compases	1 - 4, 4 - 8	9 - 12, 13 - 14 - 15, 16 - 17, 18 - 19, 20 - 21		22 - 23	
Armonía de jazz	<p style="text-align: center;">DΔ - em, f#m₇ - D</p> <p style="text-align: center;">I_{7M} - ii₆, iii₇ - I⁶₄</p>	<p style="text-align: center;">DΔ - em, G₉ - gm₆ - D - g#^o G - gm₆, f#m AM - bm₇, em₇ - fm - b^o, em₇ - D</p> <p style="text-align: center;">I_{7M} ii₆, IV₆ - iv₆ - I⁶₄ - vii^o/V IV₆ - iv⁶_b, iii - iii V - vi₇, ii₇ - [iv - vii^o]/vii_b, ii₇ - I⁶₄</p>		<p style="text-align: center;">D c#^o DΔ</p> <p style="text-align: center;">I vii^o I_{7M}</p>	
Ritmo	<p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p style="text-align: center;"> <i>Primera frase del tema A</i> <i>Segunda frase del tema B</i> </p> <p style="text-align: center;"> <i>Tema A' es una variación del tema A</i> <i>Tema C es una variación del motivo generador de la segunda frase del tema B</i> <i>Tema D es una variación del ritmo del tema C</i> <i>Tema B' es una variación del tema B con tresillos y dieciseisavos.</i> </p>				
Melodía	<p style="text-align: center;"><i>Por grados conjuntos cromáticos y 3M.</i></p>				
Textura	<p style="text-align: center;"><i>Polifónica - Homofónica</i></p>				
No. de voces	<p style="text-align: center;">3 voces a capella SCB</p>		<p style="text-align: center;">SCB significa Soprano, Contralto y Bajo</p>		

*Nota: Adapté para tres voces SCB el arreglo coral *Samba do avião* y agregué los matices *p*, *mp*, *mf*, *f*, reguladores *crescendo* y *decrescendo*, porque en el arreglo realizado por Rita Bagues y adaptación de Isaak Lucena no tenía ningún matiz ni regulador impreso.

2.4. Texto de *Samba do avião* Samba del avión

Música: Tom Jobim
Traducción: Gabriela Rangel
Adaptación: Viviana Jiménez Mtz.

Miha alma canta vejo o Rio de Janeiro
estou morrendo de saudade
Rio, teu mar, prias sem fim
Rio, você foi feito prámin

Mi alma canta viejo Rio de Janeiro
estoy muriendo de nostalgia
Río, tu mar, playas sin fin
Río, tú fuiste hecho para mí

Cristo Redentor
braços abertos sobre a Guanabara
este samba é só porque,
Rio eu gosto de você,
a morena vai sambar

Cristo Redentor
brazos abiertos sobre Guanabara
esta samba es sólo porque,
Río te quiero me gustas,
la morena va a sambar

Seu corpo todo balançar
Rio de sol, de céu, e mar
dentro de mais um minuto estaremos
no Galeão, Galeão
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Su cuerpo todo a balancear
Río de sol, de cielo y mar
dentro de un minuto más estaremos
en Galeao, Galeao
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Corro de pressa a te encontrar
aperte o cinto vamos chegar
agua brilhando e ha pista chegando
e vamos nós, vamos nós
Aterrar

Corro de prisa a encontrarte
favor de apretar su cinturón ya vamos a llegar
agua brillando y a la pista llegando
y vámonos, vámonos
Aterrizar

En la armonía de jazz se usan mucho la 7^a, 9^a, 11^a y 13^a; por ejemplo en la música popular de jazz el cifrado se escribe E7 (Mi mayor con séptima menor), cumpliendo la función de dominante si la séptima es menor, pero si la séptima es mayor¹¹ se puede escribir EMaj7, E7Δ ó EΔ. Si queremos escribir un acorde que tenga una séptima mayor con una 9^a menor y una 11^a mayor, usaremos el símbolo sostenido (#) para indicar que asciende y el símbolo bemol (b) para indicar que desciende.¹²

¹¹ El triángulo Δ es un símbolo utilizado en la armonía de jazz para referirse a la 7^a mayor.

¹² www.teoria.com

2.5. Pronunciación del texto de *Samba do avião*

Samba do avião

Samba do aviaum

Música: Tom Jobim

Pronunciación del portugués: Gabriela Rangel

Adaptación: Viviana Jiménez Mtz.

Miha alma canta vejo o Rio de Janeiro

Miña auma caumta veyu u Dyi dyi Dyaneru

estou morrendo de saudade

ishto mogendo dyi saudadyi

Rio, teu mar, prias sem fim

Jiu, teu mag, praiash sien fin

Rio, você foi feito pramin

Jiu, você foi feito práumi

Cristo Redentor braços abertos sobre a Guanabara

Crishto Jedentog brazos abertosh sobri a Guanabara

este samba é só porque,

este samba é só pujqué,

Rio eu gosto de você,

Jiu eu goshtu dyi você,

a morena vai sambar

a morena vai saumbar

Seu corpo todo balançar

Seu cojpu todú balaunsar

Rio de sol, de céu, e mar

Jiu dyi sóu, dyi céu, y mag

dentro de mais um minuto estaremos no Galeão, Galeão

dentro dyi maish um minuto ishtaremos nu galiaum, galiaum

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Jiu dyi Dyaneiro, Jiu dyi Dyaneiro, Jiu dyi Dyaneiro,

Corro de pressa a te encontrar

Coju dyi presa a chi incontrág

aperte o cinto vamos chegar

apegchi u cintu vamos shégág

agua brilhando e ha pista chegando e vamos nós, vamos nós

agua briliandu y na pishta shégáundu y vamosh nóish, vamosh nóish

Aterrar

Atejag

Para el estudio de la pronunciación y traducción del portugués al español, se consultó a la Lic. Gabriela Rangel (2009), maestra de portugués de la ENEP Acatlán de la UNAM.

3. A LA ORILLA DE UN PALMAR

3.1. Canción mexicana

Canción mexicana. Género musical popular el cual tiende a definirse por su connotación emotiva. Según Vicente T. Mendoza “la canción expresa ideas o sentimientos hondos dentro del límite estrecho de dos estrofas, sea cual fuere el metro en que estén concebidos los versos”.¹³

En la edición de la partitura *Doce canciones mexicanas*. Obras para Canto y Piano de Manuel M. Ponce¹⁴, se enuncia que este autor considera que la canción mexicana consta de dos partes y la esquematiza de la siguiente manera:

1ª parte A – B y 2ª parte C – B

El comentario del profesor Gonzalo Ruiz Esparza Torres, quien reseña la mencionada obra, que para ser más descriptivo, propone el siguiente esquema:

A – A’ y B – A’

Ponce comenta que podemos reconocer tres formas de canciones mexicanas:

- 1ª La canción de melodía amplia y lenta
- 2ª La canción de movimiento rápido
- 3ª La canción en compás ternario y en tiempo moderado. Sin embargo, todas conservan el ritornelo característico y la sencillez de modulaciones.

El arreglo coral de la canción mexicana “*A la orilla de un palmar*” para SCTB¹⁵ que se presenta en esta opción de tesis ha sido elaborado por **Rodrigo Hamú Quinteros**, de origen argentino, profesor de guitarra clásica, lenguaje musical, canto coral e informática musical en la Escuela de Música de Pollença de 2003 a 2005 y director del “*Cor de Pollença*” durante dos temporadas (hasta 2006) y profesor en la Escuela Municipal de Música de Santa Margalida. Es presidente de la Asociación Cultural APRILIS y profesor de guitarra en la Escuela Municipal de Música de Alcudia. Es director también de la “*Camerata Pollensina*”, “*Coral de Valldemossa*” y “*Grupo Coral 7-17*”.

¹³ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.3. p.26.

¹⁴ Ponce, Manuel M. (2008). *Doce canciones mexicanas*. Obras para Canto y Piano. Revisión de Guadalupe Campos Sanz y Gonzalo Luis Esparza Torres. Escuela Nacional de Música, UNAM. México. (Partitura). p. 8.

¹⁵ Información obtenida en la entrevista realizada por correo electrónico el 30 de marzo de 2010.

3.2. Biografía de Manuel M. Ponce



Fig. 03. Manuel M. Ponce.

Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948). Compositor nacionalista mexicano que recopiló y arregló la versión para canto y piano (posiblemente en los años de 1905 a 1910)¹⁶, la canción popular “*A la orilla de un palmar*” la cual conserva elementos característicos del siglo XVI y sobresale como una de las más bellas canciones estilizadas por este autor con determinados giros de auténtico sabor popular. Después de su retorno de Europa, Ponce analizó la construcción de algunos temas populares y llevó a cabo, algunas recopilaciones en el interior de la República mexicana, que le permitieron comprender la riqueza potencial que aportaban las melodías populares a la música “cultura”. En síntesis, la posición de Ponce podría explicarse como un idealismo salpicado de abstracciones que remiten constantemente a una hipotética “alma popular” que busca su redención en la producción de melodías expresivas. Elabora una romántica teoría según en la cual el sentido musical de nuestro pueblo era una compensación de la miseria, el sufrimiento, el motor de la creación popular: “la canción en un producto genuino del pueblo nunca tuvo su origen en los salones deslumbrantes de los magnates, nació en las humildes chozas de los menesterosos”. Así mismo, consideraba como un deber que todo compositor mexicano ennobleciera la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.¹⁷

Ponce es considerado uno de los grandes compositores del nacionalismo mexicano del siglo XX, pianista, crítico, musicólogo y pedagogo. Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882 y murió el 24 de abril de 1948 en México, Distrito Federal¹⁸. Entre sus obras más famosas se encuentran: para piano “*Intermezzo*”, “*Balada Mexicana*”, “*Scherzino Mexicano*” y “*Concierto para piano y orquesta*”; para guitarra “*Sonata mexicana*” y “*Concierto para guitarra y orquesta*”; para voz y piano “*Estrellita*”, “*Marchita el alma*” y “*Perdí un amor*”; para orquesta “*Poema elegíaco*”, “*Suite Merlín*” y “*Ferial*”; para piano, violín y violonchello “*Trío romántico*”; “*Concierto para violín y orquesta*”.

¹⁶ Ponce, Manuel M. (2008). *Doce canciones mexicanas*. Obras para Canto y Piano. Comentarios generales y semblanza analítica de Guadalupe Campos Sanz y Gonzalo Luis Esparza Torres. Escuela Nacional de Música, UNAM. México. (Libro de comentarios). p.9.

¹⁷ Moreno, Rivas Yolanda. (1995). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México. p.94, 101, 102.

¹⁸ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.8. p.883.

3.3. Comparación texto de A la orilla de un palmar.

El origen de esta canción queda incierto. Vicente Teódulo Mendoza refiere que procede de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, hacia 1890 y la presenta en Sol Mayor. Manuel M. Ponce la presenta en Fa Mayor y usa cromatismos dándole un estilo particular. Rodrigo Hamú Quiteros mencionó en la entrevista realizada por vía correo electrónico que para elaborar su arreglo coral a 4 voces se basó en la canción armonizada por Manuel M. Ponce, pero realiza algunas diferencias: en el texto quita la interjección “¡ay!”; en la melodía presenta apoyaturas y adornos cromáticos; y en la armonía mantiene algunos cromatismos que toma del acompañamiento del piano para instalarlos en voces intermedias.

A la orilla de un palmar

Texto en el libro de Vicente T. Mendoza

A la orilla de un palmar
yo vi una joven bella
su boquita era un coral,
sus ojitos una estrella,
y al pasar le pregunté
que quién estaba con ella
y ella me dijo llorando:
- Soy solita en el palmar.

Soy huerfanita,
no tengo padre ni madre,
ni un pariente ni un amigo
que me venga a consolar
y entre sus manitas *traiba*
su peine y su partid¹⁹
y un lunar en su boquita
que me roba el corazón.

Texto empleado por Manuel M. Ponce

A la orilla de un palmar
yo vide una joven bella,
su boquita de coral,
sus ojitos dos estrellas,
y al pasar le pregunté
que quién estaba con ella
y ella me dijo llorando:
Sola vivo en el palmar.

Soy huerfanita, ¡ay!
no tengo padre ni madre,
ni un amigo ¡ay!
que me venga a consolar.
Solita paso la vida
a la orilla de un palmar¹⁹
y solita voy y vengo,
como las olas del mar.

Texto en el arreglo de Rodrigo Hamú Quinteros

A la orilla de un palmar
yo vide una joven bella,
su boquita de coral,
sus ojitos dos estrellas,
y al pasar le pregunté
que quién estaba con ella,
y ella me dijo llorando:
Sola vivo en el palmar.

Soy huerfanita,
no tengo padre ni madre,
ni un amigo
que me venga a consolar.
Solita paso la vida
a la orilla de un palmar
y solita voy y vengo,
como las olas del mar.

De acuerdo a Ponce, *A la orilla de un palmar* es una canción costeña que nos descubre la voluptuosidad de las tierras tropicales.²⁰

¹⁹ De acuerdo a Vicente T. Mendoza es un palito de naranjo con el que se partían la raya del pelo.

²⁰ Ponce, Manuel M. Op. cit. (Libro de comentarios). p. 9.

Comparación de partituras de A la orilla de un palmar Recopilación de Vicente Teódulo Mendoza²¹

VII. A) POR EL ORIGEN REGIONAL

a) DE TIPO JALISCIENSE

173 -1. A LA ORILLA DE UN PALMAR ...

Ranchera, costeña.

A la o-ri-lla de un pal-mar yo ví u-na jo-ven be-lla
su bo-qui-ta rajun co-ral, sus o-ji-tos, u na es-tre-lla
al pa-sar le pre-gun-té que quién es-ta-ba con e-lla
y e-lla me di-jo llo-ran-do: Soy so-li-ta en el pal-mar
Soy huerfa-ni-ta, no ten-go pa-dre ni ma-dre
ni un pa-rien-te ni un a-mi-go que me ven-ga a con-so-lar
Y entre sus ma-ni-tas traí-ba su pei-ne y su par-ti-dor
y un lu-nar en la bo-qui-ta que me ro-ba el co-ra-zón

²¹ Mendoza, Vicente T. (1961). *La canción mexicana*. Ensayo de clasificación y antología. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. Estudios folklore 1. México. p. 386.

A la orilla de un palmar

Arreglo de Manuel María Ponce Cuéllar²²

26

A la orilla de un palmar

Arreglo de Manuel M. Ponce

Andante, molto espressivo

Canto

Piano

p

A la, o-ri - lla de un pal -

3 mar yo vi - de, u-na jo - ven be - lla, su bo-qui-ta de co -

5 ral, sus o - ji - tos dos es - tre - llas. Al pa-sar le pre-gun -

7 té que quien es-ta-ba con e - lla y me res-pon-dió llo-ran-do: so - la vi-vo en el pal -

D. R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2008

²² Ponce, Manuel, M. Op. cit. (Partitura). p.26-27.

A la orilla de un palmar

Arreglo de Rodrigo Hamú Quinteros²³

A LA ORILLA DE UN PALMAR

Canción mexicana

Arr. Hamú Quinteros

Manuel M. Ponce

The musical score is arranged for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "A la o - ri - lla de un pal - mar yo - vi - de una jo - ven be - lla, su bo - qui - ta de co -". The second system (measures 5-8) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics continue: "sus o - ji - tos dos es - tre - llas, al pa - sar le pre - gun - té que quién es - ta - ba con". The third system (measures 9-12) begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "e - lla, y me res - pon - dí o - ran - do: so - la vi - vo en el pal - mar soy huer - fa -". The fourth system (measures 13-16) continues with the lyrics: "e - lla, y me res - pon - dí o - ran - do: vi - vo en el pal - mar soy huer - fa -". The score includes musical notation such as clefs, time signatures (4/4), and various dynamics.

Viviana Jiménez Mtz. 2010

²³ Arreglo coral de *A la orilla de un palmar* creada en el año 2006 por Rodrigo Hamú Quinteros, partitura encontrada en internet por Viviana Jiménez Martínez en marzo del 2009. Transcripción en Finale realizada por Eduardo Martínez Díaz en junio de 2009. Adaptación con matices de acuerdo al arreglo de Manuel M. Ponce por Viviana Jiménez en abril de 2010.

4. PARA UN BUEN CAFÉ

4.1. Son guajira

Guajira. Género cantable situado, como la criolla con la que guarda semejanza, en el ámbito de la canción que se refiere a asuntos campesinos. Utiliza estrofas versificadas casi siempre bajo el modelo de la décima²⁴. La guajira trata cosas típicas de los "guajiros" y "guajiras", nombre por el cual se conoce a los cubanos que habitan en zonas no urbanas.

Son. Género vocal, instrumentalailable que constituye una de las formas básicas dentro de la música cubana. Estructura elemental procedente de música africana (bantú) y española pero fundidas en lo cubano; giros rítmicos, estribillos, modos percutivos, entonaciones y sonoridades de las cuerdas pulsadas que denotan sus fuentes originales.²⁵ Actualmente el formato para interpretar el género es muy variado.

Décima. Forma de versificar las estrofas donde hay diez versos de ocho sílabas (octosílabos), la cual fue la base de muchos estilos de canciones latinoamericanas. Es la estrofa poética introducida por los colonizadores en los primeros años de la conquista. Siempre se ha usado la **espinela**, que es una fórmula **abbaaccddc** creada por Vicente Espinel en 1591, que consiste en rimar los finales de las palabras. En Cuba se desarrolló primero entre poetas cultos, y a partir del siglo XVIII comenzó a popularizarse hasta hoy, en que tanto unos como otros hacen uso de esta estrofa. Se ha usado la décima espinela en la rumba, la habanera y el son. En México, se utiliza la Décima Espinela llamada Décima Sotaventina por ser muy popular en la región del Sotavento Veracruzano, ubicado en las ciudades de Veracruz, Boca del Río, Cardel, Alvarado, Cosamaloapan y especialmente en Tlacotalpan²⁶, ciudad considerada el principal centro cultural del Sotavento.

“Para un buen café” es una obra coral que el autor Alejandro Escudero denomina como son guajira, porque identifica el folklor cubano traído al estado de Veracruz, localidad que mezcla la influencia de ese país debido a la vecindad geográfica, pero preponderando una identidad mexicana. Esta obra fue compuesta entre el año 2002 y 2003 con el propósito de promover el consumo del café orgánico como reconocimiento al esfuerzo que hacen los pequeños productores de las regiones cafetaleras de México.

²⁴ Orobio, Helio. (1981). *Diccionario de la música cubana*. Biográfico y técnico. Ciudad de la Habana, Cuba. p.227.

²⁵ Ibidem. p. 455.

²⁶ <http://www.opciones.cu/elasociado/septiembre-2004/html/veracruz.htm>

<http://www.tlaco.com.mx/cultura/pdf/DecimaEspinela.pdf>

4.2. Biografía de Alejandro Escudero



Fig. 04. Alejandro Escudero

Alejandro Cuauhtémoc Escudero Quintanar. Nació en la Ciudad de México en 1953. Cursó sus estudios musicales en la Escuela Superior de Música del INBA y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Actualmente es profesor de conjuntos corales en el Instituto Politécnico Nacional y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH.

Durante la década de los 80's fue instructor de didáctica de la música para profesores de primaria y secundaria y profesor de Educación Artística en escuelas secundarias de la SEP. A fines de los 90's, fue director del Centro Cultural "Emilio Carballido". En el año de 2001 fue becario del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, con la obra: "*Desiderata Contemporánea*", consistente en una compilación de textos, poemas y canciones de autores latinoamericanos, con lo que elaboró la producción como un saludo al nuevo siglo XXI.

Del año 2002 a la fecha ha ido integrando un "*Repertorio de Trova Coral*" con arreglos corales propios, como material de apoyo para la práctica del canto coral, por medio de obras seleccionadas de la canción popular contemporánea, así como del acervo folklórico de México y América Latina.

En el año 2005 integra y dirige al "*Ensamble Trovante*", con el que realiza diversas presentaciones en espacios promotores de la música coral y, en 2006, con este ensamble, graba el disco "Vamos a andar", donde incluye temas de la canción contemporánea latinoamericana.

En el año 2007 fue autor, arreglista y productor de la "*Cantata Sotaventina*", un espectáculo literario-musical que consiste en presentar una alegoría tradicional del estado de Veracruz, lo que produjo en base a experiencias propias, vividas recientemente en el Sotavento Veracruzano; esto, por medio de la interpretación de obras polifónicas, compuestas para coro mixto, narrativa e instrumentos de aquella región; de ahí su incursión en el Son Jarocho y la Décima Espinela. Sus obras se caracterizan por ser para coro mixto, con narrativa y acompañamiento de instrumentos de la región.²⁷

²⁷ Información recopilada de mensajes y entrevista realizada al compositor Alejandro Escudero por correo electrónico el 13, 16 y 20 de julio de 2009 en www.myspace.com/trovante

4.3. Entrevista realizada a Alejandro C. Escudero Quintanar por correo electrónico el 20 de julio del 2009.

1. ¿Cuál es su nombre completo?

- Alejandro Cuauhtémoc Escudero Quintanar.

2. ¿Quién fue su primer maestro de música? (Fecha)

- Francisco Argote Camacho, Director del coro de la Orquesta Típica de la Ciudad de México (de 1974 a 1977).

3. ¿Qué instrumentos sabe tocar?

- Guitarra, Piano, Acordeón, Flauta transversa, etc.

4. ¿Qué carrera estudió en la Escuela Superior de Música?

- Me inscribí con la idea de estudiar piano pero no cursé la carrera.

5. ¿También estudió el taller de jazz en la ESM?

- No, pero asistía a las reuniones del Mtro. Juan José Calatayud (q.e.p.d.).

6. ¿Qué carrera estudió en la ENM?

-Me inscribí en Composición y cursé estudios básicos de Solfeo, Armonía, Conjuntos Corales, Apreciación Musical, Piano y Flauta transversa.

7. ¿Estudió la Lic. en Educación Musical? ¿Por eso sabe sobre Didáctica Musical?

- Sólo tomé cursos libres de Didáctica de la Música en el INBA.

8. ¿Estudió Composición Musical?

- No como carrera pero sí de manera autodidacta, analizando obras de compositores y arreglistas diversos.

9. ¿Quién fue su maestro de composición musical?

- Tuve influencia de Francisco Argote, Edmundo Díaz del Campo y Antonio Navarrete.

10. ¿Estudió Dirección coral? ¿Por eso sabe sobre el manejo y composición corales?

- Estudié Dirección Coral, con Ramón Noble en el INBA y Gabriel Saldívar en la UNAM.

11. ¿Cuánto tiempo tardó en terminar de componer su libro "*Repertorio de Trova Coral*" publicado en el 2002?

- Los primeros dos tomos de este repertorio los elaboré entre los años 2002 y 2004 y contienen arreglos corales a obras de compositores contemporáneos latinoamericanos; desde hace tiempo me he dedicado más a hacer arreglos corales de mis propias composiciones, con lo que he integrado otro repertorio al que le he puesto el nombre de "*Repertorio Atemoztli*".

12. ¿Por qué creó el “*Repertorio de Trova Coral*”?

- Este repertorio lo he ido creando a partir de mi gusto y necesidad de apreciar, en versión polifónica, composiciones que han tenido un especial significado para mí.

13. ¿Por qué incluyó la obra “*Para un buen café*” en su libro “*Repertorio de Trova Coral*”?

- Esta obra ya no es parte del “*Repertorio de Trova Coral*” pero sí está incluida, desde 2007, en la producción “*Cantata Sotaventina*”.

14. ¿Cómo clasificaría musicalmente su obra coral “*Para un buen café*”?

- Está compuesta en base del “Son Guajira” ritmo que, considero, le da el carácter del tema que trata.

15. ¿En qué fecha creó la obra coral “*Para un buen café*”?

- No podría hablar de una fecha precisa pero la compuse entre 2002 y 2003, en forma simultánea a otras obras que después formaron parte de la “*Cantata Sotaventina*”.

16. ¿Cuánto tiempo tardó en componer esta obra coral?

- Tomando en cuenta que las obras hay que dejarlas descansar mientras se componen, podría decir que me tardé alrededor de dos meses, aunque el arreglo coral lo hice tiempo después.

17. ¿Cuál fue su fuente de inspiración para crear “*Para un buen café*”? con esos ritmos y armonías creando un estilo propio como compositor, expresando con la letra un ambiente de olor a café?

- La obra la compuse con el propósito de promover el consumo del café orgánico y como reconocimiento al esfuerzo que hacen los pequeños productores de las regiones cafetaleras de México, a fin de comercializar el grano bajo el esquema de “precio justo” y evitando el excesivo intermediarismo.

18. ¿Cómo compuso esta obra coral? ¿Primero creó la letra y sobre el texto compuso la música ó al revés primero creó la música y después la letra?

- A partir de la idea temática que me surgió, primero determiné el esquema rítmico-armónico de la obra y, después, letra y melodía fueron surgiendo simultáneamente; luego fui completando los textos, dos de los cuales están contruidos en forma de “Décima Espinela”.

19. En la letra “*Para un buen café*” menciona “son para un buen café” ¿usted se inspiró en el son jarocho para crear esta obra logrando un estilo propio como compositor?

- Podría decir que esta obra la compuse en el contexto de la cultura jarocho aunque la idea me surgió cuando atravesaba por las regiones cafetaleras del estado de Veracruz.

20. ¿Estudió el son jarocho en Veracruz?

- Se podría decir que el son jarocho “lo he estado estudiando” en la escuela más especializada para esto que es el fandango mismo, que es una fiesta-ceremonia de la región del sotavento veracruzano, donde se congregan, alrededor de la tarima, bailadoras, jaraneros y versadores. Por cierto, la Décima Espinela es una peculiar forma de versificar que suele acompañar al son jarocho.

21. ¿Estudió alguna carrera en la Escuela Nacional de Antropología e Historia?

- En la Escuela Nacional de Antropología e Historia he participado en varios seminarios de Gestión Cultural, los que se han organizado a fin de profesionalizar la promoción de la cultura en México.

22. ¿Estudió Etnomusicología en la ENM?

- No, mi acercamiento a la música tradicional ha sido siempre en forma empírica.

23. ¿Actualmente tiene conciertos?¿dónde lo podemos encontrar?

- Lo más reciente que he hecho en cuanto a presentar conciertos fue en el año 2007, con la “Compañía de Trova Coral ENAH-IPN”, presentando la “*Cantata Sotaventina*” en el Politécnico, ENAH, Universidad Veracruzana, UACM, pero actualmente no estoy a cargo de ninguna agrupación coral.

24. ¿Actualmente a qué se dedica?

- Soy profesor de Canto Coral en el IPN y estoy preparando un nuevo montaje para la “*Cantata Sotaventina*”, además de componer las obras del proyecto “*Trova Coral Jarocho*” que he postulado en el FONCA.

25. ¿Cuál es su objetivo como músico profesional?

- Mi objetivo en la música es utilizarla como un medio de expresión para comunicar mis ideas, inquietudes y puntos de vista.

Muchas gracias.

4.4. Análisis musical de *Para un buen café*.

ANÁLISIS MUSICAL		
Obra: Para un buen café	País: México	Tonalidad: Sol Mayor
Compositor: Alejandro Escudero	Género musical: Son guajira	Registro entre las 4 voces: re4 - re6
		Compás: 4 /4
		Entrada: Tética
		No. de compases: 45
Forma musical	<p style="text-align: center;"> <i>A</i> <i>B</i> <i>A</i> <i>B</i> <i>A</i> </p> <p style="text-align: center;"> <i>Introducción</i> <i>Desarrollo</i> <i>Final</i> </p>	
Sección	<i>A</i>	<i>B</i>
Tema	Introducción <i>A</i> (<i>Final</i>)	<i>B</i> <i>B'</i> inflexión al V
Frases		
Matices	<i>p</i> \nearrow <i>mf</i> <i>mp</i> \nearrow	<i>f</i> \searrow <i>mp</i> <i>mf</i> \searrow
No. de compases	1 - 10, 11 - 20 , 21 - 24	25 - 32 , 33 - 40 , 41 - 45
Armonía	<i>I</i> - <i>IV</i> ₆ - <i>I</i> , <i>I</i> - <i>IV</i> ⁷ ₆ , <i>I</i> ⁶ ₄ - <i>I</i>	<i>I</i> ⁶ ₄ - <i>V</i> ₄ , <i>V</i> ⁶ ₄ - <i>V</i> ⁵ ₄ ₃ , <i>I</i> ⁶ ₄ - <i>V</i> ₂ / <i>V</i> - <i>V</i>
Ritmo	<i>Ostinatos rítmicos</i> <i>Síncopas</i>	
Melodía	<i>Regular por grados conjuntos , 3M ascendentes y descendentes</i>	
Textura	<i>Polifónica Homofónica</i> <i>Se repiten ostinatos melódicos como acompañamiento</i>	
No. de voces	4 voces a capella SCTB	

*Nota: En la partitura “*Para un buen café*” agregué matices *p*, *mp*, *mf*, reguladores *crescendo* y *descrescendo*, adapté todo el texto de la letra original a las notas correspondientes de la melodía en Sopranos y Contraltos de acuerdo a las repeticiones correspondientes, porque en la partitura original sólo estaban escritas las tres primeras estrofas (Introducción, Seistilla, Décima espinela) y el texto completo se encontraba escrito en una hoja aparte en Word. Se pidió permiso al compositor Alejandro Escudero para anexar esta obra en este trabajo.

4.5. Texto de *Para un buen café*
Alejandro Cuathémoc Escudero Quintanar

Son para un buen café
Son para un buen café
Para un buen café este son
Para un buen café este son

Introducción

Cuando tú quieras tomar un buen café
de altura y muy aromado
ligero o bien concentrado
fíjate que sea del grano
de aquel que se ha cultivado
orgánico y muy humano buen café

Seistilla (párrafo de 6 versos)

Con el sabor de la selva
crece a la sombra el arbusto
el cafetal guarda el fruto
que nutre la inteligencia
y nos ofrece la esencia
de su natural región
por eso canto este son
promoviendo la experiencia
y si tomamos conciencia
lo disfrutamos mejor

a
b
b
a
a
c
c
d
d
c

Fórmula de Décima espinela

Introducción

Cuando tú quieras tomar un buen café
cuida que no sea instantáneo
de aquel tan publicitado
en tanto supermercado
y evita el recalentado
que suele estar ya quemado buen café

Seistilla (párrafo de 6 versos)

Tiene el aroma que inspira a
y hace más grato el encuentro b
en la ciudad y en el puerto b
se le disfruta sin prisa a
es una buena divisa a
que desarrolla el comercio c
hay que cuidar el proceso c
y conocer la semilla d
mas una cosa sencilla d
es atender el consejo c

Fórmula de Décima espinela

Introducción

Cuando tú quieras tomar un buen café
y quieras ser solidario
apoya al ejidatario
y evita el intermediario
remite este comentario
a todo destinatario buen café
lo disfrutamos mejor buen café

Seistilla (párrafo de 6 versos)



Fig. 05. El compositor Alejandro Escudero nos visitó en un ensayo del Coro Emanuel para escuchar la interpretación de su obra “Para un buen café” (2009).



Fig.06. Alejandro Escudero y Viviana Jiménez (2009).

5. ¡CUBA QUÉ LINDA ES CUBA!

5.1. Canción son

Canción son. Género cantable, canción contemporánea que usa el son como soporte rítmico.

Son. Género de completa integración de factores hispánicos y africanos Originario en medio rural, específicamente en las regiones montañosas de Baracoa, Guantánamo, Manzanillo y los territorios suburbanos de Santiago de Cuba.²⁸

La canción son llega en 1909 a la Habana, la cual fue tomando elementos de otras zonas y estuvo influida por cantos españoles y habaneros. Este género alcanzó madurez en la década de 1920 cuando se formaron diversas agrupaciones integradas por guitarra, el tres cubano, contrabajo, bongoes, trompeta, maracas y un cantante.

El son tiene numerosas variantes, algunas con características casi independientes, como: el son montuno, el shangüí, el suco-suco, el ñongo, la regina, la bachata igual a bolero - son, el son habanero, la guajira son, la guaracha son, el son guaguanco, el mambo y el chachachá.²⁹

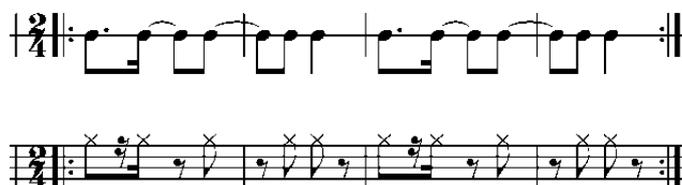
"*¡ Cuba, qué linda es Cuba!*" representa un himno del amor a la Patria, a la Revolución y a Fidel. En una de sus estrofas expresa:

..."Lindo es tu cielo, lindo es tu mar y hoy eres faro de libertad..."

..."Lindo es tu verde cañaveral, las cañas cantan himnos de paz" ...³⁰

La composición se cantó en el primer Congreso de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba y en la fundación de la Federación de Mujeres Cubanas, momentos históricos de nuestra tierra. Desde entonces, a partir del VIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en Helsinki, ha sido cantada en todos los rincones del planeta, en varias lenguas, convertida en la primera canción que le cantaba a la Revolución naciente, a la cubanía y a su líder Fidel Castro. Fue grabada por la Orquesta América, interpretada por el Coro de la Escuela Nacional de Arte bajo la dirección de la profesora Cuca Rivero, por Rosita Fornés, por orquestas de guitarras.

Ritmo tradicional de clave cubana o clave de son



²⁸ <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/041218235719-DEFINICI.html>

²⁹ Ibidem.

³⁰ http://www.telepinar.icrt.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=4166&Itemid=41

5.2. Biografía de Eduardo Saborit



Fig. 07. Eduardo Saborit

Eduardo Saborit Pérez. Nació el 14 de mayo de 1911 en Campechuela, Cuba y murió el 5 de marzo de 1963 en La Habana, Cuba. Vivió su niñez entre su pueblo natal y Niquero.³¹ Saborit nació en el seno de una familia netamente musical. Cuando contaba con 14 años tocaba la flauta formando parte de la banda de Música de su pueblo, pero enfermó de tifus y dejó de tocar este instrumento por prescripción facultativa. Fue entonces que se inició en la interpretación de piezas musicales en la guitarra.³² Hizo sus primeros estudios de música bajo la orientación de Crescencio Rosales, más tarde prosiguió el aprendizaje de la guitarra y la flauta.

Por los años cuarenta comenzó a trabajar como guitarrista y promotor de agrupaciones de música guajira en la emisora CMQ Radio. Hasta su fallecimiento se mantuvo al frente de un grupo típico de voces y guitarristas. Es autor de exitosas canciones, guajiras y guarachas, entre ellas *¡Cuba, qué linda es Cuba!*, *Despertar*, *Tengo miedo de ti*, *La guayabera* y *Conozca a Cuba primero*.³³

Muchas son las creaciones de Saborit que enriquecen el pentagrama musical cubano cantando a la alegría de su tiempo, al trabajo, a la patria y a los triunfos de su pueblo revolucionario. Este instrumentista y compositor criollo también escribió obras de variados géneros: bolero, sones, guarachas, canciones, sucu-sucu, hasta himnos y marchas.

Eduardo Saborit Pérez fue condecorado con la Medalla de oro de La Habana por su creación musical, y le dio a Cuba fama internacional

³¹ Casares, Emilio. (2002). Diccionario de la música española e hispanoamericana. España. Vol. 9. p.522.

³² http://www.trabajadores.cu/secciones/cuba/cuba_por_dentro/eduardo-saborit-y-a-lque-linda-es-cuba

³³ Orobio, Helio. Op. cit. p.433.

5.3. Análisis musical de ¡Cuba, qué linda es Cuba!

ANÁLISIS MUSICAL		
Obra: ¡Cuba, qué linda es Cuba!	País: Cuba	Tonalidad: La Mayor
Compositor: Eduardo Saborit	Género musical: Canción son	Registro entre las 4 voces: la3- mi6
Arreglista: Electo Silva	Idioma: Español	Compás: 4/4
Adaptación: Viviana Jiménez	Entrada: Tética	Número de compases: 47
<i>Tempo: Andante cantabile - Allegretto</i>		
Forma musical	<i>A B coda</i>	
Función formal	<i>Introducción</i>	<i>Desarrollo</i>
sección	<i>A</i>	<i>B</i>
	<i>Lento cantabile</i>	<i>Allegretto</i>
Tema	A A' B C C' II: D D' E :II C coda II	
Frases	II:	
Matices	f mf pp mf f f p f p mf f cresc. rit.	
No. de compases	1 - 6, 7 - 10, 11-14, 15-18, 19-22	23 - 26, 27-30, 31-34
Armonía	AM bm EM fm EM AM AM I - V ₇ / ii, ii - V, V ₇ / vi - (vi - V ₇ / V) - V, IV - I, I - V ₆ ⁵ / V - V ₇ - I	I - V ₇ - I, I - I, I - I I - V ₉ - I, IV - vii ^o / V - I ₄ ⁶ , V ₆ / V - V ₇ - I
Ritmo	Sincopado, cambios de tempo de <i>Lento cantabile</i> – <i>Allegretto</i> – <i>Lento</i>	
Melodía	Por grados conjuntos 2m, 2M, 3m, 3M, 4J, 5J, 6M, 8J ascendentes y descendentes	
Textura	Homofónica	
No. de voces	4voces <i>a capella</i> SCTB	

*Nota: Para una mejor interpretación adapté a 4 voces SCTB al arreglo coral “¡Cuba, qué linda es Cuba!”, adecuó la obra al nivel del Grupo Coral Emanuel porque la partitura original estaba escrita a 6 voces.

5.4. Texto de *¡Cuba, qué linda es Cuba!*

Música y letra: Eduardo Saborit

Oye, tú que dices que tu patria no es tan linda,
oye, tú que dices que lo tuyo no es tan bueno,
yo te invito a que busques por el mundo,
otro cielo tan azul como tu cielo,
una luna tan brillante como aquella
que se filtra en la dulzura de las cañas;
una luz que brilla en la montaña,
un rubí, cinco franjas y una estrella.

Cuba ¡qué linda es Cuba!
quien la defiende la quiere más.
Lindo es tu cielo, lindo es tu mar
y hoy eres faro de libertad.

Cuba ¡qué linda es Cuba!
quien la defiende la quiere más.
Lindo es tu verde cañaveral
las cañas cantan himnos de paz.
Cuba ¡qué linda es Cuba!
quien la defiende la quiere más.

6. ALMA LLANERA

6.1. Joropo

Joropo. Género musical folklórico, denominado igualmente fandango. Este término define baile y a la música que lo anima. Es considerado como la expresión musical más importante de la música popular tradicional venezolana.³⁴ Es ejecutado principalmente con arpa, cuatro, maracas, bandola y mandolina.

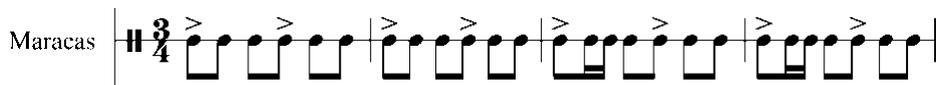
En principio la denominación indicaba reunión o fiesta popular, pero con el tiempo ha arraigado en una múltiple forma rítmica asentada en la base del 3x4 y 6x8, siendo los más tradicionales en secuencias de 4 compases o en múltiplos de 4. Es un género continuamente reinventado y la improvisación es su eje principal.

El joropo es producto de los distintos aportes que constituyen la esencia cultural venezolana, que comienza a dibujar un perfil característico a finales del siglo XVIII. En él se sincretizan las raíces culturales europeas con las indígenas y con algunos elementos de ascendencia africana. La presencia europea es más notoria ya que fue la cultura dominante.

La denominación de fandango que todavía se da al joropo en algunos lugares del campo colombo-venezolano habla de su parentesco español. En este sentido dice Ramón y Rivera: “es incuestionable que alguno de los bailes españoles, probablemente el fandango, aportaron la figura del galanteo amoroso. Galanteo sin castañuelas ni panderetas, instrumentos estos que nuestros criollos no quisieron adoptar”.³⁵

También recibió de Europa el aporte del vals, que se observa al bailar el joropo, así como el aspecto poético o literario. El aporte negro está asociado con la poliritmia y con la libertad métrica de la melodía. De indígena toma las maracas, que este usa con sentido ritual, y ejecutándolas en pares la incorpora a esta música de carácter festivo.³⁶

Ritmo de Joropo



³⁴ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.6. p.594.

³⁵ Ramón, Rivera. (1953). *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Ministerio de Educación. Caracas. 1953.

³⁶ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.6. p.596.

6.2. Biografía de Pedro Elías Gutiérrez



Fig. 08. Pedro Elías Gutiérrez

Pedro Elías Gutiérrez. Nació el 14 de Marzo de 1870 en La Guayra, Venezuela y murió el 31 de Mayo de 1954 en Macuto, Venezuela. Compositor y director venezolano. A pesar de la oposición de sus padres, pudo encauzar su vocación como él deseaba. El presidente Juan Pablo Rojas Paúl, conociendo sus aptitudes musicales y después del éxito sin precedentes de su Sinfonía en el Teatro Municipal de Caracas, le ofreció una beca para realizar estudios en Roma, que no aceptó “por no dejar sola a su madre”. Sus primeros conocimientos musicales los adquirió con Trino Gil y más tarde en la Academia de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes de Caracas.

A finales del siglo XIX visitó Ecuador invitado por el presidente de aquel país, el general Eloy Alfaro, que era pariente suyo. Le ofrecieron la dirección de la Banda Nacional de Quito, que no aceptó pero en agradecimiento escribió el aplaudido vals Geranio.

En 1901 ingresó como contrabajista en la Banda Marcial de Caracas, luego fue subdirector de la misma y, finalmente, el 8 de febrero de 1911 fue nombrado director, cargo que desempeñó hasta su jubilación en 1949. Ha sido uno de los directores más memorables de la Banda Marcial de Caracas.³⁷

El *Alma Llanera* es una canción folklórica venezolana, del estilo Joropo, cuya música fue compuesta por Pedro Elías Gutiérrez basada en un texto de Rafael Bolívar Coronado (1884 – 1924). Es considerada como el segundo Himno Nacional de Venezuela. Nace como zarzuela³⁸ y fue estrenada el 19 de septiembre de 1914 en el Teatro Caracas, bajo el nombre “Alma Llanera: zarzuela en un acto” y la representación estuvo a cargo de la compañía española de Matilde Rueda.³⁹

³⁷ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.6. p.146-147.

³⁸ **Zarzuela:** es un género lírico-dramático español en el que se alternan escenas habladas, otras cantadas y bailes incorporados. El Alma Llanera, como se señaló, es una zarzuela que incorpora el elemento nacionalista innovador de cerrar con un joropo cantado por una mujer. Información extraída de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-64112009000300008&script=sci_arttext

³⁹ <http://quenaperu.blogspot.com/2009/05/alma-llanera.html>

Fue especialmente escrito para ser cantado por la protagonista, una hermosa llanera llamada Rita, cuyo amor se disputan dos galanes, Miguel y Cubito, que dilucidan a puñaladas la controversia, que termina con la muerte de Miguel.⁴⁰

Tal como lo canta la composición de Pedro Elías Gutiérrez, en base de un texto de Rafael Bolívar Coronado: Alma llanera, el segundo himno venezolano, originalmente decía "*Soy hermano de los pumas, de la garza, de la rosa. Y del sol*".⁴¹

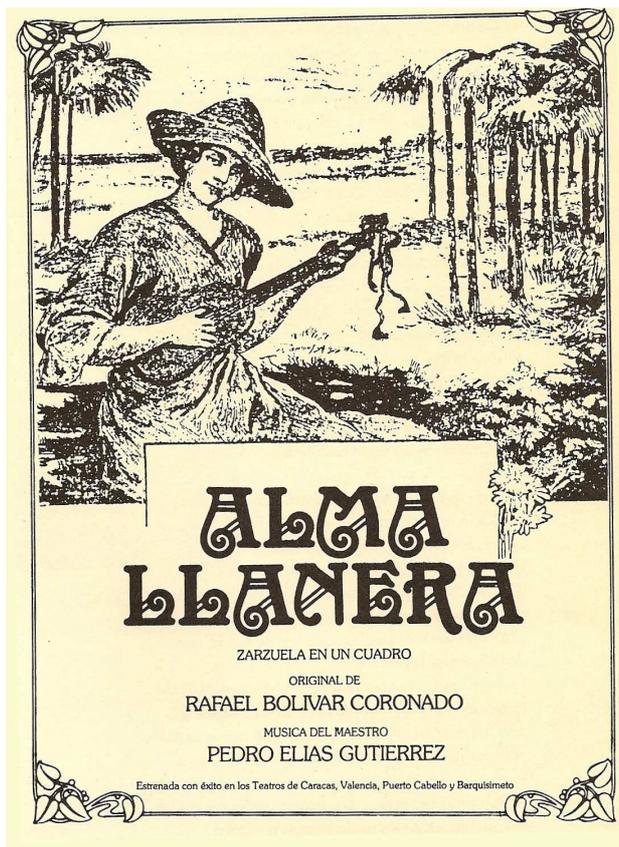


Fig. 09. Portada de la primera edición del libreto de Alma llanera que escribió Rafael Bolívar Coronado.⁴²

⁴⁰ http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-64112009000300008&script=sci_arttext

⁴¹ <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=106946276&blogId=241529798>

⁴² http://es.wikipedia.org/wiki/Alma_Llanera

6.4. Texto de *Alma llanera*

**Música: Pedro Elías Gutiérrez
Letra: Rafael Bolívar Coronado**

Yo nací en esta ribera del Arauca vibrador
soy hermano de los pumas
de la garza, de la rosa
soy hermano de los pumas
de la garza, de la rosa
y del sol, y del sol .

Me arrulló la viva diana de la brisa en el palmar
y por eso tengo el alma
como el alma primorosa
y por eso tengo el alma
como el alma primorosa
del cristal, del cristal.

Amo, lloro, canto, sueño,
con claveles de pasión
con claveles de pasión,
Amo, lloro, canto, sueño,
para ornar las rubias crines
del potro de mi amador.

7. CANTATA NAVIDEÑA LATINOAMERICANA

7.1. Cantata

Cantata. “Cantada” en italiano. Actualmente se usa esta palabra para designar una composición sagrada o profana con solos, coros y acompañamiento orquestal, y que presenta un estilo semejante al de una ópera sin acción escénica, o al de un oratorio corto. La cantata comienza a principios del siglo XVII con lo que se podría llamar ópera en forma de pequeño concierto. Las primeras óperas estaban en estilo recitativo, y así lo estuvieron las primeras cantatas; la mayor parte de la música de ópera era para solistas, y lo mismo sucedió en las cantatas, habitualmente para una sola voz.⁴³

En el año 2001 se compuso la obra coral **Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la luz”**. La música fue creada por el compositor argentino Horacio Vivares y la letra escrita por el pastor argentino Gerardo Oberman. Es una hermosa cantata litúrgica de música popular latinoamericana para solistas, coro y piano. Fue grabada la primera edición de dicha obra en un CD y libro partitura en el año 2001, y en el 2003 se realizó la segunda edición. Esta cantata está formada por varias canciones de diferentes géneros y ritmos latinoamericanos, con una gran variedad y riqueza musical utilizando géneros musicales no tradicionales en la liturgia coral. Utiliza los géneros musicales Guaranía de Paraguay, Zamba de Argentina, Samba de Brasil, Candombe de Uruguay, Coral, Carnavalito de Argentina, Bolero de Cuba, Aire de joropo de Venezuela, Vals de Perú y Cumbia de Colombia.

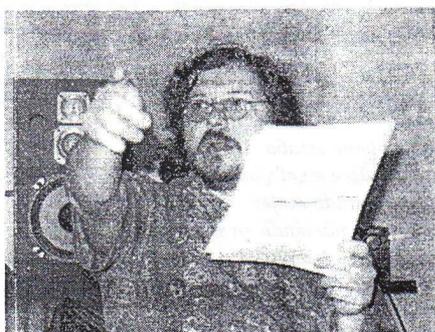
Horacio Vivares comenta acerca de su quehacer musical, espiritual y social: “Nosotros creemos que la liturgia debe ser la comunicación del pueblo con Dios a partir de la realidad social y espiritual de cada comunidad. En este sentido es que tratamos de rescatar la gran riqueza cultural de nuestros pueblos como medio de expresión de alabanza hacia nuestro Dios contraponiéndonos a los mensajes que recibimos de los países centrales que pretenden una unificación de la alabanza de acuerdo a sus criterios y sus valores culturales. Tratamos de encontrar un camino distinto y genuino de nuestras comunidades para escapar a la homogeneización de la fe y la alabanza. Por eso rescatamos nuestros ritmos populares, nuestras danzas, nuestros instrumentos, etc., es decir nuestra memoria cultural en nuestra relación con Dios. La composición de la **Cantata Navideña Latinoamericana**, junto a Gerardo, se inscribe en este contexto y en esta necesidad de encontrar nuestros propios caminos. No es una tarea fácil ya que se necesita dinero para realizar producciones musicales (grabaciones, cancioneros, etc.) pero con gran esfuerzo seguimos adelante en el camino.”⁴⁴

⁴³ Scholes, Percy A. (1984). *Diccionario Oxford de la música*. Edasa. España. p.239

⁴⁴ Información recopilada de entrevista realizada por correo electrónico a Horacio Vivares el 8 julio de 2009.

Gerardo Oberman comenta acerca de su propósito general junto con Horacio Vivares: “Nuestra meta común es aportar al proceso de renovación litúrgica y musical en nuestras iglesias evangélicas en América Latina, apuntando a un redescubrir de los valores autóctonos como herramientas útiles y valederas para expresar nuestra fe en el canto, en la oración, en la palabra y en la acción. Por otro lado, nuestra producción busca ofrecer una alternativa musical del evangelio liberador de Jesucristo. Creemos que con un lenguaje fresco, propio, no dogmatizado ni influenciado por tradiciones eclesiales, podemos expresar de mejor manera nuestra alabanza al Dios de la Vida, que nos dió la oportunidad de vivir en un tiempo determinado, en un contexto particular y con desafíos únicos.”⁴⁵

Los Autores



Horacio Vivares, en plena grabación de la Cantata



Gerardo Oberman, componiendo...

Fig. 10. Horacio Vivares y Gerardo Oberman grabando la Cantata Navideña Latinoamericana en el año 2001.⁴⁶

⁴⁵Información recopilada de entrevista realizada por internet a Gerardo Oberman el 26 de junio de 2009.

⁴⁶Vivares, Horacio; Oberman, Gerardo. (2001). *Nació la luz. Cantata Navideña Latinoamericana*. Buenos, Aires. Argentina. p.36.

7.2. Biografía del compositor Horacio Vivares



Fig. 11. Horacio Vivares

Horacio Vivares Roman. Nació en la Ciudad de Buenos Aires el 5 de marzo de 1965. Compositor, arreglista y guitarrista argentino. Desde muy niño comenzó a estudiar música de manera particular y a tocar en una iglesia, ya que su padre era pastor de la Iglesia Bautista. A los 11 años ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde comenzó sus estudios académicos. Continuó la carrera en el Colegio Ward, donde se recibió como Profesor Nacional de Música con especialidad en Guitarra. A los 18 años comenzó a trabajar en el Departamento de Música del Colegio Ward donde tuvo contacto con distintas agrupaciones musicales como la Banda Sinfónica Juvenil, Bandas de Jazz (*Big Bands*), Bandas de Desfile (*Marching Bands*) etc. Dirigió la Banda Sinfónica del Colegio y durante 10 años realizó arreglos para estas agrupaciones, especialmente de música popular latinoamericana.

Desarrolló una carrera como ejecutante de música popular acompañando a varios músicos y cantantes del medio de Buenos Aires tocando en la mayoría de los canales de televisión, radio y distintos teatros de Argentina. Independientemente de estos trabajos siempre participó en las diferentes actividades de su iglesia y de organizaciones que estuvieran relacionadas con ella. A partir de los 18 años comenzó a congregarse en la Iglesia Metodista Argentina donde estableció contactos con otras iglesias dentro del campo ecuménico. Realizó arreglos instrumentales de varias grabaciones del pastor Pablo Sosa y su coro Música para Todos. Participó en varios proyectos con el Consejo Latinoamericano de Iglesias con quienes grabó varios CD's de música cristiana latinoamericana. A su vez editó cancioneros, participando en distintas asambleas en países del continente latinoamericano dentro de un marco que llama renovación litúrgica. También participó dirigiendo la parte musical de una Asamblea del Consejo Mundial de Iglesias en Atenas, Grecia en el 2005. En el año 2008 realizó un proyecto de Taller de Creación Musical en Matanzas, Cuba junto con el Consejo Mundial de Iglesias. También participó con el pastor Gerardo Oberman en el Primer Simposio de Renovación Litúrgica que se desarrolló en la Ciudad de México organizado por la Comunidad Teológica de México y el *Calvin College de Michigan, EEUU*.⁴⁷

⁴⁷ Información recopilada por medio de mensajes y entrevista por internet a Horacio Vivares el 26 de junio de 2009.

7.3. Entrevista realizada a Horacio Vivares el día 8 de julio de 2009 por correo electrónico.

1. ¿Qué instrumento aprendió a tocar de niño en la iglesia?

- En mi Iglesia había un armonio pero en mi casa había un piano ya que mi hermano estudiaba piano mientras yo estudiaba guitarra. Por supuesto siempre me sentaba al piano a intentar tocar algo y así es como aprendí a tocarlo. Luego comencé a asistir a otra iglesia y allí si había piano así que pude tocarlo con continuidad.

2. ¿Quién fue su primer maestro de instrumento?

- Comencé a estudiar a los 8 años de manera particular con una profesora cuyo nombre no recuerdo. Pero mi primer maestro significativo fue el maestro Vicente Elías en el Conservatorio Nacional de Música.

3. ¿Qué instrumentos aprendió a tocar aparte de la guitarra?

- Piano estudié simplemente 4 años de una manera muy elemental en una materia que se llamaba Piano Complementario en la carrera de Guitarra. Todos los guitarristas debíamos tomar esa materia obligatoria. Percusión nunca estudié pero estuve en contacto con muchos percusionistas de los cuales he aprendido mucho.

4. ¿Cuántos años estudió la carrera de Profesor Nacional de Música?

- El Profesorado de Música estaba estructurado en 7 años de estudio. Como yo ingresé al Conservatorio en edad temprana (10 años) hice 2 años más de iniciación a la carrera.

5. ¿Quién fue su maestro de composición?

- En realidad estudié composición clásica solamente durante 1 año. Pero siempre me gustó escribir. A los 18 años gané un concurso de canciones a nivel nacional que organizaba la Iglesia Católica Argentina. Fui el primer compositor protestante en ganar el concurso. A partir de allí siempre escribí arreglos y composiciones para distintos grupos de música popular especialmente con armonías modernas dentro de la música popular.

6. ¿Tomó un curso de Jazz?

- No estudié Jazz pero me encantan sus músicos, sus armonías y la libertad de sus improvisaciones; he escuchado mucho Jazz e intento tocarlo a menudo.

7. Dentro de su carrera ¿también estudió Dirección coral y orquestal?

- Como buen miembro de Iglesia protestante también he cantado en coros y he estado en contacto con muchos de ellos así que, si bien me dedico más a lo instrumental, cada tanto escribo algo para coro. Algo importante que omití decirte en mi anterior mail es que hice la Carrera de Dirección Orquestal, la cual empecé a los 32 años recibíendome de Director de Orquesta con especialidad en Música Sinfónica y de Cámara en el Conservatorio Superior Manuel de Falla de Buenos Aires.

8. ¿Cómo se llamaban los grupos musicales en los que tocó música popular?

- Toqué con algunos cantantes de Música Popular y con distintos grupos, ninguno demasiado relevante.

9. ¿Qué géneros musicales tocaba de música popular cuando se presentaba en la radio, televisión y teatros?

- Toqué mucho tiempo el bajo eléctrico, cosa que sigo haciendo, Jazz, Salsa, Candombe y Murga uruguaya.

10. ¿A partir de qué año empezó a tocar en la radio y televisión?

- A partir del año 1989.

11. ¿En qué programas de televisión y radio tocó?

- Toqué en programas de TV como “La Noche del Domingo” de Gerardo Sofovich, en “Badía y Compañía” de Juan Alberto Badía, en “La Mañana” de Mauro Viale; en radio en “Por Deporte” de Víctor Hugo Morales, etc.

12. ¿Cuánto tiempo tardó en componer la Cantata Navideña Latinoamericana?

- Calculo que fue cerca de 6 meses aunque lo más complejo fue pasar las partituras en la computadora.

13. ¿Por qué escogió esos estilos musicales (candombe, guarania, zamba, samba, bolero, vals, carnavalito, aire de joropo, cumbia) para cada canción?

- Buscamos ritmos representativos y tradicionales de nuestros países latinoamericanos, que sean muy conocidos pero a la vez hechos en un estilo moderno. Creo que también los ritmos se identifican con las situaciones que plantea la Cantata en relación a los personajes involucrados y a la temática de las letras.

14a. Del estilo musical de carnavalito ¿de qué país escogió para crear Mano con Mano?

- El ritmo es compartido entre Bolivia, el norte de Chile y el Noroeste de Argentina. Este que escribimos es quizás más argentino.

14b. ¿Cuáles son las características que diferencian el estilo musical Carnavalito del norte de Argentina de los estilos de carnavalito de Bolivia y Chile?

- El Carnavalito es una danza colectiva que deriva del Huayno, que en otros países se conoce como wayño o waynu . Hay ritmos que en algunas regiones se tocan con percusión y en otras regiones no. Cuando hablo de un ritmo más argentino me refiero al fraseo más rígido que tiene este carnavalito y que, especialmente en Bolivia es más libre, lo cual determina una forma de danza estructurada a la forma musical. También armónicamente este carnavalito tiene una armonía más libre y moderna que lo habitual en la tradición incaica. Finalmente, cada pueblo le da a un mismo ritmo su idiosincrasia, su cadencia lingüística, su propio ritmo de vida, lo que determina un resultado musical específico.

15. ¿Por qué le dice Aire de Joropo? ¿Hay alguna diferencia con el Joropo?

- Cuando uno escribe cosas un poco modernas siempre existe el temor de que los tradicionalistas digan este ritmo no es así. Por eso puse Aire de Joropo porque intenta tomar el espíritu del ritmo en cuestión. En realidad todos los ritmos deberían tener el título de Aire de... También desde lo coral intenté escribir arreglos vocales no muy tradicionales especialmente desde lo armónico.

16. ¿Cuál fue su inspiración musical para crear esta cantata?

- Mi forma de sentir la música y el arte tiene que ver con algo que es dinámico, que va modificándose constantemente y renovándose sin perder su esencia que es lo que importa. Me resulta muy difícil escribir exactamente igual como se escribía 100 años atrás. Inclusive a la música siempre trato de hacerle alguna modificación para que suene diferente, y creo en un artista que quiere superarse, que va madurando con el tiempo y teniendo nuevas vivencias y nuevas formas de ver la realidad. No me convencen los cantantes que cantan la misma canción de la misma manera durante 30 años. Me parece que no tienen ansias de superarse.

17. Al crear las melodías de las canciones ¿cómo trabajó con el pastor Oberman? ¿Se basó en el texto de los poemas escritos del pastor Oberman y después compuso la melodía de cada canción? ó ¿fue al revés, primero crearon la música y después le compusieron la letra?

- Hay muchas maneras de escribir una canción. Este trabajo comenzó a partir de las letras que Gerardo me enviaba (vivíamos a 420 kilómetros de distancia). En función de la letra yo elegía un ritmo adecuado a ella hacia los cambios que creía pertinentes a la letra, más que nada para encuadrarla lo mejor posible musicalmente y le enviaba las propuestas a Gerardo quien volvía a revisar el texto proponiendo ya las versiones definitivas.

Muchas gracias

7.4. Biografía del escritor Gerardo Oberman



Fig. 12. Gerardo Oberman

Gerardo Carlos Cristian Oberman. Nació el 12 de diciembre de 1965 en Kampen, Holanda. Pastor, escritor, compositor y presidente de las Iglesias Reformadas en Argentina. Nacido en el seno de una familia constituida por padre, madre y tres hermanas menores, creció en un ambiente de libertad y respeto, aprendiendo valores que luego serían fundamentales a la hora de encarar opciones personales. Desde niño participó y trabajó en las Iglesias Reformadas en Argentina, en varias de sus congregaciones y con diversas responsabilidades.

Su prioridad sigue siendo la vivencia de una fe comprometida con la vida concreta, sin dogmatismos y en un marco de respeto hacia otras formas del pensamiento. Su vocación de servicio y un claro llamado a trabajar por otras personas, le llevaron a estudiar Teología en el año 1987, recibiendo de Licenciado en Teología. Después estudió un posgrado en la Universidad Libre de Holanda especializándose en Historia. Ha ejercido diversas responsabilidades ecuménicas, tanto nacionales como internacionales, en nombre de su institución. Desde 1995 es miembro activo de la directiva nacional de su iglesia y actualmente es Presidente de las Iglesias Reformadas en Argentina.

Desde 1994 hasta la actualidad ha escrito numerosos poemas, textos litúrgicos, obras de teatro, artículos cortos de meditación, toca la guitarra y ha compuesto varias canciones en diferentes idiomas, las cuales se cantan en muchas iglesias y han sido incluidas en algunos discos, cancioneros y otras publicaciones alrededor del mundo.

Junto con Horacio Vivares y un grupo de cristianos de distintos países latinoamericanos formó una asociación llamada *Red Create*, la cual tiene una página web llamada www.redcreate.org.ar en la cual se trabaja en distintos proyectos de renovación litúrgica. En el 2001 Gerardo Oberman compuso la letra y Horacio Vivares la música de la *Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la luz”*, la cual es una hermosa obra coral de música popular latinoamericana.⁴⁸

⁴⁸ Información recopilada por medio de mensajes email por internet con Gerardo Oberman el 26 de junio de 2009, 7 de julio de 2009 y 11 de marzo de 2010 en www.redcreate.org.ar www.iglesiasreformadas.or.ar

7.5. Análisis musical de la Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la luz”

ANÁLISIS MUSICAL GENERAL										
Obra: Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la luz”			Música: Horacio Vivares (1965)			Letra: Gerardo Oberman (1965)		País: Argentina		
Género musical: Cantata navideña para Coro SCTB y piano				Música popular latinoamericana			Idioma: Español		Fecha: 2001	
Forma musical	ABAB'	ABAB'	AA'BAA'BC	ABA'B'A''B''coda	ABCDEDED''		AA'	ABA'B'coda	ABA'B'A''B''	ABAB'C'B''
Título	Mañana de primavera	Que aclare el cielo	¿Qué será nacer?	Nació la luz	Gloria / Mano con mano		Dios te acame en sus brazos	Siguiendo la estrella	Siempre la misma vida	Y hubo fiesta en la tierra
Género musical	Guarania	Zamba	Samba	Candombe	Coral /Carnavalito		Bolero	Aire de joropo	Vals	Cumbia
País	Paraguay	Argentina	Brasil	Uruguay	Argentina		Cuba	Venezuela	Perú	Colombia
Tonalidad	CM	AM	GM	em	dm	dm DM	CM	AM	em	dm y em
Compás	3 4	3 4	4 4	4 4	2/4 3/4 4/4	2 4	4 4	6 3 8 4	3 4	4 4
Entrada	Anacrúsica	Anacrúsica	Tética	Anacrúsica	Tética		Anacrúsica	Tética	Anacrúsica	Anacrúsica
No. de compases	108	124	57	77	19	82	33	128	124	55
Tempo	= 99	= 117	= 83	= 95	-	= 90	-	= 100	= 165	= 97
Carácter	Tranquilo, con sentimiento	Con amor	Con gracia	Con fuerza	Lento	Carnavalito	Con suavidad, como un arrullo	Con energía	-	Con sabor
Ritmo	Regular con octavos, sincopas	Regular con octavos, sincopas	Regular con sincopas, ostinatos rítmicos	Sincopado contrapuntístico	Cambios de compás accel. rit.	Regular con sincopas	Regular con tresillos	Regular con sincopas	Regular con octavos sincopas	Regular con sincopas
Armonía acordes	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m, dis, semidis. con 7m, 7m, 9m y 11m	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m.	M, m y dis. con 7m, 7m y 7m	M, m y dis. con 7m, 7m, 9m y 11m. modulación a em
Melodía	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J, 9m.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.	Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3m, 4J.
Registro	la4 - re6	sol4 - do6	lab4 - re6	si4 - si5	sol4 - re6		sol4 - do6	sol4 - mi6	si4 - do6	si4 - do6
Textura	Homofónica	Homofónica	Homofónica y Heterofónica	Homofónica y Polifónica	Polifónica	Homofónica	Homofónica	Homofónica y Polifónica	Homofónica	Homofónica
No. de voces	5 v. S, S ₂ CTB	5v. SCT ₁ B	5v. S, S ₂ CTB	5v. S ₁ S ₂ S ₃ CTB	7v. S ₁ S ₂ C ₁ C ₂ T ₁ T ₂ B	4v. SCTB	5v. Sop. solista S C ₁ C ₂ TB	5v. S, S ₂ CTB	4v. SCTB	4v. SCTB
Instrumentación	Piano	Piano bombo	Piano, maracas, bombo	Piano, congas, bombo	A cappella	Piano, bombo, charango	Piano, bongoes	Piano, maracas	Piano, guitarra, cucharas, penanas	Piano, congas, cencerro, güiro

7.5.1. Texto de *Mañana de primavera*

Guarania (representa a María)

Era una mañana de primavera
las flores brotaban con vida nueva
contemplaba a la gente de mi tierra
regando su vid, cuidando su higuera.

Cantando al amor, con mi mente en vuelo
tantas ilusiones tantos deseos:
ser como una más, otra de aquel pueblo,
un hogar, un techo, sin más misterios.
Ser como una más, otra de aquel pueblo,
un hogar sin más misterios.

Sin embargo sucedió algo de repente
la luz de Dios me envolvió y resplandeció
-“Te necesito mujer valiente,
dime que sí y tendrás mi bendición”.

Siento al respirar tu dulce confianza,
mis temores se hicieron alabanza.
Crecen en mi alma como una danza
tiernos brotes de esa vieja esperanza.

Aquel día el sol brilló diferente,
tus promesas fueron tan transparentes
es que el niño, sueño de nuestra gente
por tu gracia nacerá de mi vientre.
Es que el niño, sueño de nuestra gente
nacerá de aquí, mi vientre.

Y fue entonces que se hizo todo muy claro,
en mí unirás el futuro y el ayer
y en este hijo regalarás
tu salvación a quien te ame de verdad.

7.5.1. Guarania

Género musical folklórico creado por el músico José Asunción Flores en el año de 1925 y considerado como música nacional de Paraguay, cultivado en la mayoría de los compositores populares.⁴⁹ Tiene combinación de ritmos lentos y melodías melancólicas, adecuada a ciertos estados de ánimos del pueblo, interpretando el sentir paraguayo. Se escribe en compás de 3/4, 3/8, 6/8, con un ritmo de melodía ternaria. El instrumento más popular con el que se toca es el arpa paraguaya.⁵⁰

Flores experimentó con una polka tocándola lentamente con los músicos de la Banda de la Policía Asunción, encontrando un nuevo ritmo. A partir de entonces la guarania conquistó al público de Paraguay y del mundo, siendo muy conocidas las guaranias “*India*”, “*Recuerdos de Ypacaraí*”, “*Mis noches sin ti*” y otras.⁵¹

⁴⁹ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.5. p.936.

⁵⁰ www.musicaparaguay.org.py

⁵¹ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.5. p.936.

7.5.1. Análisis musical de *Mañana de primavera*

ANÁLISIS MUSICAL										
Movimiento: Mañana de primavera	Género musical: Guaranía de Paraguay	Tonalidad: Do Mayor $\text{♩} = 99$								
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"	Idioma: español	Registro entre las 5 voces: la4 – re6								
Música: Horacio Vivares (1965)	Carácter: Tranquilo, con sentimiento	Compás: 3/4								
Letra: Gerardo Oberman (1965)	Entrada: Anacrúsica	Número de compases: 108								
Forma musical	<i>A B A' B'</i>									
Sección	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>B'</i>						
Tema	Introducción		Intra.	Sección						
Frases	Piano	<i>A</i>	<i>A'</i>	<i>B</i>	<i>B'</i>	<i>A</i>	<i>A'</i>	<i>B''</i>	<i>B'''</i>	piano
Matices	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	final			
No. de compases	1 -8, 9 -15	16 -31	32 -54	55 - 66 , 67 - 75	76-81	16 -31	32 -54	82 - 93 , 94 - 108		
Armonía	$IV_7^- - vi_7^- , ii_2^- - V_2/V$	$I_7^- - VI_3^{b9} b_7$	$I_7^- - V_9/IV$	$IV_9^- - F_6 , i_6^- - V_2/V$	$I - V_3/V$	$I_7^- - V_5^{+7} 9$	$I_7^- - V_9/IV$	$IV_9^- - F_6 , i_6^- - V_5^2$		
Ritmo	<i>Sincopado con finales largos</i>									
Melodía	<i>Por grados conjuntos 2M ,2m, 3M, 3m y 4l.</i>									
Textura	<i>Homofónica</i>									
No. de voces	<i>5 voces S₁ S₂ C T B</i> <i>Con acompañamiento de piano</i>									

7.5.2. Análisis musical de *Que aclare el cielo*

ANÁLISIS MUSICAL				
Movimiento: Que aclare el cielo	Género musical: Zamba de Argentina	Tonalidad: La Mayor $\text{♩} = 117$		
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"	Idioma: español	Registro entre las 5 voces: sol4 – do6		
Música: Horacio Vívares (1965)	Carácter: Con amor	Compás: 3/4		
Letra: Gerardo Oberman (1965)	Entrada: Anacrúsica	Número de compases: 124		
<i>Forma musical</i>	<i>A B A B'</i>			
<i>Sección</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>B'</i>
<i>Tema</i>	Intro.	Sección		
<i>Frases</i>	Piano	A	A'	B B''
<i>Matices</i>	<i>p mf mf mp</i>	<i>mp</i>	<i>p mf mf mp</i>	<i>mf mf</i>
<i>No. de compases</i>	1 - 20	21 - 36	37 - 56	57 - 72 , 73 - 88
<i>Armonía</i>	I - ii ⁰ ₆	I ₉ - V ₇	I ₉ - I ₇	ii ¹¹ - V ₇ , ii ¹¹ - I ₇
<i>Ritmo</i>	<i>Sincopado</i>			
<i>Melodía</i>	<i>Por grados conjuntos 2M ,2m, 3M, 3m y 4l.</i>			
<i>Textura</i>	<i>Homofónica</i>			
<i>No. de voces</i>	<i>5 voces SC T₁ T₂ B</i> <i>Con acompañamiento de piano y bombo</i>			

7.5.3. Texto de *¿Qué será nacer?*

Samba (representa a Jesús)

De pronto el cielo se me hizo pequeño
y el amor de una madre es todo mi reino
empiezan otra historia y otro tiempo
¿cómo será, oh Señor, mi nacimiento?
Mi nuevo viaje es muy diferente
debo descubrir tanto, tanto de repente
llorar, reír, creer, soñar y crecer
Dios mío ¿qué será nacer?

Atrás quedaron glorias y honores
y ahora tengo Señor que descubrirme humano
gustar la vida y todos sus sabores
¿quiénes serán los que me den su mano?
Ya siento que me recibe la vida
me protege el cariño, me abraza la luz
mi madre, alegre, piensa y vuelve a confiar,
me mira, me llama Jesús.

Siento que alguien me ama
con amor de madre y mujer;
siento que alguien me espera
como se espera amanecer.
Dios mío, Dios mío, ¿qué será nacer?
Dios mío, Dios mío, ¿qué será nacer?

Siento que alguien me ama
con amor de madre y mujer;
siento que alguien me espera
como se espera amanecer.
Dios mío, Dios mío, ¡qué bueno nacer!
Dios mío, Dios mío, ¡qué bueno nacer!

7.5.3. Samba

Samba. Es uno de los géneros musicales más populares de Brasil; de hecho, es ampliamente visto como el género musical nacional.

Entre las variedades de Samba se encuentran las *sambas de roda* rurales, que siguen siendo muy importantes en el noroeste de Brasil; las *sambas de morro* de la barriadas pobres de las colinas (favelas) de Rio de Janeiro que son tocadas en las celebraciones anuales del Carnaval en la ciudad; y la *samba popular urbana* internacionalmente conocida a partir de la década de 1920.⁵⁶ Entre las características compartidas por los diversos tipos de samba se encuentra el compás binario, las estrofas para el cantante solista en alternancia con un estribillo coral, las líneas melódicas sincopadas y a menudo por grados disjuntos, y acompañamientos rítmicos.⁵⁷

Ritmo de Samba



⁵⁶ Randel, Don. (1997). *Diccionario Harvard de música*. Alianza Diccionarios. España. p. 904.

⁵⁷ Ibidem.

7.5.3. Análisis musical de ¿Qué será nacer?

Movimiento: ¿Qué será nacer?		Género musical: Samba de Brasil		Tonalidad: Sol Mayor $\downarrow = 83$		
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"		Idioma: español		Registro entre las 5 voces: lab4 – re6		
Música: Horacio Vivares (1965)		Carácter: Con gracia		Compás: 4/4		
Letra: Gerardo Oberman (1965)		Entrada: Tética		Número de compases: 57		
Forma musical	<i>A B A B C</i>					
Sección	<i>A</i>		<i>B</i>		<i>C</i>	
Tema	Intro. Piano	<i>A</i>	<i>A'</i>	<i>B</i>	Secr. piano	
Frases						
Matices	<i>mf</i>		<i>f</i> \rightrightarrows		<i>mf</i> \rightrightarrows	
No. de compases	1-4	5-12	13 – 20	21 – 24, 25 – 28, 29 -32 , 33 -37	3-4	5-12
Armonía	$b - V^{9b}_7$	$b - V^{9b}_2 \emptyset$	$b - V^{9b}_4$	$b - V^{9b}_4, b - V^{9b}_7/IV, IV^9 - V^{9b}_7/IV, IV^9 - V^{11}_9$	$b - V^{9b}_7$	$b - V^{9b}_2$
					$b - V^{9b}_4$	$b - V^{9b}_4, b - V^{9b}_7/IV, IV^9 - V^{9b}_7/IV, IV^9 - ii^{6b}_2$
						$(I - ii^{6b}_2)$ \downarrow 2 veces
Ritmo	<i>Sincopado con ostinatos rítmicos.</i>					
Melodía	<i>Por grados conjuntos 2M ,2m, 3M, 3m, 4J y 9m.</i>					
Textura	<i>Homofónica y Heterofónica.</i>					
No. de voces	<i>5 voces S₁ S₂ C T B</i> <i>Con acompañamiento de piano, maracas y bombo</i>			<i>*Nota: el símbolo \emptyset significa semidisminuido.</i>		

7.5.4. Texto de *Nació la Luz*

Candombe (representa la palabra de Dios y el nacimiento de Jesús)

En medio de la maraña del sin sentido,
en medio de la tristeza y del dolor,
cuando la noche parecía eterna
y la vida se nos quería morir,
se abrazaron el cielo y la tierra
y nació la Luz.

Para alumbrar esperanzas con ilusiones,
y dar nueva fuerza y valor al corazón,
Dios quiso hacerse gente con la gente
trayendo amor a nuestro diario vivir,
se amaron la justicia y la gracia
y llegó la Vida.

Nació la Luz... En la noche nació la Luz.
En medio de la violencia y de la mentira,
en toda la tierra no había amor ni paz,
cuando el silencio era única voz
y no había ni risa ni canción,
se encontraron la vida y los sueños
y fue la Palabra.

Llegó la Vida... A la muerte llegó la Vida.
Nació la Luz.
Fue la Palabra.
Llegó la Vida.

Fue la Palabra... En el silencio fue la Palabra.

7.5.4. Candombe

(Género ya explicado en la página 15)

Ritmo de Candombe

The musical notation for the Candombe rhythm consists of three staves, each starting with a measure rest marked '29'. The first staff, labeled 'Tamboriles ó Congas', is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff, labeled 'Madera de tamboril', is in 2/4 time and shows a simpler pattern of quarter notes with accents. The third staff, also labeled 'Madera de tamboril', is in 2/4 time and features a pattern of quarter notes with accents and rests.

7.5.4. Análisis musical de *Nació la Luz*

ANÁLISIS MUSICAL								
Movimiento: Nació la luz	Género musical: Candombe de Uruguay		Tonalidad: mi menor $\text{♩} = 95$					
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la Luz"	Idioma: español		Registro entre las 5 voces: si4 – si5					
Música: Horacio Vivares (1965)	Carácter: Con fuerza		Compás: 4/4					
Letra: Gerardo Oberman (1965)	Entrada: Anacrúsica		Número de compases: 77					
Forma musical	A B A' B' A'' B'' coda							
Sección	A	B	A'	B'	A''	B''	coda	
Tema	Introducción Piano	A	B	A'	B'	A''	B''	coda B'''
Frases								
Matices	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i> >	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf</i> >
No. de compases	1 - 11	12- 22	24 - 32	12- 23	34 - 44	45 - 55	57 – 65	66-77
Armonía	iv - VI ₆	I ^{3#} - v ¹¹	iv ₇ - VI ₆	i - V ₇ ¹¹	iv ₇ - IV ₆ ⁷	i - vi ₇ ⁷	iv ₇ - i ₇ ⁷	iv ₇ - i ₅ ^{6# 9}
Ritmo	Sincopado contrapuntístico							
Melodía	Por grados conjuntos 2M ,2m, 3M, 3m, 4J y 9m.							
Textura	Homofónica y Polifónica							
No. de voces	5 voces S solista S C T B Con acompañamiento de piano, congas y bombo							

7.5.5. Texto de *Gloria / Mano con mano*

Coral / Carnavalito (representa a los ángeles y a los pastores)

Gloria a Dios
Gloria a Dios
Gloria a Dios

Hay un mensaje en el cielo
que debemos recordar:
no hay gloria en las alturas
si en la tierra no hay paz.

Estribillo:
Gloria en lo alto
y paz para el pueblo.
Mano con mano
la tierra y el cielo.

7.5.5. Coral / Carnavalito

Coral. De ó relacionado con un coro. Canto llano. La canción o himno congregacional de la iglesia protestante (evangélica) alemana. El término procede del término *choral* alemán y hacía referencia en un principio al estilo de interpretación (como en el canto llano, al unísono y sin acompañamiento).⁵⁸

Carnavalito. Término empleado para designar expresiones musicales y danzarías de carácter festivo en varias zonas del territorio hispanoamericano. En Argentina es una danza colectiva vigente en algunos sectores de las provincias de Jujuy y Salta, en la región del noroeste argentino. Su origen, la arcaica ronda, se confunde con el huayno, con el que guarda estrecha relación.

La música es de carácter vivo y preponderan los carnavalitos compuestos sobre la escala pentatónica, aunque los hay también heptatónicos. El compás es de dos tiempos y formalmente se integra con tres o cuatro frases breves que se reiteran. Los conjuntos que lo ejecutan se conforman con instrumentos tales como quena, anata, charango, guitarra y bombo, que se combinan de muy diversas maneras.⁵⁹

Ritmo de carnavalito



⁵⁸ Randel, Don. Op. cit. p. 297.

⁵⁹ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.2. p.206 – 207

7.5.5. Análisis musical de *Gloria / Mano con mano*

ANÁLISIS MUSICAL								
Movimiento: Gloria / Mano con mano	Género musical: Coral / Carnavalito	Tonalidad: re menor / re menor y Re Mayor	♩ = 90					
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"	Idioma: español	Registro entre las 6 voces: sol4 – re6						
Música: Horacio Vivares (1965)	Carácter: Lento / Carnavalito	Compás: 2/4, 3/4, 4/4 y 2/4						
Letra: Gerardo Oberman (1965)	Entrada: Tética	Número de compases: 19 + 82 = 101						
<i>Forma musical</i>	<div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center; gap: 10px;"> <u>A</u> <u>B</u> <u>C</u> <u>D</u> <u>E</u> <u>D'</u> <u>E</u> <u>D''</u> </div> <div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center; gap: 10px; margin-top: 5px;"> Coral puente Carnavalito </div>							
<i>Sección</i>	A	B	C	D	E	D'	E	D''
	Introducción a cappella							
<i>Tema</i>	A	B	Puente	D	E	D'	E	Coda
<i>Frases</i>								
<i>Matices</i>	mp mf <i>accel.</i>	<i>rit.</i>	mf f	f	mf p	ff	mf p	ff
	sección contrapuntística		sección instrumental	Piano x3		1ª vez mf Piano x3		
	sección contrapuntística					2ª vez p		
<i>No. de compases</i>	1 - 10	11 - 19	20 - 35	36 - 48	49 - 67	68 - 75, 76 - 88	49 - 67	89-101
<i>Armonía</i>	i - I _H ^{6,7}	iii: ¹¹ /IV - i ₄	i - V ₇	I - V ₇ ⁴ /IV	i - V ₇ ¹¹ ₄	I - V ₇ ⁴ , I - V ₇ ⁴ /IV	i - V ₇ ¹¹ ₄	I - I
<i>Ritmo</i>	En el "Gloria" hay cambios de compás de 2/4, 3/4, 4/4 con acelerando y ritenuto. En "Mano con mano" el ritmo es regular con síncopas en compás de 2/4.							
<i>Melodía</i>	Por grados conjuntos cromáticos 2m, 2M, 3M, 3m, 4J.							
<i>Textura</i>	Polifónica a cappella / Homofónica con acompañamiento							
<i>No. de voces</i>	7 voces S ₁ S ₂ C ₁ C ₂ T ₁ T ₂ B a cappella 4 voces S C T B con acompañamiento de piano, charango y bombo							

7.5.6. Texto de *Dios te acune en sus brazos*

Bolero (canción de cuna para Jesús)

Dios te acune en sus brazos,
te arrulle siempre su voz,
en tu vida él guíe tus pasos
en tiempos de sombra y de sol.

Dios te acune en sus brazos,
te arrulle siempre su voz,
en tu vida él guíe tus pasos
en tiempos de sombra y de sol.

Dios te acune en sus brazos,
te arrulle siempre su voz,
en tu vida el guíe tus pasos
en tiempos de sombra y de sol.

7.5.6. Bolero

Es un género musical con origen cubano, desarrollado en varios países hispanoamericanos como México, Puerto Rico, Colombia, Perú y Venezuela, siendo popular en todos los países hispanoamericanos.⁶⁰

Expresión musical vocal – instrumental, cantable yailable. Sus rasgos tipológico-genéricos lo diferencian de su antecesor, el bolero español, del que sólo hereda su nombre y su carácterailable.⁶¹

Ritmo de Bolero



⁶⁰ <http://es.wikipedia.org/wiki/Bolero>

⁶¹ Casares, Emilio. Op. cit. Vol.1. p. 311 – 313.

7.5.7. Texto de Siguiendo la estrella

Aire de joropo (representa a los magos)

Cada día repetía
su rutina de arena y sol
cada día descubría
un desierto sin ilusión
seco el cántaro de sueños
frío el sol del corazón
sin agua que riegue la vida
ni esperanzas, ni alegrías.
Ni con toda nuestra ciencia
encontramos la solución
y el presente sin memoria
es un día más sin razón
viendo atrás en tantas huellas
en desiertos descubrí
señales de miles de estrellas
que anunciaban nuevos tiempos.

Regálale una estrella
a nuestro cielo una vez más
que alegre corazones
con nuevas emociones.
Regálale una estrella
a la noche de la fe
que encienda un nuevo canto
y nos invite a creer.

Encendiste una estrella
comenzando el atardecer
dibujando en el cielo
la certeza de tu querer
ahora vamos por caminos
alumbrados por su luz
los magos siguiendo una estrella
que se anuncia como cruz.

Regálale una estrella
a nuestro cielo una vez más
que alegre corazones
con nuevas emociones.
Regálale una estrella
a la noche de la fe
que encienda un nuevo canto
y nos invite a creer.

Una estrella que traiga vida
una estrella que alumbre más.

7.5.7. Aire de Joropo

Este término fue empleado por Horacio Vivares como función para explicar el movimiento rítmicamente parecido al joropo venezolano en compás de 6/8 y 3/4, pero utiliza armonías modernas en la canción *Siguiendo la estrella*.⁶²

⁶² Información recopilada en la entrevista realizada a Horacio Vivares el 8 de julio de 2009, pregunta 15, página 56.

7.5.7. Análisis musical de *Siguiendo la estrella*.

ANÁLISIS MUSICAL								
Movimiento: Siguiendo la estrella	Género musical: Aire de Joropo de Venezuela		Tonalidad: La Mayor		♩ = 100			
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"	Idioma: español		Registro entre las 5 voces: sol4 – mi6					
Música: Horacio Vívares (1965)	Carácter: Con energía		Compás: 6/8 y 3/4					
Letra: Gerardo Oberman (1965)	Entrada: Tética		Número de compases: 128					
Forma musical	<i>A B A' B' coda</i>							
Sección	<i>A</i>		<i>B</i>		<i>A'</i>		<i>B'</i>	<i>coda</i>
Tema	Introducción con coro y piano		Introducción con coro y piano		Introducción con coro y piano		Final con coro y piano	
Frases								
Matices coro	<i>ff</i>		<i>mf</i>		<i>f</i>		<i>mf</i>	
Matices piano	<i>mp</i>		<i>f</i>		<i>mp</i>		<i>f</i>	
No. de compases	1 – 12 , 13 - 24		25 - 55		56 - 74		1 – 12 , 13- 24	
Armonía	I - V ₆ ⁷ , IV ₆ - I ₂ ⁴		I ₉ - I ₂ ⁴		I - I		I - V ₆ ⁷ , IV ₆ - I ₂ ⁴	
Ritmo	<i>Sincopado en compás de 6/8 y 3/4</i>							
Melodía	<i>Por grados conjuntos 2M ,2m, 3M, 3m, 4J, 7m, 7M y 9M.</i>							
Textura	<i>Homofónica y polifónica</i>							
No. de voces	<i>5 voces S₁ S₂ C T B</i> <i>Con acompañamiento de piano y maracas</i>							

7.5.8. Texto de *Siempre la misma vida*

Vals peruano (representa al pueblo)

Con las manos vacías
y vacía la ilusión
con la mirada triste
y cansada ya la voz,
con la vida golpeada
y conmovida nuestra fe,
con la esperanza herida
pero nuestra alma de pie.

“Vendrá la libertad,
como en un bello fulgor
vendrán también la paz,
la justicia y el perdón:
Nacerá de tu suelo
el don de la salvación,
y en tu pequeña historia
te revelaré mi amor”.

Corremos al encuentro
de la vida y de la luz,
anunciada a los pobres
en aquel niño Jesús:
caricia de aire puro,
agua que calma la sed,
amigo del humilde,
hoy aquí vino a nacer.

Somos pueblo que trabaja
bajo la lluvia y el sol,
recordando la promesa
que nos hizo nuestro Dios.

Y la fiesta en la tierra
hace al cielo sonreír;
hoy la gloria tiene un rostro
y llegó aquí a vivir.

Los pobres ya saludamos
a quien la vida cambió,
bendición maravillosa
de un Dios que no olvidó.

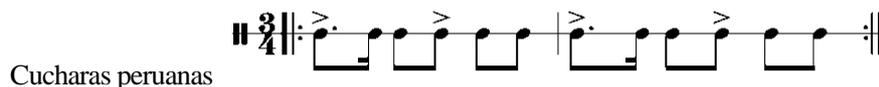
7.5.8. Vals peruano

El vals peruano, también conocido como vals criollo, es un subgénero y adaptación musical del original vals europeo, originado en el Perú o también denominado un género de la música criolla y afroperuana.⁶³

Danza influenciada por los ritmos negros del Perú que se desarrolló a lo largo del siglo XX en la costa peruana, y en particular en la ciudad de Lima. Sus compositores e intérpretes más famosos fueron Felipe Pinglo Alva, Lucho de la Cuba, Arturo Cavero, Los Morochucos, Los embajadores Criollos, Los Troveros Criollos o Chabuca Granda, entre otros. Su auge fue en los años 40 y 50, representando entonces la mayor parte de la producción musical peruana.

Sus pasos son más cortos y cadenciados que en el vals tradicional. Suele también ser más rápido, acompañado de una guitarra, cajón peruano y cucharas.⁶⁴ Se utilizan dos cucharas comunes de metal y se sujetan por el mango, una entre los dedos pulgar e índice y la otra entre el índice y el medio de la misma mano, de tal manera que las caras convexas de ellas se enfrentan levemente separadas. Se produce el entrechoque jugando con la otra mano en la que se golpea la concavidad de una de las cucharas, también se produce un sonido repicado al tocar sucesivamente en cada uno de los dedos de esta mano.⁶⁵

Ritmo de Vals peruano



⁶³ http://es.wikipedia.org/wiki/Vals_peruano

⁶⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Vals>

⁶⁵ <http://musicaafroperuana.blogspot.com/2008/03/instrumentos-musicales-afroperuanos.html>

7.5.8. Análisis musical de *Siempre la misma vida*.

Movimiento: Siempre la misma vida	Género musical: Vals	Tonalidad: mi menor $\text{♩} = 165$							
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"	Subgénero musical: Vals peruano	Registro entre las 4 voces: si4 – do6							
Música: Horacio Vivares (1965)	Carácter: -	Compás: 3/4							
Letra: Gerardo Oberman (1965)	Entrada: Anacrúsica	Número de compases: 124							
Forma musical	<i>A B A' B' A'' B''</i>								
Sección	Introducción Instrumental	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>B'</i>	Sección Instrumental	<i>A''</i>	<i>B''</i>	Sección Instrumental
Tema									
Frases									
Matices									
No. de compases	1 - 11	12 - 27	29 - 40	41 - 58	59 - 76	2 - 10, 77-78	78 - 95	96 - 113	113 - 124
Armonía	iv - i, iv - i	i - i	(1ª vez) i - III, III - i (2ª vez) i - III, iv - i	i - i	(1ª vez) V/III - III - V/V - V ₇ - i (2ª vez) V/III - III - iv - i - V ₇ - i	iv - i - V ₇ /V - V ₇ - i	i - i	(1ª vez) i - III, III - i (2ª vez) i - III, iv - i	iv - i, iv - i
Ritmo	<i>Sincopado</i>								
Melodía	<i>Por grados conjuntos 2M, 2m, 3M, 3 y 4J</i>								
Textura	<i>Homofónica</i>								
No. de voces	<i>4 voces SCTB Con acompañamiento de piano, guitarra y cucharas peruanas</i>								

7.5.9. Texto de *Y hubo fiesta en la tierra*

Cumbia (representa al pueblo)

Vida simple, vida humilde, vida linda,
es la vida de la gente de mi tierra,
celebramos cada día el don del cielo
que en un niño nos ha dado un nuevo tiempo.

Cada sueño compartido es una fiesta
en el medio de la noche oscura y fría;
al calor del fuego de las ilusiones
nuestro pueblo baila, oh Dios, tus bendiciones.

Baila tus bendiciones
con ritmo de tambores,
suena en los corazones,
el son de tus canciones.

Vida nueva, vida hermosa, vida libre,
es la vida que trajiste a tu gente,
y cantamos y bailamos cada día
pues tu vida es un regalo todavía.

Cada vez que recordamos tu presencia
y sentimos tu amor que nos rodea,
desde adentro brotan tantas emociones
y bailamos, oh buen Dios, tus bendiciones.

Baila tus bendiciones
con ritmo de tambores,
suena en los corazones,
el son de tus canciones.

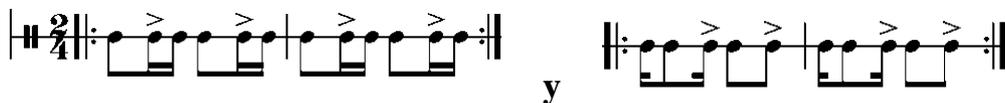
Baila tus bendiciones
con ritmo de tambores,
suena en los corazones,
el son de tus canciones.

7.5.9. Cumbia

Género de música de danza afro-hispánico de Panamá y la costa atlántica de Colombia. La interpretan pequeños conjuntos, tambores y otros instrumentos de percusión. Entre sus rasgos característicos destacan el compás binario de moderado a rápido, las frases melódicas sincopadas y los acentos a contratiempo del acompañamiento. En el siglo XX se ha convertido en una importante forma de danza popular urbana en varios países de Latinoamérica.⁶⁶

El vocablo cumbia ha sido remitido a la raíz Kumb que en África Occidental quiere decir ruido.⁶⁷

Ritmo de cumbia⁶⁸



⁶⁶ Randel, Don. Op. cit. p. 321-322.

⁶⁷ <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/041218235719-DEFINICI.html>

⁶⁸ Randel, Don. Op. cit. p. 321.

7.5.9. Análisis musical de *Y hubo fiesta en la tierra.*

ANÁLISIS MUSICAL																									
Movimiento: Y hubo fiesta en la tierra			Género musical: Cumbia de Colombia				Tonalidad: dm y em = 97																		
De la obra: Cantata Navideña Latinoamericana "Nació la luz"			Idioma: español				Registro entre las 4 voces: si4 – do6																		
Música: Horacio Vívares (1965)			Carácter: Con sabor				Compás: 4/4																		
Letra: Gerardo Oberman (1965)			Entrada: Anacrúsica				Número de compases: 55																		
Forma musical	<i>A B A B' C B''</i>																								
Sección	<i>A</i>		<i>B</i>		<i>A</i>		<i>B'</i>		<i>C</i>		<i>B''</i>														
Tema	Intro.	A		A'		B		B'		B''		Improvisación rítmica con percusiones	Modulación a mi menor	Coda											
Frases																									
Matices	<i>f</i>	<i>mf</i>		<i>p</i>		<i>mf</i>		<i>f</i>		<i>mf</i>		<i>f</i>		<i>f</i>											
No. de compases	1 - 5	6 - 13		14 - 21		21 - 25		25 - 29		2 - 5		6 - 13		14-19,30-31		31-35		35-39		40 - 44		44 - 52 , 53-55			
Armonía	dm: i - V7	i - VI		i - i		i - i		i - VI7		i - V7		i - VI7		i - i		i - i		i - VI7		II:V4 V - i:II		V-i V7/ii- ii		em: i - VI ⁶ ₅ i - i	
Ritmo	<i>Sincopado</i>																								
Melodía	<i>Por grados conjuntos 2M ,2m, 3M, 3m, 4J y 9m.</i>																								
Textura	<i>Homofónica</i>																								
No. de voces	<i>4 voces SCTB Con acompañamiento de piano, congas, cencerro y güiro</i>																								

SUGERENCIAS GENERALES INTERPRETATIVAS

Para cantar las obras corales de este programa musical con el Grupo Coral Emanuel, primero se estudiaron las canciones de la Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la luz”, donde el coro en un principio necesitaba del apoyo armónico del piano para conservar la afinación, familiarizándose con un repertorio latinoamericano de ritmo sincopado, géneros musicales, armonías modernas y memorización del texto.

Después se abordaron las canciones *a cappella*, las cuales eran obras de diferentes países latinoamericanos, donde se desarrolló un mayor nivel en la calidad sonora al cantar sin acompañamiento, mayor cuidado en la colocación de la voz y ensamble. Por consecuencia el coro mejoró su nivel interpretativo al aprender a escucharse unos a otros, así como cantar dirigiendo la energía a palabras claves, realizando micromatices, mayor flexibilidad y musicalidad de las frases. La pronunciación del texto en relación con la música, su significado y contexto fueron muy importantes para una mejor interpretación musical.

Se compararon los estilos de géneros musicales de obras populares en diferentes países y con los géneros abordados en la Cantata Navideña Latinoamericana, donde se observó el sincretismo entre compositores y arreglistas, como menciona Horacio Vivares en la entrevista: “Finalmente, cada pueblo le da a un mismo ritmo su idiosincrasia, su cadencia lingüística, su propio ritmo de vida, lo que determina un resultado musical específico”⁶⁹.

En general se encontraron dificultades rítmicas, melódicas y armónicas, donde el nivel variaba en cada obra coral. A continuación mencionaré en cuales canciones se encontraron puntos en común de acuerdo a las dificultades de interpretación musical.

RITMO. En cuanto al ritmo se encontraron en general problemas de texto en relación al ritmo, como por ejemplo en el *Candombe mulato* en el estribillo fue necesario poner especial atención a la voz de bajo cuando mencionan “*cha cha mulato, venga de acá, cha cha mulato venga de ahí*” para lograr una línea melódica sin acentuar demasiado cada palabra, ya que, debido a la velocidad de este fragmento se provocaba distorsión del texto. Las sopranos y contraltos palmean una fórmula rítmica de clave de candombe, dando un dinamismo y sabor especial a esta obra. Cabe destacar que la clave tradicional del candombe es igual a la clave cubana llamada clave de son, tienen en común haber sido transmitidos por esclavos negros provenientes de África los cuales enriquecieron la música latinoamericana. El logro de esta fórmula rítmica coadyuvó al sentido rítmico, al entrenamiento auditivo y a la destreza corporal.

En el candombe “*Nació la luz*” se encontraron dificultades rítmicas por las síncopas y la pronunciación del texto, donde la textura es contrapuntística, se realizaron ejercicios rítmicos con palmas y pronunciación del texto en relación a esta obra.

En el aire de joropo “*Siguiendo la estrella*” se encontraron dificultades rítmicas de acentuación en las frases melódicas de los compases 26 al 46 y 75 al 91, especialmente porque los acentos de las palabras no iban de acuerdo a los acentos de los ritmos de la partitura, así como por los silencios

⁶⁹ Entrevista realizada a Horacio Vivares por correo electrónico el 8 de julio de 2009, pregunta 14b, página 56.

que provocaban entrecortar los motivos con acentuaciones, por lo que se tuvo que cantar las frases sin acentuar las palabras de forma ligera, pensando que no existen finales en los motivos cortos sino que hay una continuidad de frase de principio a fin.

MELODÍA. En la melodía se encontraron problemas especialmente en la afinación de semitonos ascendentes y descendentes, como por ejemplo en la *Samba do avião* el cual a su vez presenta dificultades musicales por estar en idioma portugués y por estar compuesta con armonías de jazz. Primero se estudió la pronunciación correcta del portugués utilizando ayuda visual con textos con su respectiva traducción, después se repasó el texto con ritmo. Se cantó por frases la melodía con la “na” y se fue agregando el texto con melodía hasta ensamblar las 3 voces. Se obtuvo la traducción de maestra de portugués la Licenciada Gabriela Rangel y se grabó la pronunciación hablada y cantada, también se buscaron ejemplos de la canción en portugués para familiarizarse más con el idioma y el estilo musical.

Igualmente en relación a la melodía se encontraron dificultades en saltos descendentes de 3ras mayores, 4tas justas, 5tas justas, 6tas mayores y menores y 8vas justas, por lo que se realizaron ejercicios de intervalos descendentes. Se sugiere cantar esos pasajes de forma ligera, es decir, pensar el sonido hacia la cabeza de forma relajada sin mover casi nada el paladar, evitando de esta manera el golpe de glotis en la garganta. Por ejemplo en *A la orilla de un palmar* en la voz de soprano en la 8va justa y 5ta justa descendentes en los compases 9 y 10, *¡Cuba que linda es Cuba!* en la voz de soprano y contralto en los intervalos de 6ta menor y 3ra mayor descendentes en los compases 16 y 20, en el *Coral Gloria* en la voz de soprano segunda y contralto segunda en las 4tas justas descendentes en el compás 11.

En *Alma llanera* por la velocidad de la obra en compás de $\frac{3}{4}$ marcado a un tiempo, la pronunciación de las palabras y la entonación de la melodía, especialmente en notas agudas y saltos de intervalos de 3ras descendentes en la voz de soprano y tenor en los compases 56, 57 y 64, se recomienda cantar ligeramente y colocar el paladar hacia arriba, así como solicitar a los tenores cantar con falsete para una mejor fluidez de las frases.

ARMONÍA. Se encontraron problemas de ensamble en armonías disonantes como por ejemplo en el *Coral Gloria, A la orilla de un palmar, introducción de ¡Cuba que linda es Cuba!, introducción de Siguiendo la estrella*. En general toda la *Cantata Navideña Latinoamericana* requirió trabajo especial que se basó en ejercicios donde las voces de S, C, T y B se iban agregando poco a poco y se cantaban esos pasajes de forma lenta, dando especial énfasis tanto a la afinación como al ensamble. También se realizaron ejercicios de transporte especialmente para la cumbia “*Y hubo fiesta en la tierra*” donde hay una modulación de re menor a mi menor y el coro canta a 4 voces en la parte final de la obra en los compases 46 al 52.

Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la Luz”. Musicalmente es una obra de para coro mixto a 4, 5 y 7 voces, así como por la variedad de géneros musicales latinoamericanos, con armonías de jazz con acordes mayores, menores, disminuidos con séptimas mayores y menores, novenas, oncenas, cuartas agregadas, ritmos sincopados característicos de cada género, texturas homogéneas, heterogéneas y polifónicas, así como el ensamble y el acompañamiento del piano dando un dinamismo y sabor latino a la obra.

De acuerdo a las sugerencias musicales y litúrgicas de los autores, la *guarania* “**Mañana de primavera**” personifica a María, donde se busca traducir las palabras y los sentimientos de ella frente a la noticia de su maternidad. La música es lenta y nostálgica, de melodía hermosa y sentimental hecha de suspiros y ensueños, en compás de 3/4 y 6/8, donde el piano de acompañamiento representa al arpa paraguaya.⁷⁰ Cuidar la afinación en los tenores y bajos en los compases 56 al 64 cuando cantan la sílaba “Uh”, así como realizar de manera expresiva los calderones al final de cada frase.

La *zamba* “**Que aclare el cielo**” personifica a José y a María esperando con paciencia la respuesta y voluntad de Dios. La zamba forma parte del folklore musical de Argentina, es una canción y danza de origen criollo, es decir mestizo.⁷¹ Se recomienda acompañar la canción con un bombo tocando el ritmo de zamba en el aro y membrana del instrumento, con un *tempo* lento en compás de 3/4. Cuidar la afinación cuando se canta en los compases 72 al 88 y 105 al 121 “Que aclare el cielo de tanto secreto” buscando ensamblar las 4 voces.

La *samba* “**¿Qué será nacer?**” representa a Jesús imaginándose qué habrá sido para él nacer en este mundo, aquél que tuvo que dejar la gloria de lo alto para encarnarse como siervo de Dios (Filipenses 2:6-8)⁷². Es la samba de Jesús por nacer, se recomienda acompañarla con instrumentos de percusión.⁷³ Cantar las frases de manera suave tratando de dar el estilo de samba.

El *candombe* **Nació la luz** representa a la Biblia cuando se menciona “*la Palabra*” y el nacimiento de Jesús cuando se menciona “*la Vida*” imaginándose que está en un pesebre. Es decir que entró la luz en un mundo sin sentido por medio de la palabra de Dios y el nacimiento del Mesías. Esta obra es de difícil ejecución especialmente en los compases 33 al 46 y 56 al 74, por las entradas contrapuntísticas rítmico – melódicas, donde la dicción de la palabra juega un papel importante; se sugiere interpretar como pregunta respuesta, cantar con sabor.

Gloria. Coral. Es un canto *a cappella* realizado por un coro, es decir sin acompañamiento instrumental, por lo cual requiere mayor atención en la afinación y colocación de la voz, así como un especial cuidado en el ensamble de las armonías disonantes, donde hay un choque de sonidos especialmente de 2das menores en los finales de frase como por ejemplo en el compás 4 y 10. Se recomienda cantar de forma ligera y suave los pasajes donde existen intervalos disonantes. En la cantata representa a los ángeles dando gloria a Dios. **Mano con mano. Carnavalito.** Representa al pueblo dando gloria a Dios, compuesta por armonías modernas, acompañado de piano, charango y bombo.

Dios te acune. Bolero. Este bolero representa una canción de cuna para Jesús, acompañado de piano y bongoes. Conduje el estudio de esta pieza para lograr un canto tranquilo para obtener el carácter de arrullo con un *tempo* lento acompañado de movimiento suave.

⁷⁰ Vivares, Horacio; Oberman, Gerardo. Op. cit. p.91 y 94.

⁷¹ Ibidem.

⁷² “...el cual, siendo en forma de Dios, no estimó el ser igual a Dios como cosa a qué aferrarse, sino que se despojó a sí mismo, tomando forma de siervo, hecho semejante a los hombres; y estando en la condición de hombre, se humilló a sí mismo, haciéndose obediente hasta la muerte, y muerte de cruz.” Pasaje de la *Biblia*, versión Reina – Valera, 1960.

⁷³ Vivares, Horacio. Op. cit. p.91 y 94.

Siguiendo la estrella. Aire de joropo. Representa a los magos que vinieron de tierras lejanas siguiendo una estrella para adorar a Jesús, el salvador.

Siempre la misma vida. Vals peruano. En la cantata representa al pueblo en espera de las promesas de Dios, acompañado de piano, guitarra y cucharas peruanas.

Y hubo fiesta en la tierra. Cumbia. Representa al pueblo feliz alabando a Dios, acompañado de piano, congas, cencerro y güiro.

Como podemos observar, Vivares relacionó la función de la música con el personaje y el texto, por ejemplo para una canción de cuna para arrullar a Jesús escogió un tempo lento y cadencioso con el bolero “*Dios te acune en sus brazos*”, para expresar la alegría y fiesta de un pueblo utilizó la cumbia “*Y hubo fiesta en la tierra*”. Utiliza contrastes de tempos y estilos musicales para lograr un dinamismo en la cantata como un todo.

De acuerdo a José María Neves, entre las características generales de la música latinoamericana se encuentran: “el elemento europeo es el responsable por la fijación del tonalismo armónico, la cuadratura estrófica, algunos instrumentos; de ellos también vienen las formas poético – líricas, ciertas danzas, sobre todo las danzas dramáticas. Con la contribución de las mezclas por el aporte indio o del negro, los aspectos esenciales de su música que pasaron al patrimonio musical latinoamericano son: la extrema libertad de la línea melódica, una cierta sujeción a los esquemas europeos, guardando cierta simetría rítmica, con una mayor riqueza de síncopas, y el uso de instrumentos de percusión.”⁷⁴

En las sugerencias musicales de Horacio Vivares y Gerardo Oberman que publicaron en el 2001 en la *Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la Luz”*⁷⁵, mencionan que dan la libertad de adecuar el número de voces que se cantan de acuerdo al nivel del coro, así como se permite la creatividad e improvisación en esta música popular en cuanto al acompañamiento musical, porque escribieron una reducción en piano, pero no escribieron los ritmos de los demás instrumentos musicales. Se pidió permiso a los autores para realizar adaptaciones musicales en las partituras de esta obra.

Las partituras se transcribieron en Finale 2008 con la valiosa ayuda y colaboración del transcriptor y músico profesional Eduardo Martínez. En general, adapté cada canción al nivel musical del coro amateur Grupo Coral Emanuel, transcribí y reedité dichas partituras para un mejor estudio, análisis e interpretación musical. Es válido modificar una partitura de una obra o arreglo coral para adecuarlo a las necesidades de un coro. Así mismo hice unas organizaciones para el acompañamiento instrumental que correspondían a cada estilo musical.

⁷⁴ Aretz, Isabel. (2007). *América en su música*. Unesco. Siglo Veintiuno Editores. México. p.219.

⁷⁵ Vivares, Horacio; Gerardo, Oberman. Op. cit. p.94.

ENSEÑANZA DEL CANTO CORAL EN UN CORO VOCACIONAL.

Fundamentación pedagógica

Un coro vocacional, a diferencia de un coro profesional donde los cantantes ya poseen conocimientos musicales de solfeo y técnica vocal, se conoce como coro amateur, el cual “es una entidad musical constituida por un conjunto de personas reunidas para cantar asociadas por libre determinación”⁷⁶, las cuales se reúnen por el simple gusto de cantar sin ninguna remuneración económica y como parte de su formación cultural perteneciendo a un grupo social donde se desarrollan habilidades musicales logrando una educación musical.

En un coro vocacional la concurrencia de varias voluntades hacia un mismo fin hace que la proyección social de un coro sea mucho mayor que la del canto individual, ya que la participación de un número considerable de voces cantando simultáneamente dinamiza convenientemente sus mejores cualidades en una empresa común al servicio de la sociedad a la cual pertenece. La continua expansión de la actividad coral en el mundo es un síntoma evidente de la importancia de dicha práctica en el acervo cultural de los pueblos.

De acuerdo a Gallo⁷⁷, la inclusión en los programas de obras populares que integran el folklore de los pueblos es de gran atracción a los coros vocacionales. Por esta razón se escogió este material coral de música popular y folklórica, para motivar al coro amateur a conocer acerca de diferentes géneros musicales de diferentes países de América Latina.

El pedagogo musical Edgar Willems⁷⁸ menciona que la naturaleza de la música está conformada por tres elementos constitutivos fundamentales: el ritmo, la melodía y la armonía, los cuales serán analizados y asociados con los tres elementos constitutivos de la naturaleza humana: el fisiológico, afectivo y mental. Por lo tanto el canto coral tiene una función muy importante dentro del desarrollo integral del individuo, formando parte de un todo desarrolla habilidades rítmicas, melódicas, armónicas, fisiológicas, afectivas y mentales.

El canto es muy importante para el desarrollo de la audición interior, la clave de toda verdadera musicalidad. A partir del canto introducirá al alumno en el ritmo, el sonido, la melodía, el oído musical y la imaginación sonora.

⁷⁶ Gallo, J. A., et. al. (1979). *El director de coro*. Manual para la dirección de coros vocacionales. p. 11.

⁷⁷ Gallo, J. A., et. al. (1979). Op. cit. p.11 y 12.

⁷⁸ ⁷⁸ Willems, Edgar. (1961). *Las bases psicológicas de la educación musical*. p. 18.

De acuerdo a Elisa Garmendia “un requisito fundamental para todos aquéllos que deseen utilizar su voz para cantar es tener buena audición, por eso la educación del oído es un factor pedagógico de primera importancia en la educación de la voz.”⁷⁹ Un aspecto de la musicalidad es la cualidad que permite a un individuo escuchar un fragmento musical, comprenderlo, memorizar sus secuencias y reproducirlo con su propia voz. La musicalidad incluye sentido rítmico, oído melódico, oído armónico, inteligencia musical y memoria musical.

De acuerdo con Willems en el desarrollo auditivo es preciso considerar tres dominios importantes: la sensorialidad auditiva, la afectividad auditiva y la inteligencia auditiva, indispensable para la verdadera musicalidad. Es decir, *oír* que consiste en recibir los sonidos, *escuchar* para indicar que se presta interés reaccionando ante el impacto sonoro, y *entender* para señalar el hecho de que se ha tomado conciencia de lo oído y escuchado.

La sensorialidad auditiva se refiere a la receptividad sensorial auditiva. “Si hemos creado el término sensorialidad es para designar el hecho de vivir en lo sensorial, de obrar y reaccionar sensorialmente, lo que a menudo es el caso del artista”⁸⁰. La afectividad auditiva comienza en el momento en que reaccionamos ante el impacto sonoro. La inteligencia auditiva se refiere a ser consciente a los diversos elementos del arte musical; esta conciencia es muy diversa y relativa, ya que tiene sus límites, porque, como todo arte, siempre escapa más o menos de la conciencia.

El oído musical es el desarrollo de la audición interior, especialmente la audición relativa. La audición interior, “es el pensamiento, la ideación musical sonora. Ésta no significa solamente imaginar notas, sino también “escuchar” y “recibir” pasivamente los sonidos de la imaginación”⁸¹. Se refiere al dominio de los sonidos tomados por sí solos (audición absoluta), al de la melodía (audición relativa) y al de la armonía (audición armónica). La audición relativa se refiere a las relaciones sonoras y la audición absoluta se refiere solamente a la memoria de los sonidos. La audición relativa tiene grandes ventajas desde el punto de vista artístico, porque permite obtener la afinación expresiva propia del artista, dando a la melodía un valor expresivo.

En el canto coral se desarrolla todo el tiempo la audición interior relativa y armónica en relación a las otras voces. Se desarrolla la memoria musical auditiva: memoria rítmica, melódica, armónica, interpretación musical, textual, corporal, tímbrica, etc.

La memoria es la facultad de conservar y volver a experimentar los estados de conciencia pasados o reconocerlos. Existe la memoria afectiva, fisiológica (orgánica inconsciente), biológica (materia viva o células), física (materia) y mental (cerebral). Las distintas memorias pueden colaborar, y la experiencia prueba que el recuerdo depende del interés, la intención, la concentración y la voluntad, y es mucho más fiel cuando se usan asociaciones de ideas.

⁷⁹ Garmendia, Pizarro Elisa. (1998). *Técnica vocal y dirección coral para coros no profesionales*. p. 61.

⁸⁰ Willems, Edgar (1961), Op. cit. p. 58

⁸¹ Willems, Edgar (1961), Op. cit. p. 89.

Dentro de estas asociaciones de ideas para un mejor aprendizaje coral se utilizó la visualización corporal, para ayudar al coro a comprender la técnica coral por medio de sensaciones auditivas - corporales, realizando ejercicios de relajación de pies a cabeza, ejercicios de respiración, ejercicios rítmicos con voz y cuerpo, ejercicios de vocalización con consonantes y vocales, ejercicios de colocación con vocales (a, e, i, o, u) donde se hacía hincapié en la colocación del paladar para emitir un timbre o color coral adecuado, se cantaban las canciones con diferentes timbres, etcétera.

Por ejemplo dentro de las vocalizaciones se hicieron ejercicios de ensamble armónico I – IV – V7- I con transporte, donde se utilizó la quironomía⁸² para cantar las notas musicales de acuerdo a Kodály. Se formaron 3 círculos para entonar acordes ensamblados: equipo en “do”, equipo en “mi” y equipo en “sol”, se organizó el grupo en círculos concéntricos para lograr un ensamble buscando un color coral. Los tres equipos cantaron al mismo tiempo su parte melódica utilizando la quironomía. El procedimiento consistía en que si subía medio tono todos los alumnos dentro de su círculo daban un paso a la derecha y si bajaba medio tono todos los alumnos daban un paso hacia la izquierda dando la sensación de movimiento en relación a lo escuchado. El objetivo de este ejercicio era desarrollar un oído armónico – melódico por medio del canto con color, diferenciando con expresión corporal si el transporte era ascendente o descendente cromáticamente.

En fin, todo el tiempo se buscó desarrollar ejercicios que ayudaran a resolver los diferentes problemas que se presentaron en el montaje de este repertorio coral, en la búsqueda de desarrollar auditivamente por sensaciones el ritmo, la melodía, la armonía, la interpretación y la memoria musical.

La enseñanza del canto coral en coros vocacionales es todo un reto tanto para el director como para los coristas, ya que los cantantes no leen música en partitura por lo que desarrollan una memoria auditiva, pero a pesar de que no dominen el solfeo musical en una partitura, visualmente les ayuda a comprender las alturas del sonido a partir del movimiento ascendente o descendente de las notas representadas, así como los matices, repeticiones, texto y relación con las otras voces. El director coral debe ser creativo para dirigir y ayudar al coro a corregir y resolver los diferentes problemas que se presentan en la educación musical al estudiar una obra coral.

⁸² Arte de arreglar el gesto y todo el movimiento del cuerpo, especialmente las manos, para hablar en público, danzar, andar, en este caso para cantar las notas musicales expresando movimientos con las manos. *Diccionario Academia*. (1994). Fernández Editores. México. p.439

Proceso de enseñanza en el Grupo Coral Emanuel.

Para enseñar canto coral al Grupo Coral Emanuel, el cual es un coro amateur, un coro mixto de adultos conformado por SCTB, se siguió el siguiente procedimiento de enseñanza el cual toca aspectos técnicos, como ejercicios de relajación, respiración, ejercicios rítmicos, vocalización con expresión corporal; entrenamiento auditivo, como conducción a la tónica con quironomía, reforzamiento de pasajes difíciles por intervalos y por secciones, entrenamiento auditivo con CD de las pistas de voz por voz Soprano, Contralto, Tenor y Bajo, CD con pista general de coro, memorización musical de melodía y letra; interpretación en ensamble coral con texto, melodía y matices, dirigiendo la energía a palabras claves de las frases realizando micromatices, dando una mayor flexibilidad y musicalidad, así como buscar la relación texto – música.

Fue un proceso en el cual se fue mejorando poco a poco cada uno de los puntos; basado en la variedad de ejercicios de acuerdo a las dificultades requeridas.

- Ejercicios de relajación de todo el cuerpo y rostro.
- Ejercicios de respiración corta y larga; también se utilizaron recursos didácticos como globos, listones y plásticos.
- Ejercicios rítmicos con voz y cuerpo en relación a la obra coral; en donde se emplearon también instrumentos de percusión.
- Ejercicios de improvisación rítmica con voz y cuerpo.
- Ejercicios rítmicos con voz y cuerpo en relación a las obras corales.
- Ejercicios de vocalización con visualización y movimiento de manos, rostro y cuerpo para una mejor colocación de voz y expresión corporal - musical.
- Ejercicios de colocación de la voz con vocales a, e, i, o, u cuidando el color de voz adecuado hacia la cabeza.
- Ejercicios de vocalización buscando un color coral adecuado.
- Ejercicios de conducción a la tónica utilizando el do móvil.
- Ejercicios de intervalos, especialmente los que están relacionados con los problemas musicales en las obras corales.
- Ejercicios de improvisación melódica.
- Ejercicios de enlaces armónicos para ensamblar y desarrollar oído armónico.
- Ejercicios de acordes en relación a las obras corales.
- Ejercicios de vocalización con consonantes para dicción utilizando las sílabas *rio, rr* y *trompetillas, ta, te, ti, tiko*; para el diafragma las sílabas *pa, pe, pi, po*; para colocar la voz las sílabas *ma, mi, mo, mu*; para el aire la sílaba *sss*.
- Ejercicios de empaste de la voz y matices, así como ejercicios de atención observando al director.
- Ejercicios de conducción de escalas mayores, menores y cromáticas.
- Presentar la melodía de cada sección con la sílaba “*na*” o “*nu*” por frases voz por voz.
- Recitar el texto de cada frase para mejorar la pronunciación de las sílabas de la letra y hacia las cuales debe dirigirse el resto del texto.
- Atender las indicaciones de agógica y dinámica.

Se realizaron grabaciones de pistas de voz por voz, de ensamble coral, con acompañamiento de piano, donde el alumno debía estudiar en casa o escuchar en un CD o por vía internet.

De tarea el alumno debía estudiar y escuchar el CD con la pista de voz que le correspondiera SCTB, cantar con la letra la melodía de principio a fin y después cantar con la pista de acompañamiento para familiarizarse con las armonías de las demás voces, cantando su propia voz y tratando de no perderse, buscando un ensamble coral; de esta manera el alumno estuvo estudiando melódicamente y armónicamente en relación al coro.

Después se realizaron grabaciones de audio del coro con letra y el alumno debía repasar la obra con la letra de principio a fin. Se realizaron ensayos con músicos y coro, ensayos de ensamble. Se escucharon ejemplos musicales por internet para conocer el estilo musical de cada obra, el contexto histórico, social y musical en el cual se realiza para una mejor interpretación musical.

Como parte complementaria en la educación musical del cantante corista, por medio del internet conoció videos de la fisiología de las cuerdas vocales, el aparato fonador y aparato respiratorio.

Se realizaron grabaciones de video de ensayos por clase, ensayos generales y de presentaciones en público, que después se observaron y analizaron junto con el coro para mejorar la calidad musical y que cada alumno tuviera conciencia cada alumno de dónde hace falta reforzar pasajes musicales buscando un mejor ensamble musical así como una mejor presentación en el escenario frente al público.

A continuación se presentan algunos ejemplos de ejercicios que se realizaron con el Coro Emanuel.



Fig.13 Ejercicio de relajación 1.



Fig. 14 Ejercicio de relajación 2.



Fig. 15 Ejercicio de postura corporal como bailarín de danza, así como emisión vertical del sonido.



Fig. 16 Ejercicio de respiración con “sss” y moviendo brazos de arriba abajo lentamente.



Fig. 17 Ejercicio de colocación de paladar con “o”.



Fig. 18 Ejercicio de colocación de voz hacia la cabeza con visualización corporal (para color de voz).



Fig. 19 Ejercicio de ensamble coral (empaste) con transporte y enlaces armónicos.

CONCLUSIONES

Analizar la adecuada interpretación de diferentes géneros y estilos del folklor latinoamericano que se abordó en esta opción de titulación, fue favorecida con el estudio de cada obra por género, biografía del autor, análisis musical y comprensión del texto.

Denotar que la música popular forma parte del folklor latinoamericano, porque posee gran riqueza musical rítmica, melódica, armónica, estructural en cuanto a la variación de formas y de texturas musicales. En ella se encuentra en común la utilización de ritmos sincopados, característica muy importante de la música latinoamericana, que se enriquece por la mezcla de música indígena de cada país, con la africana y la europea.

Los miembros del coro obtuvieron una visión clara de que en cada país existen géneros populares que denotan la identidad nacional del individuo de acuerdo a su contexto social y formación cultural, de acuerdo a la creatividad y necesidades de expresión de los músicos y del sentir del pueblo.

Se pudo observar la influencia compositiva del compositor o arreglista que imprime su sello personal, es decir, el sincretismo musical del autor, donde simplificó las características generales de un estilo de género musical así como de su propio estilo, realizando variaciones y adaptaciones rítmicas, melódicas, armónicas y textuales.

Por medio de las entrevistas se logró documentar más información para una adecuada interpretación de las obras, así como para complementar los datos que hacían falta en relación a las notas al programa. También favoreció en la apreciación de la creación de una obra desde el punto de vista del compositor. Las entrevistas realizadas fueron a Alejandro Escudero, a Hamú Quinteros, a Horacio Vivares y a Gerardo Oberman.

Se aplicaron estrategias de enseñanza aprendizaje para adaptarlo a un coro amateur, donde el Grupo Coral Emanuel desarrolló una memoria musical auditiva de las obras corales como un todo: memoria rítmica, melódica y armónica, del texto, de matices, de movimiento, colocación y desplazamiento en el escenario, logrando un fin musical que es hacer y sentir la música con un valor social como parte de su formación cultural.

Este repertorio tuvo como beneficio encauzar a los integrantes del coro en un trabajo a 3, 4, 5 y 7 voces, con diversidad rítmica, con novedades armónicas y sobre todo para que yo manejara estrategias de enseñanza – aprendizaje de índole diferente a las trabajadas en ocasiones anteriores.

Resumiendo, las aportaciones que realicé para esta opción de tesis están:

- realizar entrevistas a compositores para un mejor información interpretativa de las obras;
- elaboré grabaciones didácticas de voz por voz para sopranos, contraltos, tenores y bajos, así como grabaciones con la armonía coral con el texto;
- llevé un registro de grabaciones en video de las clases, de los ensayos generales y de los conciertos musicales;
- preparé la transcripción y adaptación de partituras de acuerdo a las necesidades pedagógicas aplicadas a un coro amateur;
- empleé elementos para visualización corporal con el propósito de mejorar la técnica coral;
- recopilé repertorio coral diferente al tradicional en la formación académica a partir de música latinoamericana;
- redacté información de los diversos géneros musicales requeridos;
- diseñé cuadros para el análisis musical de las obras corales;
- obtuve sugerencias interpretativas generales.

La experiencia que obtuve al haber realizado este trabajo escrito y el haber montado este repertorio coral con un coro vocacional fue muy gratificante, despertó nuevos intereses en mí y en el Grupo Coral Emanuel para conocer más acerca de nuestra cultura latina, abriendo un nuevo panorama en mi visión como músico y educador, lo que me hizo valorar más la música latinoamericana y ha despertado la necesidad de seguir en el estudio de este campo, así como atender con mayor interés las aplicaciones didácticas en relación a la enseñanza del canto coral.

Estimado lector, deseo que esta información le sea útil para un acercamiento a los diversos géneros musicales, para una mayor difusión de la música latinoamericana, especialmente de compositores contemporáneos. Por mi parte seguiré en la búsqueda de nuevos repertorios.

Muchas gracias.

Viviana Jiménez Martínez

Bibliografía:

- Aretz, Isabel. *América en su música*. Ed. Unesco siglo veintiuno. Serie América Latina en su cultura. México. 10ª ed. 2007.
- Casares, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002.
- *Diccionario Academia*. Fernández Editores. México. 1994.
- Gallo, J. A., Graetzer, G., et. al. *El director de coro*. Manual para la dirección de coros vocacionales. Editorial Melos. Argentina. 2006.
- Garmendia, Pizarro Elisa. *Técnica vocal y dirección coral para coros no profesionales*. Editorial Alpuerto. España. 1998.
- Larking, Colin. *The Enciclopedy of Popular Music*. McMillan. New York, USA. Vol.4. 1998.
- Martí, Reyes Mireya. *El género musical: un laberinto por recorrer*. SEP. Universidad de Guanajuato. México. 2000
- Mendoza, Vicente Teódulo. *La canción mexicana*. Ensayo de clasificación y antología. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Estudios del folklore 1. México. 1961.
- Moreno, Rivas Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. Un ensayo de interpretación. UNAM, ENM. México. 1995.
- Orobio, Helio. *Diccionario de la música cubana*. Biográfico y técnico. Ed. Letras Cubanas. Ciudad de la Habana, Cuba. 1981.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario de música en México*. Secretaria de Cultura de Jalisco. México. 1995.
- Randel, Don. *Diccionario Harvard de música*. Tr. Luis Carlos Gago. Alianza Diccionarios. España. 1997.
- Ramón, Rivera. *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Ministerio de Educación. Caracas, Venezuela. 1953.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la música*. Tr. John Owen Ward. Edhasa/ Hermes / Sudamericana. España. 1984.
- Varela, Federico. *El pensamiento creativo de la música*. Edamex. México. 1997.
- Willems, Edgar. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Tr. Podcaminsky, Eugenia. Universitaria de Buenos Aires, Argentina. 1961.

Referencias de texto tomadas de los prólogos de los trabajos siguientes:

Doce canciones mexicanas. Obras para Canto y Piano. Manuel M. Ponce.
Revisión de Guadalupe Campos Sanz y Gonzalo Luis Esparza Torres.
Edición especial Clema Ponce. Escuela Nacional de Música, UNAM,
México, 2008.

Nació la luz. Cantata Navideña Latinoamericana.
Letra, guión y sugerencias litúrgicas Gerardo Oberman.
Música, arreglos y recomendaciones musicales Horacio Vivares.
Buenos, Aires. Argentina, 2001.

Referencias de internet:

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=106946276&blogId=241529798>
http://es.wikipedia.org/wiki/Alma_Llanera
<http://es.wikipedia.org/wiki/Bolero>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>
http://es.wikipedia.org/wiki/Vals_peruano
¹<http://es.wikipedia.org/wiki/Vals>
http://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADctor_Lima
<http://es.wikipedia.org/wiki/Zamba>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Zamacueca>
<http://iglesiasreformadas.blogspot.com/>
<http://musicaafroperuana.blogspot.com/2008/03/instrumentos-musicales-afroperuanos.html>
<http://pacoweb.net/Danzas/intro.html>
<http://quenaperu.blogspot.com/2009/05/alma-llanera.html>
<http://tamboriles.com/historia-candombe.html>
<http://tierra.free-people.net/artes/musica-bossanova.php>
<http://www.biografia.wiki.br/tom-jobim-compositor.html>
http://www.creamusica.com.ar/Bossa_Nova_bateria.htm
<http://www.larepublica.com.uy/cultura>
<http://www.opciones.cu/elasociado/septiembre-2004/html/veracruz.htm>
http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-64112009000300008&script=sci_arttext
http://www.telepinar.icrt.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=4166&Itemid=41
<http://www.tlaco.com.mx/cultura/pdf/DecimaEspinela.pdf>
http://www.trabajadores.cu/secciones/cuba/cuba_por_dentro/eduardo-saborit-y-a1que-linda-es-cuba
<http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/041218235719-DEFINICI.html>
www.iglesiasreformadas.org.ar
www.musicaparaguaya.org.py
www.myspace.com/trovante
www.redcreate.org.ar

Índice de figuras

	Pág.
Fig. 01. Los Olimareños, principales difusores de la obra de Víctor Lima.	16
Fig. 02. Tom Jobim.	20
Fig. 03. Manuel M. Ponce.	26
Fig. 04. Alejandro Escudero.	33
Fig. 05. El compositor Alejandro Escudero nos visitó en un ensayo del coro Emanuel para escuchar la interpretación de su obra “Para un buen café” (2009).	40
Fig. 06. Alejandro Escudero y Viviana Jiménez (2009).	40
Fig. 07. Eduardo Saborit.	42
Fig. 08. Pedro Elías Gutiérrez.	47
Fig. 09. Portada de la primera edición del libreto de Alma llanera que escribió Rafael Bolívar Coronado.	48
Fig. 10. Horacio Vivares y Gerardo Oberman grabando la Cantata Navideña Latinoamericana en el año 2001.	52
Fig. 11. Horacio Vivares.	53
Fig. 12. Gerardo Oberman	57
Fig. 13. Ejercicio de relajación 1.	87
Fig. 14. Ejercicio de relajación 2.	88
Fig. 15. Ejercicio de postura corporal como bailarín de danza, así como emisión vertical del sonido.	88
Fig. 16. Ejercicio de respiración con “sss” y moviendo brazos de arriba abajo lentamente.	89
Fig. 17. Ejercicio de colocación de paladar con “o”.	89
Fig. 18. Ejercicio de colocación de voz hacia la cabeza con visualización corporal (para color de voz).	90
Fig. 19. Ejercicio de ensamble coral (empaste) con transporte y enlaces armónicos.	90

ANEXO 1

Programa de mano

P R O G R A M A

Candombe mulato (candombe) - Uruguay	Víctor Lima (1921-1969) Arreglo Coral: Jorge Chanal
Samba do avião (samba bossa nova) - Brasil	Tom Jobim (1927-1994) Arreglo Coral: Rita Borgues
A la orilla de un palmar (canción) - México Quinteros	Manuel M. Ponce (1882-1948) Arreglo coral: Rodrigo Hamú
Para un buen café (son guajira) - México	Alejandro C. Escudero Quintanar 1953
¡Cuba, qué linda es Cuba! (canción son) - Cuba	Eduardo Saborit Pérez (1912-1963) Arreglo Coral: Electo Silva
Alma llanera (joropo) - Venezuela	Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954) Arreglo coral: Humberto Sagredo
Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la Luz” - Argentina Música: Horacio Vivares - 1965 Texto: Gerardo Oberman - 1965	
Mañana de primavera	Guarania - Paraguay
Que aclare el cielo	Zamba - Argentina
¿Qué será nacer?	Samba - Brasil
Nació la Luz	Candombe - Uruguay
Gloria / Mano con mano	Coral y Carnavalito - Argentina
Dios te acune en sus brazos	Bolero - Cuba
Siguiendo la estrella	Aire de joropo - Venezuela
Siempre la misma vida	Vals - Perú
Y hubo fiesta en la tierra	Cumbia - Colombia

Grupo Coral Emanuel

Dirección: **Viviana Jiménez Martínez**

Piano:	Paola Alejandra Espinosa Flores
Charango y guitarra:	Alfredo Bernal Sánchez
Percusiones:	Ángel Chávez Machorro y Luis Alberto Rangel Contreras

GRUPO CORAL EMANUEL

SOPRANOS

Laura Emma Chacón Rojo
Alma Leticia García de López
Lucero Escalona de Legorreta
María Eugenia Herrera Sousa
Mirna Olivia Magdaleno Martínez
Sara Angelis Cabrera Martínez

TENORES

Jaime M. González Zúñiga
Mauricio Legorreta Aréchiga
Tonathiu Morales Toledo
Gibrán Jassiel González Escamilla

CONTRALTOS

Priscilla Legorreta Escalona
Beatriz Noemí Reyes Maldonado
Giselle Rojas Morelos
María Elena Hernández Villuendas
María Lourdes Cruz Arellano
Marisela Toledo de la Cruz

BAJOS

Arturo López Juárez
Agustín Escalante
Ernesto Escobar Arteaga
Luis Olivares Salguero

CANDOMBE MULATO. Candombe. Víctor Lima (1921-1969). Arreglo Coral: Jorge Chanal.

El candombe era en sus orígenes una danza religiosa que congregaba a los esclavos africanos alrededor del año 1750 en Uruguay. Los candombes se celebraban el 6 de Enero, día de Reyes, como recordatorio de la coronación de los reyes del Congo. Su espíritu musical se refiere a las añoranzas de los desafortunados esclavos que se vieron trasladados a América del Sur para ser vendidos y sometidos a duros trabajos de esclavitud.

Víctor Rolando Lima Rodríguez Santana. Poeta y cantor popular uruguayo. Nació el 16 de junio de 1921, en Salto, Uruguay y murió el 6 de diciembre de 1969. Su vida fue la de un bohemio caminante por los distintos pueblos y ciudades de su país. Su voz resuena en guitarras y fogones, en cánticos de amigos y familias, en viejas paredes de boliches marginales que por siempre le darán la eterna bienvenida, en los patios de las escuelas, en los corazones y gargantas de todos los niños uruguayos.

SAMBA DO AVIÃO. Samba bossanova. Tom Jobim (1927-1994). Las raíces de la samba se remontan a África, principalmente Angola, donde la danza samba fue su predecesora, el nombre *samba* probablemente viene de esta centenaria música de estilo ritual. La *bossa nova* es un subgénero de la samba, que se aproximó a las tendencias jazzísticas. Nació en 1961 en el *Carnegie Hall* y ha trascendido las fronteras de su país, Brasil, para ser tocada en todo el mundo.

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Compositor, cantante popular brasileño, arreglista, pianista, guitarrista y principal representante de la música popular brasileña. En los años 1962 y 1963 compuso la famosa *Samba del avión* “*Samba do avião*” la cual es un estilo de samba *bossa nova* muy popular a nivel nacional en Brasil, el cual hace referencia al famoso aeropuerto *Galeão* de Río de Janeiro.

A LA ORILLA DE UN PALMAR. Canción mexicana. Melodía armonizada por Manuel M. Ponce. **Canción mexicana.** Género musical popular la cual tiende a definirse por su connotación emotiva. Según Vicente T. Mendoza “la canción expresa ideas o sentimientos hondos dentro del límite estrecho de dos estrofas, sea cual fuere el metro en que estén concebidos los versos”.

Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948) compositor nacionalista mexicano que recopiló y arregló la versión para canto y piano (posiblemente en los años de 1905 a 1910), la canción popular *A la orilla de un palmar* la cual conserva elementos característicos del siglo XVI y sobresale como una de las más bellas canciones estilizadas por este autor con determinados giros de auténtico sabor popular. Versión coral: Rodrigo Hamú Quinteros, editada en el 2006.

PARA UN BUEN CAFÉ. Son guajira. Alejandro Cuauhtémoc Escudero Quintanar (1953).

Guajira. Género cantable situado como la criolla con la que guarda semejanza, en el ámbito de la canción que se refiere a asuntos campesinos. Utiliza estrofas versificadas casi siempre bajo el modelo de la décima, que es una forma de versificar las estrofas donde hay diez líneas de ocho sílabas cada una, la cual fue la base de muchos estilos de canciones latinoamericanas. El son guajira es la mezcla de ambos géneros.

Alejandro Cuauhtémoc Escudero Quintanar. Nació en la Ciudad de México. Autor, arreglista y productor de la “Cantata Sotaventina”, un espectáculo literario-musical que consiste en presentar una alegoría tradicional del estado de Veracruz, lo que produjo en base a experiencias propias, vividas recientemente en el Sotavento Veracruzano; esto, por medio de la interpretación de obras polifónicas, compuestas para coro mixto, narrativa e instrumentos de aquella región; de ahí su incursión en el Son Jarocho y la Décima Espinela. La obra coral “*Para un buen café*” fue compuesta entre el año 2002 y 2003 con el propósito de promover el consumo del café orgánico como reconocimiento al esfuerzo que hacen los pequeños productores de las regiones cafetaleras de México.

¡CUBA, QUÉ LINDA ES CUBA! Canción son. Eduardo Saborit (1912-1963).

Son. Género de completa integración de factores hispánicos y africanos. La composición se cantó en el primer Congreso de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba y en la fundación de la Federación de Mujeres Cubanas. Desde entonces, a partir del VIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes ha sido cantada en todos los rincones del planeta, en varias lenguas, convertida en la primera canción que le cantaba a la Revolución naciente, a la cubanía y a su líder Fidel Castro.

Eduardo Saborit Pérez. De origen cubano. Instrumentista y compositor criollo, escribió obras de variados géneros: bolero, sones, guarachas, canciones, hasta himnos y marchas, cantando a la alegría de su tiempo, al trabajo, a la patria y a los triunfos de su pueblo revolucionario. Saborit fue condecorado con la Medalla de oro de La Habana por su creación musical, y le dió a Cuba fama internacional.

ALMA LLANERA. Joropo.

Música: Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954). Texto: Rafael Bolívar Coronado (1884 – 1924).

Joropo. Género musical folklórico, denominado igualmente fandango. Este término define baile y a la música que lo anima. Es considerado como la expresión musical más importante de la música popular tradicional venezolana. Es ejecutado principalmente con arpa, cuatro, maracas, bandola y mandolina. El *Alma Llanera* es una canción folklórica venezolana, del estilo Joropo, cuya música fue compuesta por Pedro Elías Gutiérrez basada en un texto de Rafael Bolívar Coronado. Es considerada como el segundo Himno Nacional de Venezuela. Nace como zarzuela y fue estrenada el 19 de septiembre de 1914 en el Teatro Caracas, bajo el nombre “Alma Llanera: zarzuela en un acto” y la representación estuvo a cargo de la compañía española de Matilde Rueda.

CANTATA NAVIDEÑA LATINOAMERICANA “NACIÓ LA LUZ”

Música: Horacio Vivares Roman. Nació en la Ciudad de Buenos Aires el 5 de marzo de 1965. Compositor, arreglista y guitarrista argentino de música popular latinoamericana.

Texto: Gerardo Carlos Cristian Oberman. Nació el 12 de diciembre de 1965 en Kampen, Holanda. Pastor, escritor, compositor y presidente de las Iglesias Reformadas en Argentina.

En el 2001 compusieron la *Cantata Navideña Latinoamericana “Nació la Luz”*, que es una obra formada por diferentes géneros musicales y ritmos representativos de países latinoamericanos, con una gran variedad y riqueza utilizando estilos musicales no tradicionales en la liturgia coral.

Mañana de primavera. Guaranía. Género musical folklórico considerado como música nacional de Paraguay, cultivado en la mayoría de los compositores populares. En la cantata esta guaranía representa a María, donde se busca traducir las palabras y los sentimientos de ella frente a la noticia de su maternidad. La música es lenta y nostálgica, de melodía hermosa y sentimental.

Que aclare el cielo. Zamba. Género musical folklórico de Argentina, de origen criollo, es decir mestizo, el cual es un baile antiguo de cadencia lenta, triste y danzado por una pareja suelta. Tradicionalmente se acompaña con un bombo. En la cantata representa a José y a María esperando con paciencia la respuesta y voluntad de Dios.

¿Qué será nacer?. Samba. Género musical nacional de Brasil, el cual es uno de los géneros musicales más populares. Se encuentra en compás binario, con líneas melódicas sincopadas y acompañamientos rítmicos. En la cantata representa a Jesús imaginándose qué habrá sido para él nacer en este mundo, aquél que tuvo que dejar la gloria de lo alto para encarnarse como siervo de Dios.

Nació la luz. Candombe. Género músico-danzario de antecedente afroamericano con presencia en varios países latinoamericanos. Género popular y representativo de Uruguay, tradicionalmente acompañado por tamboriles. En la cantata representa a la Biblia cuando se menciona “la Palabra” y el nacimiento de Jesús cuando se menciona “la Vida”.

Gloria. Coral. Es un canto *a cappella* realizado por un coro, es decir sin acompañamiento instrumental. **Mano con mano. Carnavalito.** Danza colectiva vigente en algunas regiones del noroeste argentino. Está en compás de dos tiempos y tradicionalmente se toca en el Carnaval. En la cantata representa a los ángeles y al pueblo dando gloria a Dios, compuesta por armonías modernas, acompañado de piano, charango y bombo.

Dios te acune. Bolero. Género musical de origen cubano, desarrollado en varios países hispanoamericanos como México, Puerto Rico, Colombia, Perú y Venezuela. Sus rasgos tipológico-genéricos lo diferencian de su antecesor, el bolero español, del que sólo hereda su nombre y su carácter bailable. En la cantata este bolero representa una canción de cuna para Jesús, acompañado de piano y bongos.

Siguiendo la estrella. Aire de joropo. Término creado por el compositor Horacio Vivares para explicar el movimiento rítmicamente parecido al joropo venezolano en compás de 6/8 y 3/4, pero con armonías modernas. En la cantata representa a los magos que vinieron de tierras lejanas siguiendo una estrella para adorar a Jesús, el salvador.

Siempre la misma vida. Vals peruano. También conocido como vals criollo, es un subgénero y adaptación musical del original vals europeo, originado en el Perú o también denominado un género de la música criolla y afroperuana. En la cantata representa al pueblo en espera de las promesas de Dios, acompañado de piano, guitarra y cucharas peruanas.

Y hubo fiesta en la tierra. Cumbia. Género musical de danza afro-hispánica de Colombia. En el siglo XX se ha convertido en una importante forma de danza popular urbana en varios países de Latinoamérica. Entre sus rasgos característicos destacan el compás binario de moderado a rápido, las frases melódicas sincopadas y los acentos a contratiempo del acompañamiento. En la cantata representa al pueblo feliz alabando a Dios, acompañado de piano, congas, cencerro y güiro.

ANEXO 2

Partituras

PARTITURAS

- CANDOMBE MULATO - Víctor Lima
- SAMBA DO AVIÃO - Tom Jobim
- A LA ORILLA DE UN PALMAR - Manuel M. Ponce
- PARA UN BUEN CAFÉ - Alejandro Escudero
- ¡CUBA, QUÉ LINDA ES CUBA! - Eduardo Saborit
- ALMA LLANERA - Pedro Elías Gutiérrez
- CANTATA NAVIDEÑA LATINOAMERICANA “NACIÓ LA LUZ”
Horacio Vivares y Gerardo Oberman

Guarania - Mañana de primavera

Zamba - Que aclare el cielo

Samba - ¿Qué será nacer?

Candombe - Nació la luz

Coral / Carnavalito - Gloria / Mano con mano

Bolero - Dios te acune en sus brazos

Aire de Joropo - Siguiendo la estrella

Vals peruano - Siempre la misma vida

Cumbia - Y hubo fiesta en la tierra

Candombe Mulato

Víctor Lima
Arr. Jorge Chanal

♩ = 100

Soprano

Ne - gro con ras-gos de blan-co _____ Blan - co, con rras-gos de ne - gro, _____
En el fon-do de la san-gre _____ lle - vas dos san-gres la - tien-do _____

Alto

Ne - gro con ras-gos de blan-co _____ Blan - co, con rras-gos de ne - gro, _____
En el fon-do de la san-gre _____ lle - vas dos san-gres la - tien-do _____

Bass

Ne - gro con ras-gos de blan-co _____ Blan - co, con rras-gos de ne - gro, _____
En el fon-do de la san-gre _____ lle - vas dos san-gres la - tien-do _____

8

S

— nun - ca quie ras o-cul - tar _____ lo que te vie-ne de a - den-tro _____
— nun - ca quie ras a - pa - gar _____ el tam - bor de los a - bue-los _____

A

— nun - ca quie ras o-cul - tar _____ lo que te vie-ne de a - den-tro _____
— quie ras a - pa - gar _____ el tam - bor de los a - bue-los _____

B

— nun - ca quie ras o-cul - tar _____ lo que te vie-ne de a - den-tro _____
— nun-ca quie ras a - pa - gar _____ el tam - bor de los a - bue-los _____

17

S

den - tro _____ (Palmas)
bue - los _____

A

den - tro _____ (Palmas)
bue - los _____

B

den - tro _____ cha cha mu - la - to, ven - ga de a - cá cha cha mu - la - to lle - va de a -
bue - los _____

Candombe Mulato

2
22

f

S
cha cha mu - la-to, ven gale-sa ma-no que hace chas - chas en el tam-bo - ril cha cha mu - ril

A
cha cha mu - la-to, ven gale-sa ma-no que hace chas - chas en el tam-bo - ril cha cha mu - ril

B
hi cha cha mu - la-to, ven gale-sa ma-no que hace chas - chas en el tam-bo - ril cha cha mu - ril

28

mp *p*

S
Mez - cla de ne - gre_y de blan-co mez - cla de blan - co_y de
Bai - la, bai-la, pe - ro pien-sa, que la vi - da no es un

A
Mez - cla de ne - gre_y de blan-co mez - cla de blan - co_y de
Bai - la, bai-la, pe - ro pien-sa, que la vi - da no es un

B
f *mf*
Mez - cla de ne-gro_y de blan-co mez - cla de blan-co_y de ne-gro
Bai - la, bai-la, pe - ro pien-sa que la vi - da no es un jue-go

35

mf *mp*

S
ne - gro, va - mos, va - mo - nos, va - mos de u - na vez al tam - bor, tam - bor,
jue - go, ni un dar - se a la "san - fa - s3n" con di - ne - ro_o sin

A
ne - gro, va - mos, va - mo - nos, va - mos de u - na vez al tam - bor, tam - bor,
jue - go, ni un dar - se a la "san - fa - s3n" con di - ne - ro_o sin

B
f
Va - mos, va - mos de u - na - vez al - tam - bor de los mo -
niun dar - sea la "san - fa - s3n" con di - ne - ro_o sin di -

42

1. 2. *p*

S
mo - re - no. cha cha cha cha (Palmas)
di - ne - ro

A
mo - re - no. cha cha cha cha (Palmas)
di - ne - ro

B
re - nos. _____
ne - ro. _____

cha cha mu - la - to, ven - ga de a - cá cha cha mu -

47

S
cha cha mu - la - to, ven - gale - sa ma - no que ha - ce chas - chas en el tam - bo -

A
cha cha mu - la - to, ven gale - sa ma - no que ha - ce chas - chas en el tam - bo -

B
la - to lle - va de a - hi cha cha mu - la - to, ven gale - sa ma - no que ha - ce chas - chas en el tam - bo -

f

52

1. 2. *f* *p*

S
ril cha cha mu - ril La vi - da no es mu - la - to, _____ co - sa
Bai - la, bai - la pe - ro pien - sa _____ que de - - -

A
ril cha cha mu - ril La vi - da no es mu - la - to _____ co - sa
Bai - la, bai - la pe - ro pien - sa _____ que de - - -

B
ril cha cha mu - ril La vi - da no es mu - la - to _____ Co - sa de san gre o de
Bai - la, bai - la pe - ro pien - sa _____ que de bes po - ner el

f *mf*

Candombe Mulato

4

60

S *mp* *f*
 de san - gre_o de pe - lo, que_el hom - bre pien - sa me - jor _____ con el
 bes po - ner el se - so, pa - ra que pien-sen me - jor _____ los Hom

A *mp* *f*
 de san - gre_o de pe - lo, que_el hom - bre pien - sa me - jor _____ con el
 bes po - ner el se - so, pa - ra que pien-sen me - jor _____ los Hom

B *mp* *f*
 pe - lo _____ que_el hom - bre pien - sa me - jor, _____ con el
 se - so, _____ pa - ra _____ que pien-sen me - jor _____ los Hom

67

S 1. 2. *p*
 es - tó - ma - go lle - no. _____ te - ro _____ (Palmas)
 bres del mundo_en

A 1. 2. *p*
 es - tó - ma - go lle - no. _____ te - ro _____ (Palmas)
 bres del mundo_en

B 1. 2. *mp*
 es - tó - ma - go lle - no. _____ te - ro _____ cha cha mu - lato, ven - ga de_a - cá cha cha mu - lato lle - va de_a
 bres del mundo_en

75

**Repetir al infinito
perdiendose.....**

S *f* 1. 2.
 cha cha mu - la - to, ven - gale - sa ma - no que_ha ce chas - chas en el tam - bo - ril cha cha mu - ril

A *f* 1. 2.
 cha cha mu - la - to, ven - gale - sa ma - no que_ha ce chas - chas en el tam - bo - ril cha cha mu - ril

B *f* 1. 2.
 hi cha cha mu - la - to, ven gale - sa ma - no que_ha ce chas - chas en el tam - bo - ril cha cha mu - ril

Samba do avião

Tom Jobin

Arr. Rita Borgues
Adap. Viviana Jiménez Mtz.

Soprano

mi - nha al - ma can - - - ta ve - jo o Ri - o de Ja nei - ro es -
p

la - ia la - ia lá lá la - ia es -
p

5

S

tou mor - ren - do de sua - da - de, Ri - o, teu mar, pra - ias sem film, -
mf *p*

tou mor - ren - do de sua - da - de, Ri - o, teu mar, pra - ias sem film, -
mf *p*

8

S

Ri - o vo ce foi feito prá mim. Cris - to re - den - tor bra - ços a ber -
p

Ri - o vo ce foi feito prá mim. la ia la - ia
p

11

S

- - tos so - brea Gua - na - ba - ra es - te sam - ba é só por que, -
mf

lá lá la - ia la la
mf

Samba do avião

2

14

S Rio eu gos - to de vo - cé a - mo - re - na vai sam - brar

B la la la la

16

S seu cor - po to - do ba - lan - çar Ri - o de sol, de céu, e mar
cor - ro de pres - sa_a - te_en - con - trar a - per - te_o cin - to va - mos chegar

B seu cor - po to - do ba - lan - çar Ri - o de sol, de céu, e mar
cor - ro de pres - sa_a - te_en - con - trar a - per - te_o cin - to va - mos chegar

mp

18

S den - tro de mais um mi - nu - to_es - ta - re - mos no Ga - le - ão, Ga - le - ão
á - gua bri - lhan - do_el - ha pis - ta che - gan - do e va - mos nós, va - mos nós

B ô ô *f* Ga - le - ão, Ga - le - ão
va - mos nós, va - mos nós

20

S 1. *p* Ri - o de Ja - nei - ro, Ri - o de Ja - nei - ro, Ri - o de Ja - nei - ro, Ri - o de Ja - nei - ro.

B 1. *p* Ri - o de Ja - nei - ro, Ri - o de Ja - nei - ro, Ri - o de Ja - nei - ro, Ri - o de Ja - nei - ro.

22

S *mf* A - - - - ter - - - - rar.

B *mf* A - - - - ter - - - - rar.

Minha alma canta Vejo o Rio de Janeiro

Miña auma caumta veyu u dyi Dyaneru

Estou morrendo de saudade

Ishto mogendu dyi saudadyi

Rio, teu mar, praias sem fim

Jiu, teu mag, praiash sien fin

Rio, você foi feito pramim

Jiu você foi feito práumi

Cristo Redentor braços abertos sobre a Guanabara

Crishto Jedentog brazos abertosh sobri Guanabara

Este samba é só porque

Este samba é só pujqué

Rio, eu gosto de você

Jiu eu goshtu dyi você

A morena vai sambar

A morena vai saumbrar

Seu corpo todo balançar

Seu cojpu todú balaunsar

Rio de sol, de céu, de mar

Jiu dyi sóu, dyi céu, y mag

Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão, Galeão

Dentro dyi maish um minuto ishtaremos un galiaum, galiaum

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Jiu dyi dyanero, Jiu dyi dyanero, Jiu dyi dyanero,

Corro de pressa a te encontrar

Coju dyi presa a chi encontrar

Aperte o cinto vamos chegar

Apegchi u cintu vamos shagag

Água brilhando e ha pista chegando e vamos nós vamos nós

Água brilandu e na pishta shegáundu y vamos nós, vamos nós

Aterrar

atejag

A LA ORILLA DE UN PALMAR

Canción mexicana

Arr. Hamú Quinteros

Manuel M. Ponce

Soprano
Alto
Tenor
Bass

p
p
p
p

A la o - ri - lla de un pal - mar yo - vi - de una jo - ven be - lla, —

A la o - ri - lla de un pal - mar yo - vi - de una jo - ven be - lla,

A la o - ri - lla de un pal - mar yo - vi - de una jo - ven be - lla, — su bo - qui - ta de co -

A la o - ri - lla de un pal - mar yo - vi - de una jo - ven be - lla, — su bo - qui - ta de co -

3

S
A
T
B

mf
mf
mf
mf

sus o - ji - tos dos es - tre - llas, al pa - sar le pre - gun - té que quién es - ta - ba con

sus o - ji - tos dos es - tre - llas, al pa - sar le pre - gun - té quién es - ta - ba con

ral, sus o - ji - tos dos es - tre - llas, al pa - sar le pre - gun - té quién es - ta - ba con

ral, sus o - ji - tos dos es - tre - llas, al pa - sar le pre - gun - té quién es - ta - ba con

6

S
A
T
B

f
f
f
f

e - lla, y me res - pon - dio llo - ran - do: so - la vi - vo en el pal - mar — soy huer - fa -

e - lla, y me res - pon - dio llo - ran - do: vi - vo en el pal - mar — soy huer - fa -

e - lla, y me res - pon - dio llo - ran - do vi - vo en el pal - mar — soy huer - fa -

e - lla, — y me res - pon - dio llo - ran - do vi - vo en el pal - mar — soy huer - fa -

A LA ORILLA DE UN PALMAR

2

9

S ni - ta, no ten - go pa-dre ni ma - dre ni un a - mi - go que me ven - ga a - con - so -

A ni - ta, no ten - go pa-dre ni ma - dre ni un a - mi - go que me ven - ga a - con - so -

T 8 ni - ta, no ten - go pa-dre ni ma - dre ni un a - mi - go que me ven - ga a - con - so -

B ni - ta, no ten - go pa-dre ni ma - dre ni un a - mi - go que me ven - ga a - con - so -

12

S lar so-li-ta pa-so la vi-da a la o-ri-lla del pal - mar y so-li-ta voy y

A lar so-li-ta pa-so la vi-da la o-ri-lla del pal - mar y so-li-ta voy y

T 8 lar so-li-ta pa-so la vi-da la o-ri-lla del pal - mar y so-li-ta voy y

B lar so-li-ta pa-so la vi-da la o-ri-lla del pal - mar y so-li-ta voy y

15

S ven-go co-mo las o - las del mar soy huer-fa - marra pa ra pa ra pa ra pa pa

A ven-go las o - las del mar soy huer-fa - mar, pa pa pa pa pa-ra pa.

T 8 ven-go las o - las del mar. soy huer-fa - mar. pa pa pa pa - ra - pa - ra pa.

B ven-go las o - las del mar. soy huer-fa - mar. pa pa pa pa ra pa ra pa ra pa.

PARA UN BUEN CAFÉ

LETRA Y MÚSICA
ALEJANDRO ESCUDERO

ALEJANDRO ESCUDERO

Alto

Tenor

Bass

S

A

T

B

S

A

T

B

Para_un - buen ca - fe_es - te son

son pa - ra_un buen ca fé son pa - ra_un buen ca fé

p Son pa - ra_un buen ca fé Son pa - ra_un buen ca fé Son pa - ra_un buen ca fé

Pa - ra_un - buen ca - fe_es - te son Pa - ra_un - buen ca - fe_es - te son

Pa - ra_un - buen ca - fe_es - te son Pa - ra_un - buen ca - fe_es - te son

son pa - ra_un buen ca - fé son pa - ra_un buen ca - fé

Son pa - ra_un buen ca - fé Son pa - ra_un buen ca - fé

mf cuan - do tu quie - ras to - mar un buen ca - fé de_al - tu - ra_y muy a - ro - ma - do
cui - da que no se_a_ ins - tan - ta - neo
y quie - ras ser so - li - da - rio

mf cuan - do tu quie - ras to - mar un buen ca - fé de_al - tu - ra_y muy a - ro - ma - do
cui - da que no se_a_ ins - tan - ta - neo
y quie - ras ser so - li - da - rio

son pa - ra_un buen ca - fé son pa - ra_un buen ca - fé

Son pa - ra_un buen ca - fé Son pa - ra_un buen ca - fé

PARA UN BUEN CAFÉ

2

15

S
 li - ge - ro_o-bien _____ con - cen-tra - o fi - ja - te que _____ sea del gra - no *mp* de_a-quel que se_ha_
 de_a-quel tan pu - bli - ci - ta - do en tan - to su - per - mer-ca - do y_e - vi - ta_el re -
 a - po - ya_al E - ji - da - ta - rio y_e - vi - ta_el in - ter - me-dia - rio re - mi - te_es-te _____

A
 li - ge - ro_o-bien _____ con - cen-tra - o fi - ja - te que _____ sea del gra - no *mp* de_a-quel que se_ha_
 de_a-quel tan pu - bli - ci - ta - do en tan - to su - per - mer-ca - do y_e - vi - ta_el re -
 a - po - ya_al E - ji - da - ta - rio y_e - vi - ta_el in - ter - me-dia - rio re - mi - te_es-te _____

T
 8
 son pa - ra_un buen ca-fé son pa-ra_un buen ca-fé *mp* son pa - ra_un

B
 Son pa - ra_un buen ca-fé Son pa - ra_un buen ca-fé *mp* Son pa - ra_un

20

S
 _____ cul - ti - va - do or - ga - ni - co_y _____ muy hu - ma - no _____ buen ca - fé
 - ca - len - ta - do que sue - le_es-tar _____ ya que - ma - do _____ buen ca - fé
 _____ co - men - ta - rio a to - do des - ti - na - ta - rio _____ buen - cafe

A
 _____ cul - ti - va - do or - ga - ni - co_y _____ muy hu - ma - no _____ buen ca - fé
 - ca - len - ta - do que sue - le_es-tar _____ ya que - ma - do _____ buen ca - fé
 _____ co - men - ta - rio a to - do des - ti - na - ta - rio _____ buen - cafe

T
 8
 buen - ca - fé buen ca - fé pa - ra_un _____ buen ca - fé

B
 buen ca - fé buen ca - fé pa - ra_un _____ buen ca - fé

25

S *f* con el sa-bor de la sel - va _____ cre-ce_a la som-bra_el ar - bus - to _____
 tie-ne_un a - ro - ma que_ins pi - ra _____ y_ha-ce mas gra - to_el en - cuen - tro _____

A *f* con el sa-bor de la sel - va _____ cre-ce_a la som-bra_el ar - bus - to _____
 tie-ne_un a - ro - ma que_ins pi - ra _____ y_ha-ce mas gra - to_el en - cuen - tro _____

T *f* Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son

B *f* Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son

29

S el ca - fe - tal guar-da_el fru - to _____ que nu - tre la_in - te - li - gen - cia _____
 en la ciu - dad y_en el puer - to _____ se le dis - fru - ta sin pri - sa _____

A el ca - fe - tal guar-da_el fru - to _____ que nu - tre la_in - te - li - gen - cia _____
 en la ciu - dad y_en el puer - to _____ se le dis - fru - ta sin pri - sa _____

T *mp* Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son

B *mp* Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son Ay _____ pa - ra_un buen _____ ca - fe_es - te son

PARA UN BUEN CAFÉ

4
33

S *mf* y nos o - fre - ce la es - cen - cia _____ de su na - tu - ral _____ re - gión
es un - a bue - na di - vi - sa _____ que de - sa - rro - lla el co - mer - cio

A *mf* y nos o - fre - ce la es - cen - cia _____ de su na - tu - ral _____ re - gión
es un - a bue - na di - vi - sa _____ que de - sa - rro - lla el co - mer - cio

T *mf* Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son de su na - tu - ral _____ re - gión
que de - sa - rro - lla el co - mer - cio

B *mf* Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son de su na - tu - ral _____ re - gión
que de - sa - rro - lla el co - mer - cio

37

S por e - so can - to es - te son _____ pro - mo - vien - do la ex - pe - rien - cia
hay que cui - dar el pro - ce - so y con - no - cer la _____ se - mi - lla

A por e - so can - to es - te son _____ pro - mo - vien - do la ex - pe - rien - cia
hay que cui - dar el pro - ce - so y con - no - cer la _____ se - mi - lla

T Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son

B Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son

41

S y si to - ma - mos con - cien - cia _____ lo dis - fru - ta - mos me - jor _____
mas u - na co - sa sen - ci - lla _____ es a - ten - der el con - se - jo _____

A y si to - ma - mos con - cien - cia _____ lo dis - fru - ta - mos me - jor _____
mas u - na co - sa sen - ci - lla _____ es a - ten - der el con - se - jo _____

T Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son lo dis - fru - ta - mos me - jor _____
es a - ten - der el con - se - jo _____

B Ay _____ pa - ra un buen _____ ca - fe es - te son lo dis - fru - ta - mos me - jor _____
es a - ten - der el con - se - jo _____

¡CUBA, QUÉ LINDA ES CUBA!

Arr. Electo Silva
Adap. Viviana Jiménez

Canción son

Eduardo Saborit

Andante Cantabile
p

Soprano
O - ye, tú que di - ces que lo

Alto
f
o - ye, tú que di - ces que tu pa - tria no es tan lin - da o - ye, tú que

Tenor
p
O - ye, tú que di - ces que lo

Bass
p
O - ye, tú que di - ces que lo

5

S
tu - - - yo no es tan bue - no yo te in - vi - to a que bus - ques

A
di - ces que lo tu - yo no es tan bue - no yo te in - vi - to a que bus - ques por el mun - do, o - tro

T
tu - - - yo no es tan bue - no yo te in - vi - to a que bus - ques

B
tu - - - yo no es tan bue - no yo te in - vi - to a que bus - ques

p *cres.....cen.....do*

9

S
o - tro cie - lo a - zul (B.C.)

A
cie - lo tan a - zul co - mo - tu cie - lo, o - tra lu - na tan bri - llen - te co - mo a - que - lla que se

T
o - tro cie - lo a - zul (B.C.)

B
o - tro cie - lo a - zul (B.C.)

pp

¡CUBA, QUÉ LINDA ES CUBA!

2

13 *f*

S Un - a luz que bri-llaen la mon-ta - ña

A *mf* *f*
 fli tra en la dul-zu-ra de las ca-ñas Un-a - luz que bri llaen la mon - ta - ña un ru

T *f*
 Un - - - a luz

B *f*
 Un - - - a luz

17 *p* *f* *mf*

S ylu - na es - - - tre - lla Un - a luz que bri-llaen la mon-ta - ña

A bí, cin - co fran-jas y_u na es - tre-lla Un-a luz que bri-llaen la mon - ta - ña un ru

T *p* *f*
 ylu - na es - - - tre - lla Un - - - a luz

B *p* *f*
 ylu - na es - - - tre - lla Un - - - a luz

21 *p* *f* Allegretto

S ylu - na es - - - tre - lla Cu - ba, que lin da es cu - ba quien la de -

A bí, cin - co fran-jas y_u na es - tre-lla Cu - ba, que lin da es cu - ba quien la de -

T *p* *f*
 ylu - na es - - - tre - lla Cu - ba, lin - da yo

B *p* *f*
 ylu - na es - - - tre - lla Cu - ba, lin - da yo

25

S
fien-de la quie re más. — Cu-ba, que lin da_es cu - ba quien la de - fien-de la quie re más.

A
fien-de la quie re más. — que lin da_es Cu ba Cu-ba, que lin da_es cu - ba quien la de - fien-de la quie re más.

T
8 te de - fien - do — Cu - ba lin - da — yo te de -

B
te de - fien - do — Cu - ba lin - da — yo te de -

30 *mf*

S
— Lin do es tu cie-lo, lin do es tu mar, — Y hoy e-res fa-ro de li-ber-tad — que lin-da es
Lin-does tu ver de ca - ña - ve - ral, — los ca-ñas can-tan him-no de paz. —

A
— Ah! — Que lin-da es

T
8 fien - do — Cu - ba lin - da — yo te de - fien - do —

B
fien - do — Cu - ba lin - da — yo te de - fien - do —

35

S
Cu-ba, que lin da_es cu - ba quien la de - fien de la quie re más. — Cu-ba, que lin da_es cu -

A
Cu-ba, que lin da_es cu - ba quien la de - fien de la quie re más. — que lin da_es Cu-ba Cu-ba, que lin da_es cu -

T
8 Cu - ba, lin - da — yo te de - fien - do — Cu - ba

B
Cu - ba, lin - da — yo te de - fien - do — Cu - ba

¡CUBA, QUÉ LINDA ES CUBA!

4

40

S
- ba quien la de - fien - de la quie - re más. ____ Un - a luz que

A
- ba quien la de - fien - de la quie - re más. ____ Un - a luz que bri llaen la mon -

T
8 lin - da ____ yo te de - fien - do ____ Un - - - a

B
lin - da ____ yo te de - fien - do ____ Un - - - a

45

S
bri - llaen la mon - ta - ña, un ru - bí, cin - co fran - jas y_u - na_es - tre - lla.

A
ta - ñas ____ un ru - bí, cin - co fran - jas y_u - na_es - tre - lla.

T
8 luz un ru - bí, cin - co fran - jas y_u - na_es - tre - lla.

B
luz un ru - bí, cin - co fran - jas y_u - na_es - tre - lla.

Arr. Humberto Sagredo
Adap. texto Viviana Jiménez Mtz.

Alma llanera

Joropo venezolano

Pedro Elías Gutiérrez

Soprano *mp*
Mn Mn Mn Mn Mn Mn

Alto *mp*
Mn Mn Mn Mn

Tenor *mp*
Mn Mn Mn Mn Mn MN

Bass *ff*
La la la la la la la al la la

9
S Mn Mn Mn Mn Mn Mn

A Mn Mn la la la la la la

T Mn la Mn Mn

B la la

16
S 1. 2. Yo na -
Me a - rru -

A 1. 2. Yo na -
Me a - rru -

T 1. 2. *ff* la Yo na -
Me a - rru -

B 1. 2. *ff* la Yo na -
Me a - rru -

Alma llanera

2
25

S
 cí en es-ta-ri-be-ra del A-rau-ca vi-bra-dor. soy her-ma-no de los-pu-mas
 lló la vi-va día-na de la bri-sa en el pal-mar y por e-so ten-go el al-ma

A
 cí en es-ta-ri-be-ra del A-rau-ca vi-bra-dor. soy her-ma-no de los-pu-mas
 lló la vi-va día-na de la bri-sa en el pal-mar y por e-so ten-go el al-ma

T
 cí en es-ta-ri-be-ra del A-rau-ca vi-bra-dor. soy her-ma-no de los-pu-mas
 lló la vi-va día-na de la bri-sa en el pal-mar y por e-so ten-go el al-ma

B
 ci na - ci en es - ta - ri - be - ra del A - rau - ca vi - bra - dor
 lló a - rru - lló la vi - va día - na de la bri - sa en el pal - mar

33

S
 de las gar-zas, de las ro-sas soy her-ma-no de los pu-mas, de la
 co-mo el al-ma pri-mo-ro-sa y por e-so ten-go el al-ma co-mo el

A
 de las gar-zas, de las ro-sas soy her-ma-no de los pu-mas, de la
 co-mo el al-ma pri-mo-ro-sa y por e-so ten-go el al-ma co-mo el

T
 de las gar-zas, de las ro-sas soy her-ma-no de los pu-mas, de la
 co-mo el al-ma pri-mo-ro-sa y por e-so ten-go el al-ma co-mo el

B
 del A - rau - ca vi - bra - dor vi - bra - dor soy her - ma - no de los
 de la bri - sa en el pal - mar el pal - mar y por e - so ten-go el

41

S
 gar - za, de la ro - sa y del sol y del sol, y del sol,
 al - ma pri-mo - ro - sa del cris - tal, del cris - tal, del cris 1.

A
 gar - za, de la ro - sa y del sol y del sol, y del sol,
 al - ma pri-mo - ro - sa del cris - tal, del cris - tal, del cris 1.

T
 gar - za, de la ro - sa y del sol y del sol, y del sol, la la la la la la la
 al - ma pri-mo - ro - sa del cris - tal, del cris - tal, del cris 1.

B
 pu mas, de la gar - za y del sol, de los pu - mas la gar - za y el sol, la la la la la la la la
 al - ma pri-mo - ro - sa del cris - tal el al - ma el al - ma de cris

50

S tal A - mo, llo - ro, can - to, sue - ño, con cla-ve-les de pa-

A tal A - mo, llo - ro, can - to, sue - ño,

T — la la la tal

B — la la la tal A-mo, llo-ro, can to, sue ño,

57

S sión, con cla-ve les de pa - sión A mo, llo - ro, can-to, sue-ño,

A de pa - sión, A - mo, llo - ro, can-to, sue-ño,

T con cla ve les de pa - sión con cla ve les de pa sión, A - mo, llo - ro, can - to, sue-ño,

B de pa - sión, A - mo, a-mo, llo - ro, llo ro, can - to, can to, sue - ño

64

S pa-ra_or nar las ru-bias cri - nes del po - tro de mi_a-ma - dor yo na-ci_en es - ta ri - be - ra

A cri - nes del po - tro de mi_a-ma - dor yo na-ci_en es - ta ri - be - ra

T pa-ra_or-nar las ru-bias cri - nes de mi_a-ma - dor yo na-ci_en es - ta ri - be - ra

B de mi_a - ma - dor la la la la la ala la la

Nació la Luz

Texto: Gerardo Oberman

Mañana de primavera
(Guarania)

Música: Horacio Vivares

Tranquilo, con sentimiento $\text{♩} = 99$

Piano

mp

Pno.

Pno.

16 **1ª letra SC** **2ª letra Todos**

mp

1. E - ra_u - na ma - ña - na de pri - ma - ve - ra las flo - res bro - ta -
2. Sien to_al res - pi - rar tu dul - ce con - fian - za, mis te - mo - res se hi -

Pno.

21
- ban con - vi - da nue - va con - tem - pla - ba a la gen - te de mi - tie -
- cie - ron a la ban - za cre - cen en mi al - ma co - mo_u - na dan -

Pno.

Mañana de primavera

2

26

- rra _____ re - gan - do su vid _____ cui - dan - do su hi - gie - ra _____
- za _____ tier - nos bro - tes de e - sa vie - ja es - pe - ran - za _____

Pno.

31

1ª letra Todos

2ª letra SC

_____ can - tan - do al a - mor _____ con mi men - te en - vue - lo _____
_____ A quel di - a el sol _____ bri - llo di - fe - ren - te _____

Pno.

36

tan - tas i - lu - sio - nes, tan - tos de - se - os, _____ ser co - mo u - na más _____
tus pro - me - sas fue - ron tan trans - pa - ren - tes _____ es que el ni - ño sue -

Pno.

41

_____ o - tra de a - quel pue - blo _____ un ho - gar un te - cho sin más mis - te -
_____ ño de nues tra gen - te _____ por tu gra - cia na - ce - rá de mi vien -

Pno.

46

- rios. _____ Ser co - mo_u - na más _____ o - tra de_a - quel pue - blo, _____
 - tre _____ es que_el ni - ño. sue - ño de nues - tra gen - te, _____

Pno.

51

_____ un ho - gar _____ sin mas mis - te - rios. _____ Sin em - bar go su - ce -
 _____ na - ce - rá _____ de la - qui mi vien - tre. _____

2da. vez To Coda SC

Pno.

56

S C *mf* dio si - go de re pen - te la luz _____ de Dios me en vol vió_y res plan - de - ció Te ne - ce - si to mu jer va lien -
 T B *mp* Uh _____ Uh _____ Uh _____

Pno.

Mañana de primavera

4

61

- te di-me que si y ten drás mi ben-di - ción. Sin em-bar go su-ce si-to mu-jer va-lien - te di-me que

Uh Uh Uh

Pno.

66

S 1 si di - me que si di - me que si

S 2 si di - me di - me que si

C si si si

T/B 66 di - me di - me que si di - me que si si di - me que si si di - me que si

Pno.

71

di-me que si

di-me que si.

di-me que si.

di-me que si.

71

di - me que si di-me que si.

si di-me que si.

71

77

D.S. al Coda

82

S
C

y fue en-ton ces que se hi - zo to - do cla - ro en mi_u - ni - ras el fu - tu-ro y el a -

82

T
B

82

Pno.

Pno.

Pno.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 71-76) features a vocal line with lyrics 'di-me que si' and a piano accompaniment. The second system (measures 77-81) continues the piano accompaniment, marked 'D.S. al Coda'. The third system (measures 82-85) includes vocal lines for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B) with lyrics 'y fue en-ton ces que se hi - zo to - do cla - ro en mi_u - ni - ras el fu - tu-ro y el a -', and a piano accompaniment. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

Mañana de primavera

6
86

1.

y_er y_en es - te hi - jo re - ga - la - rás tu sal - va - ción a qui_en te_a me de ver -

86

1.

Pno.

90

2.

S1

tu sal - va - ción tu sal - va - ción

S2

C

dad. Y fue_en ton ces que se hi jo re - ga - la - rás tu sal - va - ción tu sal - va - ción sal va - ción

T

B

90

2.

Pno.

Mañana de primavera

96

tu sal - va - ción tu sal - va - ción tu sal - va - ción sal - va oh oh oh tu sal - va - ción sal - va - ción tu sal - va tu sal - va

Pno.

101

ción ción ción ción

Pno.

Pno.

Nació la Luz

Gerardo Oberman

Que aclare el cielo
(Zamba)

Horacio Vivares

Con amor ♩ = 117

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-5) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-10) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 11-15) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 16-19) also features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system (measures 20-24) is the vocal entry, marked mezzo-piano (*mp*), with lyrics in Spanish. The piano accompaniment for this system includes a *rit.* (ritardando) marking. A double bar line with repeat dots is placed at the end of the piano part in measure 24.

6

11

16

20

1ª letra TB 2ª letra SC

mp 1. Es - tre - cho es el — sen - de - ro ha - cia la ver - dad y hay
2. No llo - res, el — mis - te - rio Dios lo qui - so, a - sí, de -

rit. *mp*

Que aclare el cielo

2
25

tan - tas co - sas que qui - sie - ra com - pren - der. Tu mi - ra - da tan es -
je - mos las pre - gun - tas que nos ha - cen mal, mien tras él nos ha - ce

25

30

qui - va ¿Que - me es - con - de? Di - me dul - ce vi - da
par - te de es - te sue - ño. de la ma - no en - tre - mos

30

35

ne - ce - si - to sa - ver Ha - ce tiem - po que no an - da - mos jun - tos mi que -
al sue - lo de su a - mor. For - ma par - te de la vi - da el po - der con -

35

40

rer y un si - len - cio tan pro - fun - do no pue - do yo en - ten - der o - ja -
fiar siem - pre hay pre - gun - tas que na - die nos res - pon - de - rá. Al - go

40

45

lá un án - gel pu - die - ra con - tar - me que sen - ti - mien - - - tos. ___
bue - no na - ce - rá ¡si - ga - mos jun - tos! qui - zás. mi luz, ___ ha -

50

cie - lo, de - bo yo te - ner.
re - mos fies - ta de ver - dad.

55 2da. vez *al* $\text{\textcircled{0}}$

T1 Que a - cla - re el ___ cie - lo de tan - to ___ se - cre - to

S
C *mp* Que a - cla - - - - re el

T2
B Que a - cla - re el ___ cie - lo de tan - to ___ se - cre - to

60

que bri - lle siem - pre el sol en nues - tras vi - das. que

cie - lo bri - lle el sol

60

65

so - ple el vien - to des - de las al - tu - ras y que nues - tras al - mas si -

so - ple el vien - to al

65

70

gan u - ni - das.

mas u - ni - - das *mf* Que_a - cla - re_el cie - lo de tan - to se -

70

75

cre - to. que bri - lle siem - pre el sol en nues - tras vi - das.

75

80

S
C

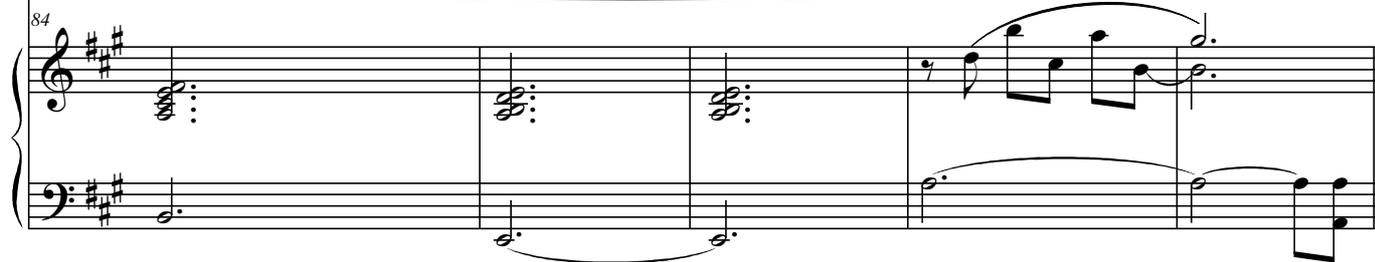
que so - ple el vien - to des - de las al - tu - ras

T
B

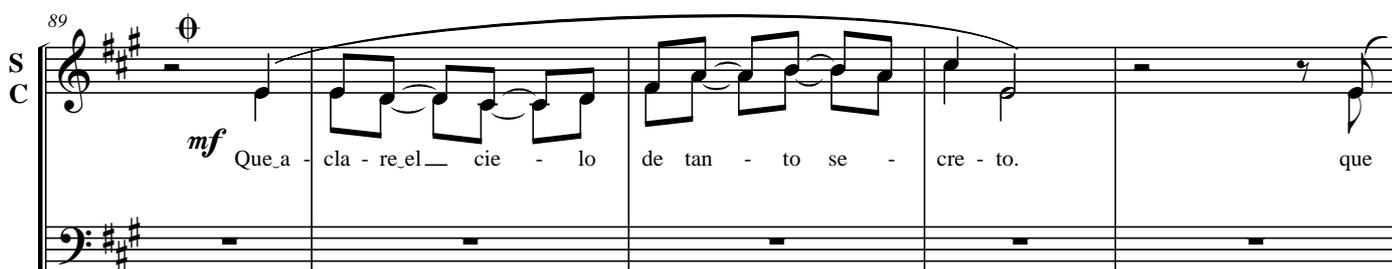
80

Que aclare el cielo

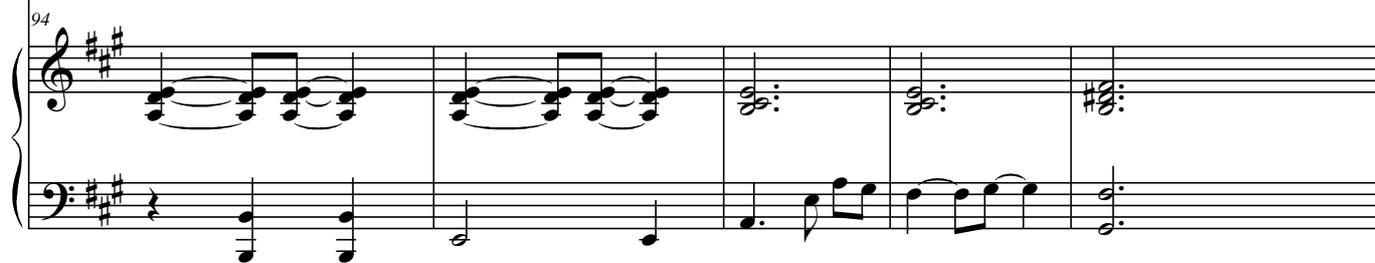
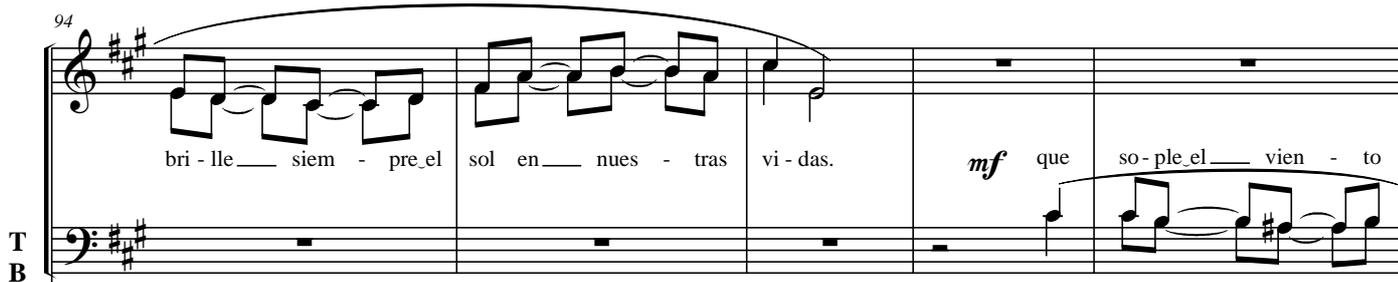
6
84 y que nues - tras al - mas si - gan u - ni - - das *al* 



89 *mf* Que a - cla - re el cie - lo de tan - to se - cre - to. que



94 bri - lle siem - pre el sol en nues - tras vi - das. *mf* que so - ple el vien - to



99

des - de las al - tu - ras y que nues - tras al - mas si - gan u - ni -

Detailed description: This block contains the first system of musical notation, measures 99 to 103. It features a vocal line in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are: "des - de las al - tu - ras y que nues - tras al - mas si - gan u - ni -". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

99

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 99 to 103. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The music is in a major key with three sharps.

104

S C

mf

T B

das Que a - cla - re el cie - lo de tan - to se - cre - to,

Detailed description: This block contains the second system of musical notation, measures 104 to 108. It features a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are: "das Que a - cla - re el cie - lo de tan - to se - cre - to,". The vocal line is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords.

104

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 104 to 108. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The music is in a major key with three sharps.

109

que bri - lle siem - pre el sol de nues - tras vi - das. Que

Detailed description: This block contains the third system of musical notation, measures 109 to 113. It features a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are: "que bri - lle siem - pre el sol de nues - tras vi - das. Que". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords.

109

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 109 to 113. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The music is in a major key with three sharps.

Que aclare el cielo

8
114

S
C

T
B

so - ple el vien - to des - de las al - tu - ras y que nues - tras
y nues - tras

118

al - mas si - gan u - ni - - - das

al - mas si - gan u - ni - - - das.

118

mp

122

rit.

Nació la Luz

Gerardo Oberman

¿Que será nacer?
(Samba)

Horacio Vivares

Con gracia $\text{♩} = 83$

Piano

mf

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a steady bass line of eighth notes. The tempo is marked as 83 beats per minute.

4

1ª letra TB 2ª letra SC

mf

1. De pron to el cie - lo se me hi - zo pe -
2. A - trás que - da - ron glo - rias y ho -

Pno.

The first system includes a vocal line with two versions of the lyrics (1ª letra TB and 2ª letra SC) and piano accompaniment. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

6

que - ño y el a - mor de u - na ma - dre es to - do mi rei - no em -
no - res y aho ra ten - go, se - ñor, que des - cu - brir - me hu - ma - no gus -

Pno.

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The piano part features more complex chordal textures in the right hand.

9

pie - zan o - tra his to - ria y o - tro tiem - po ¿Có - mo se - rá se - ñor, mi na - ci - mien -
tar la vi - da y to - dos sus sa bo - res ¡Quie nes se rán lo que me den su ma -

Pno.

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. The piano part maintains its rhythmic and harmonic structure.

¿Qué será nacer?

2
12

- - to? Mi nue-vo via - je es muy di - fe - ren - te de - bo
- - mo? Ya sien-to que me re - ci - ve la vi - da me pro-

Piano accompaniment for the first system, featuring chords and melodic lines in both hands.

15

des - cu - brir tan - to, tan - to de re - pen - te. Llo - rar, re - ir, cre - cer, so - ñar y cre -
te je el ca - ri - ño me a - bra - za la luz. Mi ma - dre a - le - gre, pien - sa, vuel - ve a con -

Piano accompaniment for the second system, featuring chords and melodic lines in both hands.

18

cer, ¡Dios mí - o! ¡Qué - se - rá na - cer?
fiar me mi - ra me lla - ma Je - sús.

Piano accompaniment for the third system, featuring chords and melodic lines in both hands.

21

f Sien - to que al - guien me a - ma con a - mor de ma - dre y mu - jer. —

Piano accompaniment for the fourth system, featuring chords and melodic lines in both hands.

24

Sien - to que al - guien me es - per - ra co - mo se es -

Pno.

27

pe - ra a - ma - ne - cer. *p* ¡Dios mi - o! ¡Dios mi - o!

p

Pno.

30

¿Qué se - ra na cer? ¿Qué se rá na cer?

p 2da. vez al ♩

Pno.

¿Qué será nacer?

4

33

¡Dios mi - o! ¡Dios mi - o! ¿Qué se-ra na - cer? — ¡Que se - rá na - cer?

Pno.

33

36

al $\text{\textcircled{S}}$ $\text{\textcircled{\emptyset}}$

p ¡Dios mi - o! ¡Dios mi - o!

p

Pno.

36

p

39

¡Qué bue - no na - cer! — ¡Qué bue no na cer! —

Pno.

39

41

S

C

T

B

mf

La _____ ia la _____ la ra la _____ ia la _____ La _____ ia la _____ la ra

mf

41 la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la

Pno.

44

S

C

T

B

mf

La _____ ia _____ la _____ ia _____

la _____ ia la _____ La _____ ia la _____ la ra la _____ ia la _____

44 la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la

Pno.

¿Qué será nacer?

6

47

La _____ ia _____ la _____ ia _____ La _____ ia _____

La _____ ia _____ la _____ lara la _____ ia _____ La _____ ia _____ la _____ la ra

mf

La ia la ia _____ la _____ la _____ la

Pno.

47

laray la ralay laralay larala la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la

50

la _____ ia _____ La _____ ia _____ la _____ ia _____

la _____ ia _____ la _____ La _____ ia _____ la _____ la ra la _____ ia _____ la _____

ia la ia _____ la _____ la _____ la _____ ia la ia _____ la _____ la _____ la _____ la _____ ia la ia _____ la _____ la _____

Pno.

50

la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la

53 *mf* la _____

La _____ la _____ la _____ la _____

La _____ ia _____ la _____ la ra la _____ ia _____ la _____

ia *la* ia _____ la la _____ *la* ia *la* ia _____ la *la* _____ *la*

53 la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la

Pno.

55 la _____ la _____ la _____ la _____ la

la _____ la _____ la _____ la _____ la

La _____ ia _____ la _____ la ra la _____ ia _____ la _____

ia *la* ia _____ la la _____ *la* ia *la* ia _____ la *la* _____ *la*

55 la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la ray _____ la ra lay la ra lay _____ la ra la la

Pno.

Nació la Luz

Gerardo Oberman

Nació la luz
(Candombe)

Horacio Vivares

Con fuerza ♩ = 95

The musical score is divided into several systems. The first system is for the Piano, starting with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a forte (*f*) dynamic. The second and third systems are also for the Piano, with measures 3 and 5 respectively. The fourth system introduces vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (B). The vocal lines are mostly rests, with a solo entry for the Soprano and Contralto parts in measure 8, marked *mf*. The piano accompaniment continues throughout. The fifth system shows the vocal parts with lyrics: '1.En' and '2.En' for Soprano and Contralto, and '2da vez solamente' and '2.En' for Tenor and Baritone. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Viviana Jiménez Mtz. 2010

Nació la luz

2
12

me-dio de la ma-ra - ña del sin sen - ti - do — en me-dio de la tris - te - za y del do-
 me-dio de la vio-len - cia y de la men - ti - ra — en to-da la tie-rra no ha - bi-a-a-mor ni

12 me-dio de la vio-len - cia y de la men - ti - ra — en to-da la tie-rra no ha - bi-a-a-mor ni

Pno.

15

lor,
 paz,
 paz,

cu-an - do la no-che pa - re - ci - a e - ter - na —
 cu-an-do el si - len - cio e - ra ú - ni - ca voz —

15 paz, cu-an-do el si - len - cio e - ra ú - ni - ca voz —

Pno.

18

y la vi - da se nos que - ria — mo - rir,
 y no ha - bí - a ni ri - sa ni — can - ción,
 y no ha - bí - a ni ri - sa ni — can - ción,

18 y no ha - bí - a ni ri - sa ni — can - ción,

Pno.

20

se_a - bra - za - ron el cie - lo_y la tie - rra _____
se_en-con - tra - ron la vi - da_y los sue - ños _____

Pno.

22

2da vez al

y na - ció la Luz, _____ Na - ció la
y fue la pa

Pno.

24

luz, _____ na-ció la luz, _____ en la no - che na-ció la luz, na-ció la
Luz, _____ luz, _____

S
C
T
B

Pno.

Nació la luz

4
28

luz _____ na ció la luz, _____ en la no - che na-cio la luz. _____

ñuz _____ luz _____

Pno.

32

la - bra _____

la bra _____

S

C

T

B

Fue la pa-la-bra, _____ fue la pa-la - bra, _____ en

Fue la pa - la - bra, _____ fue la pa - la - bra _____ en

Fue la pa - la - - - - - bra en

Pno.

36

Fue la pa-la-bra, fue la pa-la-bra, en
el si len - cio fue la pa - la - bra, fue la pa-la-bra, fue la pa-la-bra, la pa - la - bra la pa-la - bra la pa-la -

Pno.

el si len - cio fue la pa - la - bra, fue la pa-la-bra, la pa-la-bra, la pa-la - - - -

40

el si len - cio fue la pa la - bra - - - -
- - - - bra, fue la pa la - bra. - - - -
- - - - bra, fue la pa la - bra. - - - -
- - - - bra fue la pa - la - bra. - - - -

Pno.

f

Nació la luz

6
44

T
B

mf 3. Pa - ra lum - brar es - pe - ran - zas con i - lu - sio - nes, — Y

Pno.

44

47

dar nue - vas fuer za y va - lor al - co - ra - zón Dios qui - so ha - cer - se gen - te con — la gen -

Pno.

47

50

- te — tra - yen do a - mor — a nues - tro día - rio vi - vir. —

Pno.

50

53

se a - ma - ron la jus - ti - cia y la gra - cia — y lle - gó la

Pno.

53

56

Solo

vi-da. *f* Lle gó la vi-da, lle - gó la vi-da, a la muer - te lle-gó la

S

C

T

B

f Lle - gó la vi-da, lle - gó la vi-da, a la muer - te lle-gó la

f Lle gó la vi - da, lle - gó la vi-da, a la muer - te lle-gó la

f Lle gó la vi - - - - - da, a la muer - te lle-gó la

Pno.

60

vi - da, lle - gó la vi-da lle-gó la vi-da a la muer - te lle-gó la

S

C

T

B

lle - gó la vi-da lle-gó la vi-da a la muer - te lle-gó la

vi - da, lle - gó la vi-da, lle-gó la lle - gó la vi - - - - da, lle-gó la

vi - da, lle - gó la vi lle-gó la vi - - - - da, lle-gó la

vi - da, lle - go la vi, lle - gó la vi, lle-gó la vi - - - - da, lle-gó la

Pno.

Nació la luz

8
64

vi - da. ___

mp Fue la pa-la - bra ___ na - ció la luz

mp Fue la pa-la - bra ___ na - ció la luz

mf Na-ció la luz ___ lle - gó la vi - da, ___

mf Na-ció la luz ___ vi - - da

Pno.

en la no - che, na-ció la luz ___ lle-gó la vi-da, ___ na-cio la luz, ___

en la no - che, ___ vi - da lle-gó la vi-da, ___ na-cio la luz, fue la pa la - bra

en la no - che, ___ na - ció la luz, fue la pa-la-bra la pa - la - - - bra ___

en la no - che ___ vi - da, lle-gó la vi-da la pa-la-bra la pa - la - - - bra

Pno.

72

S
en la no - che na - ció la luz.

C
en la no - che na - ció la luz.

T
en la no - che na - ció la luz.

B
en la no - che na - ció la luz.

Pno.

74

S

C

T

B

Pno.

Nació la Luz

Gerardo Oberman

Gloria / Mano con Mano
(Coral) (Carnavalito)

Horacio Vivares

Soprano (S): *Lento* *mp* Glo - ri - a _____ Glo - - - ria a Dios *mf* *accel.* Glo - ri - a _____

Contralto (C): *mp* Glo - ri - a _____ Glo - ria _____ Glo - ria a Dios _____

Tenor (T): *mp* glo - ria _____ Glo - ria a Dios _____ *mf* Glo - ria a _____

Bass (B): *mp* Glo - ria _____ Glor - ria a Dios _____

6

Soprano (S): _____ Glo - ria a Dios _____

Contralto (C): Glo - ria Glo - ria a Dios _____

Tenor (T): Dios _____ Glo - ria a Dios _____

Bass (B): Glo - ria a Dios _____ Glo - ria a Dios _____

11

Soprano (S): Glo - ria _____ Glo ria a Dios _____ Glo - ria _____ Glo - ria a Dios _____

Contralto (C): Glo - ria _____ Glo ria a Dios _____ Glo - ria _____ Glo - ria a Dios _____ Glo ria _____

Tenor (T): Glo - ria _____ Glo ria a Dios _____ Glo - ria _____ Glo - ria a Dios _____ Glo - ri - a a _____

Bass (B): Glo - ria _____ Glo ria a Dios _____ Glo - ria Glo - ria _____ Glo - ria a Dios _____ Glo _____

Gloria /Mano con mano

2
16

S
C
T
B

Glo - ria a Dios Glo rit. - ria a Dios.
Dios Glo - ria a Dios.
Dios Dios Glo rit. - ria a Dios.
ria_a Dios Glo rit. - ria a Dios.

20 **Carnavalito** ♩ = 90

Pno.

mf

24

Pno.

28

Pno.

f

1. 2.

33

S
C

T
B

f Glo rialen lo al to

33

Pno.

37

paz pa rael pue blo ma no con ma no la tie rra yel cie lo. Glo rialen lo al to

37

Pno.

41

1. 2.

paz pa rael pue blo ma no con ma no la tie rra yel cie lo. tie rra yel cie lo. —

41

Pno.

Gloria /Mano con mano

4

45

Pno.

45

49

mf Hay un men - sa - je del cie - lo que de - be - mos re - cor - dar

Pno.

49

53

no hay glo - ria en las al - tu - ras sien la tie - rra no hay paz.

Pno.

53

57

p Si en la tie rra no hay paz, no hay glo — rial en los cie los —

Pno. *p*

61

por que a sí lo qui so el Se — ñor — de los tiem pos, —

Pno.

65

de los tiem - pos. *2da vez al* $\text{\textcircled{D}}$ *ff* Gloria en lo al - to y

Pno. *ff*

Gloria / Mano con mano

6

69

paz pa ra_el pue - blo ma - no con ma - no la tie - rra y_el cie - lo Gloria_en lo al - to

Pno.

69

1ª vez mf

2ª vez p

73

paz pa - ra_el pue - blo ma - no con ma - no la tie - rra y_el cie - lo. Glo ria_en lo al - to,y

Pno.

73

77

paz pa - ra_el pue - blo ma - no con ma - no la tie - rra y_el cie - lo. Glo ria_en lo al - to,y

Pno.

77

Gloria /Mano con mano

81

1. 2.

paz pa - ra el pue - blo ma - no con ma - no la tie - rra y el cie - lo. tie - rra y el cie - lo. —

Pno.

85

al

85

X 3

Pno.

89

S
C

Glo-ria en lo al - to y paz pa - ra el pue - blo ma - no con ma - no la

T
B

ff

Pno.

ff

Gloria / Mano con mano

8

92

tie - rra y_el cie - lo. Glo ria_en lo al - to,y paz pa - ra_el pue - blo

mf

Pno.

mf

95

ma - no con ma - no la tie - rra y_el cie - lo. tie - rra y_el cie - lo.

1. 2.

cresc.

Pno.

cresc.

98

ma - no con ma - no la tie - rra y_el cie - lo. tie - rra y_el cie - lo.

Pno.

tie - rra y_el cie - lo tie - rra y_el cie - lo.

Gerardo Oberman

Nació la Luz

Dios te acune en sus brazos

Horacio Vivares

Con suavidad, como un arrullo.

(Bolero)

S

Dios te a-cu-ne en sus bra-zos. te a-rru-lle siem-pre su voz, en tu

p

ped. * *ped.* * *ped.* * *Simile*

5

vi da Él gui-e tus pa-sos en tiem-pos de som-bra y de sol.

9

Dios te a-cu-bra-zos. te a-rru-lle siem-pre su voz, en tu

13

vi da Él gui-e tus pa-sos en tiem-pos de som-bra y de sol.

mf

ped. * *rit.*

17

S
C1
C2

mf Dios te_a - cu - ne en sus bra - zos - zos te_a - rru - lle siem - pre su voz. en tu

T
B

bra - zos te_a rru - lle

17

mf

21

vi - da. El gui - e tus pa - sos - - sos en tiem - pos de som - bra y de sol. _____

pa - sos - - -

rit.

rit.

25

Dios te_a - cu - ne en sus bra - zos te_a - rru - lle siem - pre su voz, en tu
bra - zos
bra - zos.
bra - zos te_a

29

vi - da El gui - e tus pa - sos sos en tiem - pos de som - bra y de sol.
pa - sos
pa - sos
pa - sos

rit.

Nació la Luz

Gerardo Oberman

Siguiendo una estrella
(Aire de Joropo)

Horacio Vivares

Con Energía ♩ = 100

S
C

6 3 *ff* La ray la ray lay lay la ray la ——— la ray la ray
8 4

T
B

Con Energía ♩ = 100

Piano *ff*

6

S
C

lay lay la ray ——— la ray la ray lay lay la

T
B

6

Pno.

11

S
C

ray la ——— la la la la a la ray la

T
B

11

Pno.

Siguiendo la Estrella

2
16

S
C

T
B

Pno.

la la la la la la lay lay lay lay lay

21

2da. vez al Φ

Pno.

mp

2da. vez al Φ

25

S
C

25

1. Ca - da di - a re - pe - ti - a su ru - ti - na de a - re - na y sol. _____ Ca - da dí - a
2. Ni con to - da nues - tra cien - cia en - con - tra - mos la so - lu - ción. _____ y el pre - sen - te

Pno.

mf

1. Ca - da di - a re - pe - ti - a su ru - ti - na de a - re - na y sol. _____ Ca - da dí - a
2. Ni con to - da nues - tra cien - cia en - con - tra - mos la so - lu - ción. _____ y el pre - sen - te

30

des-cu-bri - a un des-dier-to sin i - lu - sion. Se coel can ta ro de sue ños
sin me mo ria es un dí a mas sin ra zón vien doa tras en tan tas hue llas

Pno.

35

1.

fri olel sol del co - ra zón sin a gua que rie ge la vi da ni es pe - ran - zas ni a - le -
en de sier tos des - cu brí se

Pno.

40

2.

gri - as. ña - les en mi - les de es - tre - llas que a nun - cia - ban nues - tros

Pno.

45

tiem - pos

Pno.

Siguiendo la Estrella

4

50

Pno.

55

S
C

mf Re - gá - la - le_u-na,es - tre - lla nues - tro cie-lo_u - na - vez más

55

Pno.

mf

60

que_a-le - gre co - ra - zo - nes _____ con nue - vas e - mo - cio - nes. _____ Re - gá - la - le_u-na,es -

60

Pno.

65

tre - lla a la no - che de la fé, que_en-cien - da un nue - vo canto_y nos in -

65

Pno.

Siguiendo la Estrella

70 1. *del S al C* 2.

vi - te a cre - cer Re - gá - la - le_u-na_es vi - te a cre - cer.

Pno. *f*

75 C

mf 3. En cen - dis - te u-na_estre - lla co - men - zan - do_el a - tar - de - cer di - bu - jan - do

Pno. *mf*

80

en el cie - lo la cer - te - za de tu que - rer. Aho - ra va - mos por ca - mi - nos

Pno.

85

a - lum - bra - dos por la luz los ma - gos si - guiendo_u na_es - tre - lla que se_a - nun - cia co - mo

Pno.

Siguiendo la Estrella

6

90

Pno.

cruz.

f

95

100

S

mf Re - gá - la - le_u na_es - tre - lla nues - tro cie - lo_u - na - ves re - gá - la - le_u - na

C

mf Re - gá - la - le_u na_es - tre - lla nues - tro cie - lo_u - na - ves más

B

mf Re - gá - la - le_u na_es - tre - lla nues - tro cie - lo_u - na - ves más

100

Pno.

mf

105

más que a le-gre co-ra - zon-nes con nue-vas e - mo - cio - nes

que a-le-gres co - ra - zo - nes _____ con nue-vas e - mo - cio - nes _____ Re - gá - la - le una es-

105

más co - ra - zo - nes e - mo - cio - nes

Pno.

110

a la no-che de la re - gá - la - le u-na más no in -

tre - lla a la no-che de la fé que en cien-da un nue - vo can to y nos in -

110

a la no-che de la fé que en cien-da un nue - vo can to y nos in -

Pno.

Siguiendo la Estrella

8

115

1.

2.

vi - te a cre - cer Re - gá - la - le_u na_es - er.

vi - te a cre - cer Re - gá - la - le_u na_es - er.

115

vi - te a cre - er. nos inm - vi - tea cre - cer. u - na_es - er. —

ff U - na_es - tre - lla que trai - ga

Pno.

115

120

vi - - da. — u - na_es - lla —

Pno.

120

123 1, 2, 3.

que a - lum - bra más

Pno.

126 4.

que a - lum - bra más

Pno.

Nació la Luz

Siempre la misma vida
(Vals)

Gerardo Oberman

Horavio Vivares

Piano

$\text{♩} = 165$

mf

Pno.

S
C

mf 1. Con las ma - nos va - cí - as ___ y ___ va cí - a ___ la li ___ lu sión

con la mi - ra - da tris - te ___ y ___ can - sa - da ___ ya ___ la voz con la vi - da gol -

Siempre la Misma Vida

27

pea-da y con-mo-vi-da nues-tra fe con la es-pe-ran-za he-ri-da pe-ro

Pno.

26

nues-tra al-ma de pie.

mf So-mos pue-blo que tra-ba-ja ba-jo la llu-via y el

S
C
T
B

Pno.

26

31

sol re-cor-dan-do la pro-me-sa que nos hi-zo nues-tro Dios.

Pno.

31

Siempre la Misma Vida

36 2.

sol *mp* re - cor - dan - do la pro - me - sa que nos hi - zo nues - tro Dios.

Piano accompaniment for the first system, measures 36-40.

41

p 2. "Ven drá la li - ber - tad co - mo en un be - llo ful - gor. ven - drá tam bién la

Soprano (S) and Tenor (T) vocal lines for the second system, measures 41-45.

Piano accompaniment for the second system, measures 41-45.

46

paz, la jus - ti - cia y el per - dón. Na - ce - rá de tu sue - lo el don

Soprano (S) and Tenor (T) vocal lines for the third system, measures 46-50.

Piano accompaniment for the third system, measures 46-50.

Siempre la Misma Vida

4

51

de la sal - va - ción y en tu pe - queña his - to - ria te re - ve - la - ré mi a -

Pno.

51

56

1. mor". y en tu pe - queña his - mor" 2. **Todos** *mf* la fie - ta en la tie - rra ha - ce al

Pno.

56

61

cie - lo son - re - ir. hoy la glo - ria tie - ne un ros - tro y lle - gó a - quia - vi -

Pno.

61

Siempre la Misma Vida

66

S
C

vir. Y la fies - ta en la tie - rra ha - ce al cie - lo son - re - ir,

T
B

Pno.

71

1. hoy la glo - ria tie - ne un ros - tro y lle - gó a - quia - vi - vir. vir.

2.

Pno.

76

S
C

pp 3. Co - rre - mos al en - cuen - tro de la vi - da y de la

T
B

Pno.

p

Siempre la Misma Vida

6
81

luz. a - nun - cia - da a los po - bres en a - quel ni - ño Je - sus.

Pno.

86

Ca - ri - cia de ai - re pu - ro a - gua que cal - ma la sed. a - mi - go del hu -

Pno.

91

mil - de hoy a - qui vi - no a - na - cer a - mi - go del hu cer.

Pno.

96

S
C

f Los hom-bres ya sa-lu-da-mos a quien la vi-da cam-bió. ben-di-ción ma-ra-vi-

T
B

Pno.

101

llo sa de un Dios que no ol-vi-dó. Los hom-bres ya sa-lu-dan-mos a quien

Pno.

106

la vi-da cam-bió. *p* ben-di-ción ma-ra-vi-llo-sa de un Dios que no ol-vi-

Pno.

Siempre la Misma Vida

8

111 1. 2.

do. do.

Pno. 111

Pno. 115

Pno. 118 1.

Pno. 121 2.

Nació la Luz

Y Hubo Fiesta en la Tierra
(Cumbia)

Gerardo Oberman

Horacio Vivares

Con Sabor ♩ = 97

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked 'Con Sabor' and a tempo of ♩ = 97. The piano part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The vocal part is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Spanish and describe the birth of light and the celebration of the birth of Jesus. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. The piano part features various chord voicings and rhythmic patterns, including triplets and syncopation. The vocal part includes two verses of lyrics, with the first verse marked *mf* and the second *f*.

Piano

Pno.

S
C
T
B

1^a vez *mf*
2^a vez *f*

f 1. Vi - da sim - ple, vi - da hu - mil - de, vi - da lin - da es la
2. Vi - da nue - va, vi - da her - mo - sa, vi - da li - bre es la

vi - da de la gen - te de mi tie - rra ca - le - bra - mos ca - da di - a, el don del
vi - da, que tra - jis - te a tu gen - te y can - ta mos y bai - la - mos ca - da

Pno.

Pno.

Y Hubo Fiesta en la Tierra

2

11

cie - lo que en un ni - ño nos ha da - do un nue - vo tiem - po. Ca - da
di - a pues tu vi - da es un re - ga - lo to - da - vi - a. Ca - da

Pno.

14

sue - ño com - par - ti - do es u - na fies - ta en el me - dio de la no - che os - cu - ra y
vez que re - cor - da - mos tu pre - sen - cia y sen - ti - mos tu a - mor que nos ro -

Pno.

17

fri - a al ca - lor del fue - go de las i - lu - cio - nes nues - tro pue - blo bai - la oh
de - a des - de a den - tro bro - tan tan - tas e - mo - cio - nes y bai - la - mos oh buen

Pno.

20

S
C

Dios tus ben-di-cio - nes. Bai-la tus ben-di-cio - nes con rit - mo de tam-bo -
Dios tus ben-di-cio - nes. *p*

T
B

Pno.

23

- res suena en los co-ra zo - nes el son de tus can cio - nes. *mf* Bai la tus ben di - cio -

Pno.

26

- nes con rit mo de tam bo - res sue na en los co-ra - zo - nes el son de tus can cio -

Pno.

Y Hubo Fiesta en la Tierra

4

29

dal $\frac{3}{8}$ *al* ♩

nes Dios tus ben di cio - nes. *mf* Bai la tus ben di cio - nes con rit mo de tam bo -

Pno.

29

mf

33

res suena en los co-ra zo - nes el son de tus can cio - nes. *f* Bai-la tus ben-di-cio -

Pno.

33

36

nes con rit mo de tam bo - res suena en los co-ra-zo nes el son de tus can cio -

Pno.

36

39

nes

Pno. *mf*

42

Bai-las ben-di-cio-

f

1, 2, 3. 4.

Pno.

45

- nes con ritmo de tambo-res suena en los co-ra-zo- nes el son de tus can cio-

Pno.

Y Hubo Fiesta en la Tierra

6

48

nes Bai la tus ben di- cio nes con rit mo de tam bo res suena en los co-ra- zo

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line starts with a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Pno.

48

This system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern, providing a steady accompaniment for the vocal line.

51

nes el son de tus can- cio nes.

This system contains the second two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The vocal line continues with a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern.

Pno.

51

This system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The right hand continues with the eighth-note pattern, and the left hand also continues with a similar pattern.

53

This system shows the piano accompaniment for the third system, consisting of two staves. The right hand plays a more complex pattern with chords and eighth notes, while the left hand continues with the eighth-note pattern.

Pno.