



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

TESIS

TALLER DE TÉCNICAS DIDÁCTICAS PARA LA AGRUPACIÓN CORAL

DIRIGIDO A LOS MAESTROS DEL NIVEL BÁSICO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL

PRESENTA:
LUZ ELISA HUIZAR BARAJAS

Asesor: **DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**



MÉXICO, D.F.

MAYO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

FAMILIARES:

BENJAMÍN HUIZAR DÍAZ

TERESA BARAJAS SÁNCHEZ

LORENA, CESAR Y MIGUEL HUIZAR B

GUILLERMINA VIRGEN B

KARLA ARAOZ N.

MIS ASESORES:

FELIPE RAMÍREZ GIL

MA. TERESA MARTÍNEZ MONTOYA

AGRADECIMIENTO ESPECIAL:

MARÍA TERESA MARTÍNEZ MONTOYA

LOURDES VARGAS VARGAS

ALEJANDRA AGUIRRE

RUTH AGUILAR

MAESTRA LOURDES VARGAS

PIANISTA NOÉ JAIME RIVERÓN

Sin su inapreciable apoyo nada hubiera sido posible

ÍNDICE

| | |
|--|--|
| INTRODUCCIÓN | |
| CAPÍTULO I. LA NECESIDAD GENERA LAS HERRAMIENTAS | |
| 1.1 ANTECEDENTES | ¡Error! Marcador no definido. |
| 1.1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | ¡Error! Marcador no definido. |
| 1.1.2 HIPÓTESIS | ¡Error! Marcador no definido. |
| 1.2 PROPUESTA DE AUTORIDADES GUBERNAMENTALES..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 1.3 SITUACION ACTUAL | ¡Error! Marcador no definido. |
| CAPITULO II NUESTRA TRADICÓN CORAL (S. XX): CELEBRES MÚSICOS-PEDAGOGOS LATINOAMERICANOS | ¡Error! Marcador no definido. |
| CONTEXTO HISTÓRICO: | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2.1 MANUEL MARÍA PONCE CUELLAR..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2.2 JUAN DIEGO TERCERO..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2.3 MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2.4 RAMON NOBLE OLIVARES | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2.5 CESAR TORT | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2. 6 VIOLETA GEMSY DE GAINZA..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| CAPITULO III TÉCNICAS DIDÁCTICAS PARA EL TRABAJO CORAL EN EL AULA | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.1 PLANEACIÓN Y ORGANIZACIÓN | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.1.1 Selección de repertorio | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.1.2 SELECCIÓN DE EJERCICIOS: Relajación, respiración, vocalización y dicción..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.1.3 HÁBITOS SALUDABLES: Cuidados del aparato de fonación. | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.1.4 MATERIALES DE SOPORTE:..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.2 CRONOGRAMA | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.2.1 CRONOGRAMA CORO DE NIÑOS..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.2.2 CRONOGRAMA CORO DE ADULTOS..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| Capítulo IV CANCIONES TRADICIONALES DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO | ¡Error! Marcador no definido. |
| 4. PROGRAMA GENERAL: CANCIONES TRADICIONALES DE LATINOAMERICA... ¡Error! Marcador no definido. | |
| 4.1 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO: Piezas al Unísono | ¡Error! Marcador no definido. |

- ESTABA EL NEGRITO
 AQUEL.....¡Error! Marcador no
definido.
- POBRE
 CORAZÓN.....¡Error!
Marcador no definido.
- HOJITA DE
 GUARUMAL.....¡Error! Marcador
no definido.
- LA PERICA
¡Error! Marcador
no definido.
- YO TE LLEVO EN EL ALMA
¡Error! Marcador no definido.
- SAMBA LELÉ
¡Error! Marcador no
definido.
- PÁJARO CHOGÜÍ
¡Error! Marcador no definido.
- A LA ORILLA DE UN
 PALMAR.....¡Error! Marcador no
definido.
- MARCHITA EL
 ALMA.....¡Error! Marcador no
definido.
- 4.2 Canciones a Dos Voces **¡Error! Marcador no definido.**
- QUE SE LE
 QUEMA.....¡Error! Marcador
no definido.
- EL
 COQUÍ.....¡Error!
Marcador no definido.
- ENTRE CAMINO DE HADAS.....
¡Error! Marcador no definido.
- LA VIUDITA.....
¡Error! Marcador no definido.
- HUMILDES
 PEREGRINOS.....¡Error! Marcador no
definido.

| | | |
|---|-------|--------------------------------------|
| LOS GALLOS | | ¡Error! Marcador no definido. |
| DUREME, NO LLORES | | ¡Error! Marcador no definido. |
| MEXICO, ANGEL, PASTOR | | ¡Error! Marcador no definido. |
| LA NEGRA | | |
| NOCHE..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| 4.3 Tres y Cuatro | | |
| Voces..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| D' ESOS CABALLOS..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| VENDO ESTE MONIGOTE..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| AL CAER LA | | |
| TARDE..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| COLÁS | | ¡Error! Marcador no definido. |
| 4.4 Canones, Canciones Acumulativas y Contracantos..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| LA ESCALA MUSICAL | | |
| | | ¡Error! Marcador no definido. |
| CONTRACANTO LATINOAMERICANO | | ¡Error! Marcador no definido. |
| MI HUASTECA | | ¡Error! Marcador no definido. |
| 4.5 Programa del Recital | | ¡Error! Marcador no definido. |
| CONCLUSIONES | | ¡Error! Marcador no definido. |
| BIBLIOGRAFÍA..... | | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXOS | | ¡Error! Marcador no definido. |

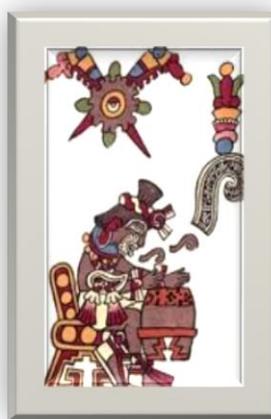
INTRODUCCIÓN

Dando una rápida mirada a la historia, de este pueblo – México - donde el canto es parte integral de su educación, se puede constatar que desde el tiempo de los pueblos del Anáhuac, hasta nuestros días, las artes y su aprendizaje no han dejado de figurar en la currícula de la formación de los mexicanos.

En cada época, la educación artística, que las generaciones de alumnos, han absorbido de los profesores en nuestras escuelas, ha tenido diferentes niveles de importancia para la élite gobernante y las autoridades educativas. Por tal motivo, siempre vamos a encontrarla incluida en los planes y programas de estudio.

En todas las culturas del mundo, los educadores, mantienen la misma búsqueda: La excelencia en los contenidos y en las formas de enseñanza para garantizarle a la sociedad su longevidad, permanencia y la trascendencia de la cultura. Las inquietudes y las necesidades de los docentes que dirigen un coro escolar; son el fundamento para este trabajo. En el cual, sugiero una metodología para apoyar las actividades de dichos docentes, específicamente, para las sesiones de estudio en el aula.

Está sustentado en los trabajos de experimentados e importantes pedagogos musicales, tales como; Violeta Hemsy de Gainza, Cesar Tort, Gabriel Saldivar, Ramón Noble, Miguel Bernal Jiménez por mencionar algunos, y en mi experiencia docente de más de 20 años continuos con alumnos de diferentes edades del nivel básico de educación (primaria y secundaria). También se encontrará una pequeña recopilación de diferentes ejercicios básicos, que ayudarán al inicio de la actividad coral; buscando la mayor eficiencia y el mayor disfrute de esta forma de hacer música en conjunto, procurando, en lo posible, evitar la improvisación y las lesiones en el aparato fonador que pudieran generarse por descuido o por desconocimiento. Culminando con la presentación de un recital de tres grupos corales diferentes; uno infantil, uno juvenil (adolescentes) y el tercero de adultos que interpretarán música del folklor latinoamericano dando visos como la evidencia palpable del trabajo en el aula.



Capítulo I

LA NECESIDAD GENERA LAS HERRAMIENTAS



1.1 ANTECEDENTES

En los años de servicio activo como maestra en la enseñanza musical a nivel básico (1989 – 2012), he tenido la oportunidad de asistir a los diferentes encuentros, reuniones y cursos de actualización, que las autoridades de la Secretaría de Educación Pública organiza para los maestros de primaria y secundaria; tanto en el Distrito Federal como en el Estado de México.

En cada uno de los antes mencionados, casi siempre me llevo la misma grata impresión sobre el genuino y marcado interés de los compañeros maestros; por tener acceso a la formación eficaz, así como, de hacerse de las herramientas didácticas específicas, que les permita ser más competentes para trabajar mejor un coro. Sorprende que, los más ávidos por este tipo de capacitación son los profesores y profesoras que no son educadores musicales de carrera. Y para no faltar a la verdad; algunos de ellos han trabajado su coro con excelentes resultados. Apoyados sólo en su intuición.

Son variadas las razones que motivan la búsqueda de cursos que provean de los elementos propios, que permitan exitosamente la educación, integración, práctica y difusión de los grupos corales escolares que, en un momento dado, pudieran existir a este nivel. Una de ellas es, la participación en los concursos anuales a nivel nacional para coros escolares, que por decreto de ley, el Gobierno Federal y La Secretaría de Educación Pública, convocan a participar a todas las escuelas de nivel básico (primaria y secundaria) con carácter de obligatorio.

Estos concursos son:

- 1.- *Himno Nacional Mexicano*
- 2.- *Himno Del Estado de México*
- 3.- *Canción Popular Mexicana*



1.1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

También existen las participaciones de los grupos vocales escolares en las diversas ceremonias cívicas, festividades de nuestras tradiciones mexicanas, tales como: Dieciséis de septiembre, día de la bandera, día de muertos, villancicos navideños, día de las madres, etc. por mencionar algunas de las más significativas que se realizan a lo largo del ciclo escolar.

La experiencia docente ha demostrado que, los maestros que se entregan a la tarea de conducir a algún coro, no siempre cuentan con el apoyo de sus directivos y con la formación musical necesaria para enfrentar este gran reto. Y Muchas veces solo se cuenta con el propio entusiasmo. Debe tenerse en cuenta también que los niños y/o jóvenes que conforman estos grupos no siempre tienen el gusto por hacer música, y podría agregarse el hecho de que no se hace una selección adecuada de los alumnos que conformarán el coro de la escuela.

Es importante señalar que, usualmente, entre los maestros que desempeñan esta labor se tienen características muy diversas. Existen:

A.- Maestros de música que tienen el conocimiento básico para desarrollar esta actividad y que, a demás, son pocos.

B.- Maestros que son músicos instrumentistas pero no cuentan con la preparación en la educación musical (es decir, en una escuela profesional especializada, como; Escuela Nacional de Música UNAM, el Conservatorio Nacional, Escuelas del INBA etc.)

C.- Profesores que no son músicos, seleccionados al azar por los directivos del plantel u otras personas (maestros de español, historia, geografía, deportes, inglés, etc.)



1.1.2 HIPÓTESIS

Palpando la necesidad del profesorado, expresada en las reuniones antes mencionadas (1.1). El presente trabajo, pretende:

- 1) Aportar al gremio magisterial de este nivel, los elementos básicos para iniciar esta actividad artística en sus respectivas escuelas.
- 2) Rescatar la tradición vocal en nuestro país, que dicho sea de paso, está casi extinta.
- 3) Poner en manos de los maestros los ejemplos de ejercicios, de este género. Ya que la literatura existente, sólo va dirigida al del director de coro, o educador musical, que cuenta con formación especializada.

Lo que se va a emplear en la presente propuesta está basado en los aportes de educadores reconocidos como: Ramón Noble, Daniel García Blanco, Miguel Bernal Jiménez, Gabriel Saldivar, Violeta Hemsy de Gainza, Zoltan Kodaly, E. J. Dalcroze. Edgar Willems, Michael Grinder, Jean Piaget, entre otros.

También se encontrará, en el capítulo 3, una recopilación de ejercicios que conforman una metodología para el desarrollo vocal de cada uno de los integrantes del coro. Aplicados al estudio de canciones del folklor latinoamericano, que conforman un recital, presentando a tres coros: uno de nivel primaria, el segundo de nivel secundaria y el tercero de adultos. Grupos con los que se trabajará en un período establecido en el mismo capítulo, según las posibilidades tanto de ellos como las propias. En una bitácora se asentarán: el número de sesiones, fechas y actividades a realizar. Cuya utilidad es la de minimizar la improvisación y una mejor organización en la continuidad del estudio.

En el capítulo 4 está el programa de dicho recital y una breve exposición de la estructura musical de las piezas que lo integran. Por último hay un apartado anexo que contiene datos sobre otros pedagogos musicales, que me permití incluir por considerarlos importantes en el ámbito coral.

Al cantar en conjunto se desarrollan habilidades - sociales, cognitivas, sensoriales, etc. - estimula y promueve la identidad nacional, el sentido de pertenecía, el conocimiento de los contextos que dan vida a la música folklórica de nuestros pueblos latinoamericanos y la justa apreciación de dichas expresiones artísticas.



1.2 PROPUESTA DE AUTORIDADES GUBERNAMENTALES.

Con las reformas educativas 1973 la SEP y apoyados en la excelente gestión de la Sección de Música Escolar del INBA, los maestros de música tenían acceso a cursos de actualización. Este mismo organismo. (SME - INBA) organizaba encuentros corales a nivel nacional, donde el coro y su director podían enriquecerse con sus participaciones y los arreglos corales de cada director. El objetivo de estos encuentros, era el de motivar a los maestros y a los alumnos a hacer este tipo de música, buscando la superación en cada encuentro.

Al inicio de este intercambio musical, solo participaban los coros del nivel secundaria del Distrito Federal. El movimiento fue creciendo hasta incluir los coros escolares de todo el territorio Nacional.

En las reformas educativas hechas para 1983. La SEP, crea unos cursos seriados para la capacitación de los maestro; buscando lograr una mayor calidad en la educación. Específicamente el cuadernillo de trabajo número 6, por mencionar uno, era dedicado a todos los profesores normalistas frente agrupo, que deseaban tener una formación musical. Sus contenidos eran muy básicos.

CONACULTA se une a la cruzada de capacitar a los maestros de música, creando cursos gratuitos para los maestros que dirigen coros. Mismos que hoy día se siguen impartiendo. La institución que recibe el nombre de "Voce In Tempore", fundada por el maestro Juan D. Tercero, también provee de cursos que capacitan al director de coro, para desarrollar sus habilidades y mejorar su desempeño.



1.3 SITUACION ACTUAL

Durante algunas décadas, hubo mucho movimiento de los coros escolares. Hasta los inicios de la década de los 90's, la formación del coro escolar en el nivel básico de primaria y secundaria, tenía como parte de sus objetivos la participación activa en la vida escolar, al interpretar y difundir, tanto la música mexicana como la extranjera. También servía de vehículo para la expresión de los alumnos y la creatividad del maestro a cargo de él; a través de la iniciativa de la Sección de Música Escolar del INBA (1963 – inicio de los 80's aprox.), se hacían reuniones, y se organizaban programas corales donde alumnos y maestros podían apreciar el trabajo y la calidad de los coros del Distrito Federal, como de otros lugares del país.

Lamentablemente, en la década de los 90's, con las reformas educativas hechas al plan de estudios (SEP "PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO" 1993), el carácter obligatorio¹ en la participación de los concursos mencionados y con la desaparición de la Sección de Música Escolar, el coro, en muchas escuelas ya no se prepara para los encuentros que se venían dando; pues también desaparecieron. Ni siquiera para las ceremonias y festividades incluidas en el calendario del ciclo escolar.

Ahora. La preocupación principal es prepararse para: 1) El concurso de "La Canción Popular Mexicana". Por la razón de que las autoridades federales y la sociedad en general notan algo alarmante: Las generaciones de esta década en adelante, ya no conocen la música que nos da identidad como mexicanos. Expresión auténtica de nuestra cultura, que, sufre el desdén de la población más joven de nuestra sociedad, al considerarla inferior a la música extranjera.

Y 2) para el concurso del Himno Nacional Mexicano. Aparece el decreto de Ley sobre El Escudo, La Bandera y el Himno Nacionales, publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 8 de febrero de 1984 (presidencia de MIGUEL DE LA MADRID HURTADO) en su CAPITULO QUINTO- Artículos 38 - 39bis y el CAPÍTULO ESPECIAL se regula (legisla) sobre todo lo concerniente a la correcta interpretación del Himno Nacional Mexicano, la organización del concurso y quienes participan².



¹ LEY SOBRE EL ESCUDO, LA BANDERA E HIMNO NACIONAL NACIONALES. CÁMARA DE DIPUTADOS DEL H. CONGRESO DE LA UNIÓN

² LEY SOBRE EL ESCUDO, LA BANDERA E HIMNO NACIONALES. CÁMARA DE DIPUTADOS DEL H. CONGRESO DE LA UNIÓN
Secretaría General Secretaría de Servicios Parlamentarios Dirección General de Servicios de Documentación, Información y Análisis. NUEVA LEY PUBLICADA EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN el 8 de Febrero de 1984. TEXTO VIGENTE: ULTIMA REFORMA PUBLICADA DOF 17 - 01 - 2012

A partir de este entonces, Todos los coros escolares del nivel básico (primaria y secundaria) del Sistema Nacional de Educación, deben participar en la interpretación del Himno Nacional Mexicano. En un inicio se convocó a las escuelas secundarias del Distrito Federal (con el Jefe de la Sección Música Escolar Luis Sandi). En las juntas de academia se exigía a los Profres que se aprendiera e interpretará con exactitud en texto y entonación el Himno Nacional, además de tocarlo en instrumento buscando que se enseñara tal como está escrito.

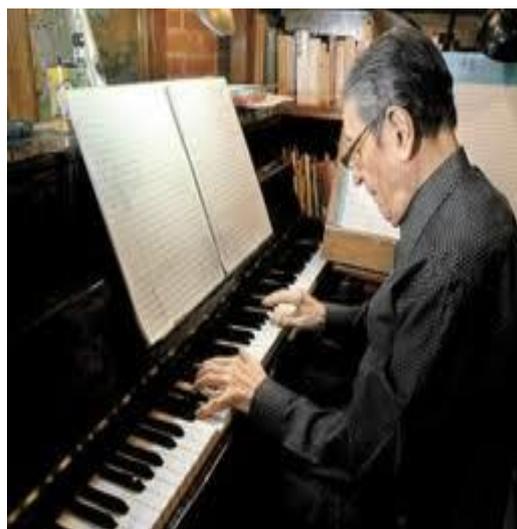
Es mucha la labor de convencimiento que el director del coro debe hacer, para que el coro se presente en público. Aunque sea al interior de la escuela. Pues un coro que no se presenta, no tiene sentido que exista.

Con respecto a los cursos que existen para capacitar al maestro que dirige el coro escolar, han aumentado considerablemente. Existen desde, los mencionados arriba, como los que hay en la internet. Pero. Hay que aclarar que, el perfil que deben cubrir los interesados en dichos cursos incluye tener conocimientos de cultura musical específicos para poder acceder a ellos, para garantizar la comprensión de sus contenidos.

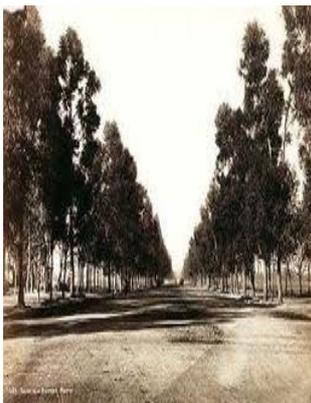
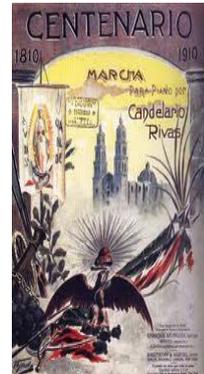


CAPITULO II

NUESTRA TRADICIÓN CORAL (S. XX): CELEBRES MÚSICOS-PEDAGOGOS LATINOAMERICANOS



CONTEXTO HISTÓRICO:



Escuela de Tropa del 21º Batallón

Fuente: AGN, Memoria de Guerra, 1906 - 1908, p. 190.



REVOLUCIÓN MEXICANA³

Manuel M. Ponce (1882 – 1948)

Juna D. Tercero (1885 – 1987)

Miguel Bernal Jiménez (1910 – 1956)

Antecedentes: Porfiriato (1884 - 1910)

En los últimos días del Porfiriato, México, atravesaba por un período muy difícil y agitado: **Ámbito económico**= el país sufre una grave crisis de minerales, hay despidos masivos, disminución en la producción del maíz, la carestía va en incremento alarmante, se restringió el crédito, la tienda de raya, se convierte en un pozo sin fondo para el endeudamiento de los trabajadores, los latifundios, eran un medio de producción importante de nuestro país y sus beneficios estaban en manos de unos cuantos. Los trabajadores, tenían más bien características de esclavos. En el **ámbito político y social** = Porfirio Díaz se postula para ser re-electo nuevamente en el año de 1910, hecho que provoca conflictos, pues algunos de los hombres que combatieron con él se sienten traicionados. Como fue el caso de Francisco Ignacio Madero. Por mencionar a alguien. La élite gobernante es de edad avanzada. Esta situación da lugar a una gran incertidumbre sobre los destinos de la Nación, así como por la sucesión presidencial. La clase media se suma a las demandas de toda la población por democracia y competencia política. Sin menospreciar los aportes en diferentes aspectos del país, del gobierno de Porfirio Díaz, podemos encontrar el impulso y apoyo que su gestión dio en progreso de: Las artes, la educación, la arquitectura, la minería, mejoras en las vías de comunicación (como la creación del ferrocarril), los mercados, museos, entre muchos otros.

Ámbito Educativo= Al reestructurar el sector educativo, con la colaboración de Don Joaquín Baranda ministro de Justicia e Instrucción Pública, se da el primer Congreso Nacional de Educación en nuestro país (1889 – 1890) con el propósito de evaluar las problemáticas del pueblo, así como unificar criterios y métodos de enseñanza en toda la República Mexicana. El positivismo⁴ estuvo presente durante el gobierno de Díaz pero fue pasajero. En cuanto esto, es importante hacer un poco de historia:

Con la caída del imperio de Maximiliano y la retirada de los franceses de nuestro país, surge un nuevo período en nuestra historia nacional: se restaura el régimen republicano. La élite gobernante tenía muy claro que la plena realización de México solo estaría en tener un Estado laico. La educación pública fue su preocupación principal. Para lograrla con éxito se adoptaron las ideas positivistas introducidas en México por Gabino Barreda.

³ Ortega Vázquez, Humberto Jesús. "Historia Universal Contemporánea. "Desarrollo Económico. Políticas Económicas. Relaciones Internacionales. Presidentes. Biografías." [el rincón del vago.com/](http://elrincón.delvago.com/) México en el siglo XX. I R A C. "Historia de México Siglo XX". [el rincón del vago.com](http://elrincón.delvago.com)

⁴ Doctrina filosófica que "consiste en no admitir como válidos científicamente otros conocimientos, sino los que proceden de la experiencia, rechazando, por tanto, toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto. El hecho es la única realidad científica, y la experiencia y la inducción, los métodos exclusivos de la ciencia..." www.azc.uam.mx/csh/sociologia/siglo_xx/positivismo

De aquí en adelante, la educación se basaría en los principios del método científico. Fue G. Barreda quien tuvo la encomienda del presidente Juárez de elaborar un programa educativo. De esta manera, el positivismo se convirtió en el fundamento vital para encaminar la educación al progreso. En diciembre de 1867 se expidió la Ley de Instrucción Pública bajo el gobierno de Juárez. En la que se reglamenta el carácter, laico, gratuito y obligatorio de la enseñanza elemental. Como fruto de todo esto, se funda la Escuela Nacional preparatoria, como la institución más representativa de este nuevo modelo educativo. Esta institución sirvió de punta de lanza para la creación de otras escuelas en la República Mexicana, que recibieron el nombre de Colegios Civiles. Regidos por los mismos principios que los de la Escuela Nacional Preparatoria. En los años de las dos últimas décadas del siglo XIX se da la creación de escuelas normales, como fruto de los Congresos de Instrucción de 1890. Como ejemplo tenemos que La Escuela Normal de Profesores, fundada en 1887, misma que nace de una Escuela Preparatoria de mujeres. Estas dos escuelas funcionaban en la capital.

En los últimos tiempos del Porfiriato, algunas de las escuelas normales contribuyeron en el área crítica del gobierno de Porfirio Díaz. Con la salida de Díaz de México, nos queda un país muy débil, muy maltrecho en diferentes aspectos de su vida social, cultural y política. La educación adolece de estructura firme, urgida de estrategias que replanteen la enseñanza elemental, la educación artística (que se canalizó a los museos)

REVOLUCIÓN:

En este periodo se consolida el Estado, dirigido por los caudillos provenientes del carrancismo que había triunfado y promovido la elaboración de nuestra actual Constitución de 1917. El gobierno. En una primera etapa buscaba someter a su dominio a los movimientos obrero y campesino, otorgándoles las concesiones indispensables para mantener el poder, al mismo tiempo que defendió, en ocasiones con poco éxito, la soberanía nacional frente a las pretensiones del extranjero, principalmente de Estados Unidos. Y se realizan las acciones para la estabilización política y social de México.

Durante el corto mandato de Victoriano Huerta (1920), dedicó sus esfuerzos a consolidar la paz. Logró el reconocimiento de su gobierno por parte de los jefes revolucionarios, logrando pacificar al país. La situación política y económica se recrudece por las presiones de EEUU, a causa de la deuda contraída con ese país.

Con Flores Magón (1920 1924).

La tarea fundamental de su gestión fue la reorganización del país: se negoció la deuda externa y las reclamaciones extranjeras, se organizó el sistema bancario y monetario y se inició la reforma agraria. En cuanto a educación en 1921, se consolidó la Secretaría de Educación Pública como tal, promoviéndose así la creación artística, editó libros en grandes tirajes, impulsó la enseñanza popular y la labor de los maestros rurales, hostilizados e inclusive asesinados por grupos derechistas, impulsando a la dotación y restitución de ejidos a los campesinos y la organización de sindicatos de los trabajadores, formando dos grupos básicos: La Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) a cargo de Luis N. Morones y la Confederación General de Trabajadores (CGT), siendo éstas un fuerte apoyo para su gobierno. En el tratado de Bucareli reinicia relaciones diplomáticas con EEUU y las establece con la actual desaparecida URSS.

El gobierno de Lázaro Cárdenas (1929 - 1933), en cambio, hizo suyas y encabezó muchas de las demandas del movimiento popular, entregó a los campesinos gran parte de las tierras más productivas y nacionalizó la principal fuente de energéticos, como el petróleo. Un amplio sector del pueblo llegó a sentirse identificado con el Estado.

Posteriormente crecieron con mayor rapidez los sectores empresariales, en medio de una pugna que enfrentaba el capital privado, nacional y extranjero, contra el Estado, cuyas inversiones desempeñaban una importante función para el crecimiento de la industria y de los servicios sociales.

A partir de los ochentas llegaron a imponerse los sectores interesados en vincular estrechamente el país a la economía internacional y se sucedieron varias crisis económicas violentas. Por su parte, las organizaciones obreras y campesinas ligadas al régimen perdieron casi totalmente su fuerza anterior.

Muchos sectores exigieron y lograron parcialmente una reforma de los sistemas electorales, abriendo mayores espacios a la acción política y a la presencia de partidos de oposición en los órganos de gobierno, aunque sin alterar la estructura y organización del país. Al mismo tiempo se presentaron nuevos movimientos de rebeldía, moderados unos y radicales otros, levantando reivindicaciones apoyadas por una parte de la sociedad y rechazadas por el gobierno, los sectores empresariales, otras fuerzas sociales y por los organismos financieros internacionales.



Foto recopilada por Nehemías Ramos Ch.

GRANDES MÚSICOS DE MÉXICO Y LATINOAMÉRICA

MANUEL MARÍA PONCE CUELLAR



Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. Y muere en la ciudad de México el 24 de abril de 1948. Aunque vivió su infancia en la ciudad de Aguascalientes. De vocación musical declarada desde su infancia, en 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, permaneciendo ahí hasta 1903. En 1904, fue a estudiar cursos superiores a la Escuela de Música de Bolonia, en Italia. Posteriormente viajó a Alemania, donde estudió entre 1906 y 1908, regresando finalmente a México, dedicándose a la docencia de piano e historia de la música.

Compositor controvertido, se dedicó a crear una obra musical basada en temas del folklore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo de su época. Otra influencia importante en su producción es la del impresionismo, ya que junto a José Rolón los dos compositores representan la influencia más importante del impresionismo musical en México.

Entre sus obras, una de las que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción Estrellita de la cual no recibió ningún centavo ya que, por negligencia, ni él ni su disquera registraron la obra a su nombre. La fama llegó, pero no la fortuna. Hoy en día, Estrellita (no confundir con Twinkle twinkle, little star) es erróneamente considerada una melodía de dominio público. En su momento sus canciones fueron cantadas por los grandes cantantes del momento como Lily Pons, Tito Schipa.

Compuso para varios instrumentos, y dominó especialmente la guitarra gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español Andrés Segovia, así como con otros compositores de este instrumento como Heitor Villa-Lobos, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo.

Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1947.[1] Murió un año después y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México.

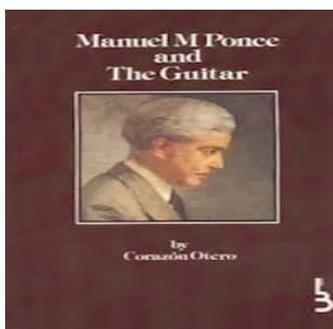
Ponce es considerado el padre del nacionalismo musical mexicano. En 1912 realizó un concierto con obras que contenían características que se consideraban por primera vez genuinamente mexicanistas. De este modo, 1912 se considera el inicio del movimiento nacionalista en la música mexicana.

Por esta época tuvo como alumno al que vendría a consolidar el movimiento nacionalista, Carlos Chávez. Algunos autores consideran a Ponce un Felipe Pedrell mexicano. Ponce proclamaba que los compositores debían inspirarse en la música y cantos populares de su país embelleciendo las canciones y dándoles altura artística, evitando lo vulgar, lo feo, ruin y despreciable. Por medio del refinamiento de las armonizaciones de los cantos populares, Ponce pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional; cualidades a las que la generación de nacionalistas siguientes se opondría enérgicamente.

Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer 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.

Una razón lógica de este aspecto es que Ponce desarrolló gran parte de sus propuestas musicales en los años previos a la Revolución mexicana, es decir, previo los violentos cambios de las ideologías y los movimientos vanguardistas en México. El medio musical de Ponce se movía en las sociedades de la música de salón y de la élite artística de los últimos años del Porfiriato. Ponce evitaba en lo posible cualquier referencia a la música indígena por considerarla carente de refinamiento. Prefirió el mestizaje musical en lugar de realzar las características folklóricas indigenistas de la música popular mexicana.

De cualquier forma, es el primer compositor mexicano que dirige su atención a los elementos propios de su nación para crear una escuela mexicana de composición. Yolanda Moreno Rivas considera el nacionalismo de Ponce como geográfico y sentimental y lo popular considerado como un valor a priori, así Ponce buscaba por medio de la música popular un sentimiento y expresión personal.

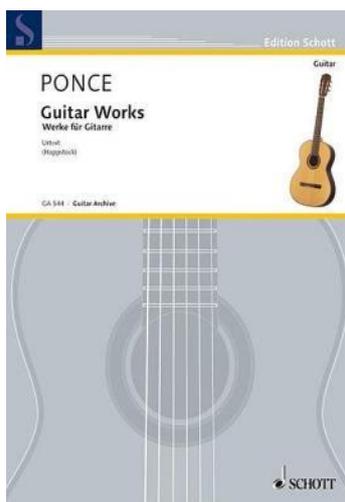


Música

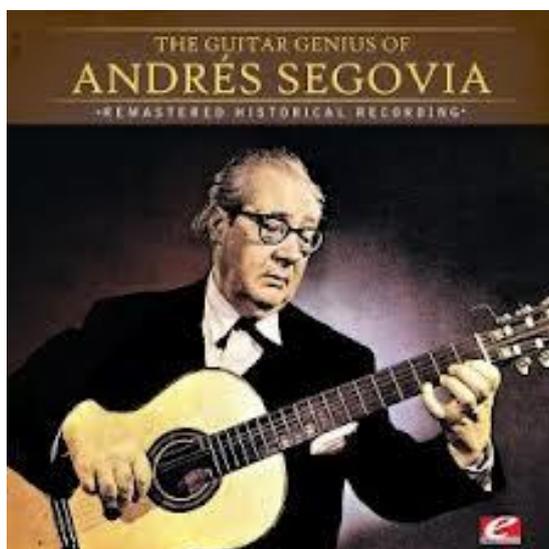
Ponce escribió música para instrumentos, música de cámara y orquesta. Sus obras conocidas para piano y guitarra son mucho más numerosas que para otros instrumentos. Sin embargo, cabe destacar que casi la mitad de la música de Ponce es desconocida o se ha perdido.

Música para guitarra

La música para guitarra es un parte esencial del repertorio instrumental de Ponce, y sus obras más conocidas son Variaciones y Fuga sobre 'La Folia' (1929) y Sonatina meridional (1939).



También escribió un concierto para guitarra “Concierto del Sur” dedicado a su viejo amigo y virtuoso de la guitarra Andrés Segovia. El guitarrista y compositor mexicano Miguel Alcázar hizo un trabajo de investigación recopilando en un libro y alrededor de seis cd’s la obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce.



- Sonata mexicana (1925)
- Prelúde (1925)
- Tres Canciones Populares Mexicanas: La Pajarera, Por ti mi corazón, La Valentina (1925)
- Thème varié et Finale (1926)
- Sonata II (1926)
- Sonata III (1927)
- Sonata clásica, Homenaje a Fernando Sor (1928)
- Sonata romántica, Homenaje a Schubert (1929)
- 24 Preludios (1929)
- Diferencias sobre 'La Folía' de España y Fuga (1929)
- Postludio (1929)
- Suite en La menor (1929)
- Estudio en Trémolo (1930)
- Sonata VI, "de Paganini", cuyo último movimiento se publicó por separado: (Andantino Variado) (1930)
- Balleto (1931)
- Preludio en Mi Mayor (1931)
- Suite "Antigua" en Re Mayor (1931)
- Giga melancólica (atribuida a Johann Jakob Froberger) (1931)
- Sonatina, Homenaje a Tárrega, del cual sólo se conserva el último movimiento: Allegro (1932)
- Cuatro piezas para guitarra: Mazurca, Vals, Trópico, Rumba (1932)
- Allegretto (1933) Descubierta recientemente, estrenada el 20 de noviembre de 2009 en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música de la UNAM por el maestro Juan Carlos Laguna.
- Sonatina meridional (1939)
- Vespertina (1946)
- Matinal (1946)
- Seis Preludios cortos (1947)
- Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948)
- Apéndice: Tres variaciones sobre Cabezón (1948)

Las obras que incluyeron otro nombre de autor en su edición como pastiches, fueron el Balleto y el Preludio en Mi Mayor, ambos atribuidos a Weiss y la Suite en Re Mayor (atribuida a Scarlatti).

Obras para piano

De acuerdo a testimonios orales y la prensa de la época, parece que el compositor era también excelente pianista. Ponce junto con Ricardo Castro son los compositores mexicanos de música pianística más importantes, a tal grado que la generación siguiente de compositores decidió no poner énfasis en la creación de repertorio pianístico. Los modelos de composición obvios de la música pianística de Ponce provienen de la música de Chopin aunque hay también influencia impresionista.

- Intermezzo

- Guateque
- Balada Mexicana
- Mazurcas'23'
- Concierto romántico
- Scherzino a Debussy
- Scherzino mexicano
- Estudios de concierto
- Elegía de la ausencia
- Tema mexicano variado
- Suite cubana
- Gavota
- Rapsodia mexicana no.1 y 2
- Scherzino maya
- Rapsodia cubana
- Deux etudes pour piano
- Danzas Mexicanas'4'
- Sonata allegro
- Sonata Allegro Scherzo
- Preludios encadenados
- Preludio y fuga para la mano izquierda
- Danza del sarampión
- Nostalgia
- Romanza de Amor

Canciones

Ponce interactuó con muchos cantantes mexicanos importantes. Muchas de las letras que usó en sus composiciones musicales no las escribió él, sino que sólo las musicalizó. "Marchita el alma", por ejemplo, la escuchó como canción popular en los campos del estado de Guanajuato.[cita requerida]

Entre sus obras, se encuentran:

- La barca del marino (1912)
- Ven ¡oh luna! (1912)
- Yo te quiero (1913)
- Trigueña hermosa (1913)
- Todo pasó (1913)
- Valentina (1914)
- Oye la voz (1914)
- Dolores hay (1914)
- Las mañanitas (1914)
- Para amar sin consuelo (1914)
- Acuérdate de mí (1914)
- La cucaracha (con coro mixto y acompañamiento) (1914)
- Perdí un amor (1914)
- Cerca de mí (1914)

- Cielito lindo (1914)
(Arr. Ponce, cuando aún no se conocía el autor)
- Soy paloma errante" (1914)
- El desterrado (1914)
- La despedida" (1914)
- El olvido (1914)
- A tus amigos (1914)
- Rayando el sol (1916)
- Adiós mi bien (1916)
- Ofrenda (1916)
- Ya sin tu amor (1916)
- Voy a partir (1916)
- Estrellita (1912)
- A la orilla de un palmar (1916)
- Serenata mexicana (1912)
- Marchita el alma (1912)
- La pajarera (1917)
- Una multitud más
- Tal vez (1905)
- Necesito (1905)
- Lejos de ti (1914)
- Lejos de ti II (Poema de Adolfo Balbino Dávalos)
- Cuiden su vida (1914)
- Si alguna vez(1913)
- Qué lejos ando (1916)
- Si algún ser (1914)
- Yo mismo no comprendo (1914)
- Isaura de mi amor (1913)
- Por ti mi corazón
- Por ti mujer (1913)
- Soñó mi mente loca (1912)
- Tú (1909)
- Aleluya (1909)
- Cerca de ti(Poema de Adolfo Balbino Dávalos)

Música de Cámara

- Trío romántico, para violín, cello y piano.
- Trío para violín, viola y cello.
- Canción de otoño, para violín y piano.
- Sonata a dúo, para violín y viola (1936–1938)
- Sonata, para cello y piano.
- Sonata, para guitarra y clavecín.
- Preludio, para guitarra y clavecín.
- Sonata breve, para violín y piano.
- Scherzino para violín y piano.

Orquesta

- Chapultepec
- Cantos y danzas de los antiguos mexicanos
- Instantáneas mexicanas
- Poema elegíaco
- Ferial



Conciertos

- Concerto romántico para piano y orquesta
- Concerto del sur para guitarra y orquesta (1941)
- Concerto para violín y orquesta
- [editar] Óperas
- El patio florido, inconclusa
- Cira, ópera en dos actos.



Juan Diego Tercero



Juan Diego Tercero y Farías, pianista, musicólogo y compositor; Nació en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en 1895, donde realizó sus primeros estudios en el Colegio Vicentino, apoyado por monseñor Silvestre Carvajal. Más tarde se inscribió en la Escuela Normal y Preparatoria de esa misma población, y después viajó a la ciudad de México para matricularse en el Conservatorio Nacional de Música. Desde niño gustaba cantar en el coro de la iglesia del Refugio y en las fiestas escolares. También, en el antiguo Teatro Juárez amenizaba con el piano las funciones de cine mudo. Fueron sus padres Juan Luis Tercero, licenciado originario de Morelia, Michoacán; y Refugio Farías.

En el Conservatorio Nacional tuvo como maestro a Gustavo E. Campa, especialista en armonía y contrapunto, titulado en la Escuela Normal de Música de París. A fines de los años cincuenta fue contratado por el entonces gobernador de Tamaulipas, doctor Norberto Treviño Zapata, a fin de que perfeccionara el himno dedicado a esa entidad; Juan D. Tercero, con la autorización del autor modificó los últimos compases, adaptándolo para que fuera cantado en coro; luego regresó de nuevo a la ciudad de México donde se hizo cargo de diversas asignaturas y cursos en el Conservatorio Nacional de Música.

Uno de sus principales méritos profesionales fue dirigir coros en México y Francia, por lo que llegó a ser director de la Sociedad Coral universitaria en 1952 - 1969. Paralelamente a esa actividad publicó ensayos corales y compuso sinfonías, odas, himnos y otras piezas de relevante mérito musical que le valieron reconocimientos nacionales e internacionales.

En Francia fue alumno de Nadia Boulanger, en el Liceo del Conservatorio donde se especializó en grupos corales. Para la Universidad Nacional Autónoma de México, compuso un himno basado en la letra del poeta tabasqueño Carlos Pellicer, y una Sinfonía conmemorativa del cuarto centenario de la fundación de la máxima casa de estudios. En sus interpretaciones y composiciones, como sonata en mi mayor para piano, se aprecia la influencia de los grandes maestros europeos, por su estructura clásica en los movimientos allegro, andante, scherzo y rondó.

Juan Diego Tercero fue considerado como uno de los pianistas más notables de México, incluso llegó a acompañar a diversos músicos de fama internacional, como la chelista francesa Aleth Lamasse, a quien conoció en París durante su estancia de siete años de especialización musical. En la capital francesa dirigió el coro Au Temps Ronsard de 1933-1935.

Una de sus mayores satisfacciones fue haber dado a conocer en México, en una primera audición "La Pasión" según San Mateo, de Juan Sebastián Bach, en el Palacio de Bellas Artes. Tercero supo combinar la sensibilidad del gusto literario con la música. Así, inspirado en varios poetas realizó composiciones como "Oda a la patria" de Manuel M. Flores; "Non Omnis morir" de Manuel Gutiérrez Nájera; "Detente sombra de mi bien esquivo" de Sor Juana Inés de la Cruz; "Milagro de la tarde" de Enrique González Martínez; "Ojos claros serenos" de Gutierre de Cetina y "Señor deja mis ojos" de Francisco Díaz de León. Siendo maestro del Conservatorio Nacional de Música, contrajo matrimonio con una de sus alumnas de apellido Vasconcelos. De esta unión nacieron cuatro hijos. Al enlace civil asistieron personalidades como Manuel M. Ponce y Alfredo Uruchurtu, entre otros.

Hacia 1965 fue vicepresidente de la Confederación Nacional de Coros de México. En 1967 la Universidad nacional Autónoma de México lo nombró maestro emérito. En 1972 recibió la medalla "Pedro José Méndez", máxima presea que otorga el gobierno de Tamaulipas; y en 1986 obtuvo la presea "Manuel M. Ponce". El Seminario de Cultura Mexicana le rindió homenaje en Agosto de 1986, al festejar sus noventa años de vida.



SOCIEDAD CORAL UNIVERSITARIA

Murió en el Distrito Federal en 1987, dejando editadas varias de sus composiciones corales, así como un libro de ensayos titulado “Pláticas sobre mi música” de gran utilidad para los estudiantes universitarios. Juan Diego Tercero fue un hombre sencillo, modesto, simpático y oportuno en sus respuestas, las que a veces daba en broma.

Como homenaje a uno de los más notables directores de grupos corales, varios de ellos llevan el nombre del maestro: "Octeto vocal Juan D. Tercero del ISSTE que dirige Jorge Medina Leal; y la asociación coral Juan D. Tercero.



CORO DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TAMAULIPAS

Miguel Bernal Jiménez



Nació en Morelia, Michoacán, el 16 de febrero de 1910 y falleció en León, Guanajuato, el 26 de julio de 1956. Fue un compositor, organista, pedagogo y musicólogo. Comenzó su carrera musical a los siete años de edad como niño de coro en el *Orfeón Pío X*, estudiando en el Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia. Su talento fue descubierto por sus maestros Felipe Aguilera Ruiz e Ignacio Mier y Arriaga, quienes consiguieron la recomendación y admisión en 1928 al Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma por el Canónigo José María Villaseñor. Ahí. Fue ilustrado en órgano, contrapunto, fuga, musicología paleográfica, composición, instrumentación, armonía y canto gregoriano, siendo sus maestros Cesar Dobici, Rafael Manari, Rafael Casimiri, Paolo M. Ferretti, y Licinio Refice. Se graduó dos años después con los títulos de Doctor en Canto Gregoriano, Maestro de Composición y Concertista de órgano.

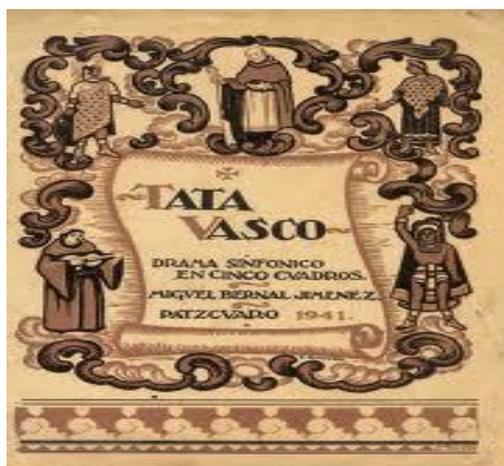


Es considerado el gran exponente de la música religiosa del siglo XX en México como importante aportador al movimiento musical del nacionalismo mexicano. Así mismo. Es considerado por algunos como el máximo exponente del movimiento del nacionalismo sacro.

En 1933 regresó a México para fungir como director de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, puesto que ocupó durante veinte años. En Morelia se dedicó incansablemente a crear escuelas, así como dar conciertos, cursos y congresos. Publicó una gran cantidad de libros, partituras y revistas especializadas, poniendo especial énfasis en la música sacra. En 1939 fundó la revista *Schola Cantorum*, primera en su tipo, y uno de los medios más importantes de difusión musical en su época.

Miguel Bernal se hizo de un importante lugar en diversos círculos sociales de México, y entabló amistad con otros grandes músicos de su tiempo, entre los que destacan Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas. Fue reconocido internacionalmente y muchas de sus obras fueron estrenadas en España.

Fundó la Sociedad “Amigos de la Música” en 1938. En 1944 organizó y dirigió el Coro de los Niños Cantores de Morelia. En 1945 inició la dirección del Conservatorio de las Rosas otorgándole su identidad tal y como hoy la conocemos. Entre 1945 y 1946, recorrió Estados Unidos y Canadá dando conciertos de órgano. Fue decano del Colegio de Música de la Universidad de Loyola en Nueva Orleans, posición que sostuvo hasta su muerte en 1956.



Obra Musical

El catálogo de Miguel Bernal se extiende a 251 obras, entre música sacra y música profana, dramas sinfónicos, música teatral, sonatas, sinfonías, misas, motetes, himnos y villancicos. Sus trabajos más destacados incluyen:

1924 - Ave Gratia Plena.

1937 - Cuarteto Virreinal, para cuarteto de cuerdas.

1940 - Suite Sinfónica Michoacán.

1941 - Por el Valle de las Rosas.

1941 - Tata Vasco, drama sinfónico en 5 escenas (libreto M. Muñoz). Estrenada el 15 de febrero en Pátzcuaro.

1941 - Noche en Morelia, poema sinfónico.

1941 - Misa Aeternae Trinitatis.

1942 - Sonata de Iglesia, para órgano.

1942 - Sonata de Navidad, para órgano.

1942 - La Virgen que forjó una Patria.

1943 - Tingambato, ballet. Estrenada el 26 de agosto de en la Ciudad de México.

1943 - Angelus.

1945 - Misa Guadalupana Juandieguito.

1946 - Preludio y fuga, para órgano.

1946 - Sinfonía-Poema México.

1949 - Retablo Medieval: Concertino para órgano y orquesta.

1949 - Tres Cartas de México.

1951 - El Chueco, ballet.

1952 - Carteles.

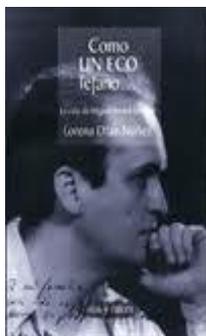
1952 - Los Tres Galanes de Juana, ballet. Obra sobre Juana Inés de la Cruz, estrenada en septiembre de 1952 en la Ciudad de México.

1953 - Sinfonía Hidalgo.

1954 - Antifonas para México.

1956 - El Himno de los Bosques.

1964 - Catedral, 24 piezas para órgano.



Su acervo musical está compuesto por muchas y muy diversas obras. Una de las más destacadas es *Tata Vasco* (1941), drama sinfónico en conmemoración del 400º aniversario de la llegada del obispo Vasco de Quiroga, llamado Tata Vasco por los indios Tarascos.[2] Esta obra fue estrenada en la ciudad de Madrid, España[3] con vestuario y escenografía de Alejandro Rangel Hidalgo. La obra combina melodías indígenas, cantos gregorianos y melodías románticas para caracterizar cada una de las tres partes involucradas en la historia.

Muchas de sus obras eran realizadas por encargo. *Noche de Morelia* (1941) fue encargada por la Cruz Roja, y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de su titular y fundador Carlos Chávez. La obra es representativa de muchas de las costumbres de la gente de Morelia en los años cuarenta. Su *Sinfonía-Poema México* (1946), una de sus obras nacionalistas más representativas, le valió el reconocimiento del compositor español Joaquín Turina.



En su *Concertino para órgano y orquesta* (1949) pone en manifiesto su admiración por los grandes compositores del Barroco y Clasicismo europeos, cuya influencia no es tan notable en sus demás obras. Bernal Jiménez demuestra también su destreza armónica al concertar la identidad propia del órgano como instrumento solista y acompañarlo grandilocuentemente con la orquesta. El *Retablo Medieval* que designa a esta obra se caracteriza en sus dos primeras partes: «Mester de Juglares» y «Mester de Clerecía».

El Chueco (1951) es considerada como una de las obras de ballet mexicano más representativas del siglo XX. La obra muestra una sonoridad nacionalista caracterizada por los temas populares acompañados de un fondo inherentemente religioso. La obra fue estrenada en 1951 por la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes y dirigida por el mismo Bernal Jiménez.

Su *Sinfonía Hidalgo* (1953) fue encargada por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por su autor en el Teatro Ocampo de Morelia

Estilo e influencias

A causa de su nacimiento en pleno inicio de la Revolución mexicana, la obra musical de Miguel Bernal Jiménez se encuentra definida por un marcado tinte nacionalista. Su educación religiosa y profundo catolicismo conjugados con su nacionalismo lo llevaron a encabezar el movimiento conocido como nacionalismo sacro, producto del motu proprio publicado por el papa Pío X en 1903.





Éste documento promovía la reintroducción de la música sacra por medio de elementos regionales. Esto, junto con la tolerancia religiosa que fue producto de los arreglos entre la Iglesia y el Estado mexicano tras la Guerra Cristera, definieron el estilo de uno de los músicos más influyentes de la música mexicana contemporánea.

Miguel Bernal Jiménez defendía en la música religiosa la aplicación de una tendencia innovadora para reivindicar su supremacía como arte sacro sobre lo profano. Su estilo musical es ecléctico, su música pretende abarcar una síntesis de lo mexicano y exponer todos los elementos de su realidad.

Miguel Bernal muestra también elementos comunes a Manuel M. Ponce y otros compositores nacionalistas de su época, mezclando su música con temas obtenidos de las tradiciones populares, como cantos de trabajo, temas religiosos, y melodías de trama política.

Labor Musicológica

Como musicólogo investigó la historia de la música colonial. Después de largas y penosas búsquedas, descubrió el primer archivo de música colonial mexicana, que data del siglo XVII y procede del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, que era el nombre de Morelia en la época del Virreinato, lo que revela a México como el país con el pasado musical más rico e interesante del Nuevo Mundo.

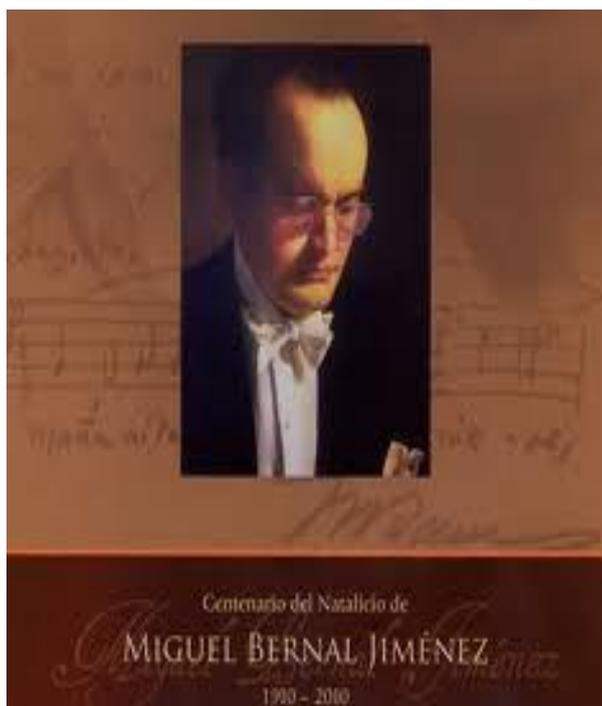
Labor Pedagógica

Miguel Bernal Jiménez cundió también como un gran pedagogo. Sus métodos y publicaciones fueron probados con éxito en el Conservatorio de las Rosas y la Escuela Popular de Bellas Artes. En 1939 fundó la revista *Schola Cantorum* que fue durante mucho tiempo uno de los medios de difusión musical más importantes del país. La revista siguió publicándose de manera periódica hasta el año de 1974, y hasta ese año conservó el formato original propuesto por su creador. En esta revista Bernal Jiménez publicó constantemente material musical, musicológico y pedagógico bajo los seudónimos de "M.Mouse", "Q.U.D.", "Primicerius", "Jaime Le Brungel", "Fray Florindo".

Miguel Bernal fue un prolífico académico y su acervo bibliográfico consta de **11 libros y 173 artículos**, muchos de ellos utilizados en la enseñanza de la música sacra en diversos lugares del país y en seminarios en México y el extranjero. Entre sus libros más destacados, están sus tratados de teoría musical del Canto Gregoriano, “La Disciplina Coral”, “Las tres etapas de la ejecución gregoriana”, “teoría del canto gregoriano”, “El acompañamiento gregoriano” y “La dirección gregoriana”.

Reconocimiento

Durante su vida recibió el Premio Pontificio en tres ocasiones (1930, 1931, y 1932), el Diploma de Honor de la Federación Teatral Mexicana (1941), la Medalla al Mérito Civil otorgada por el diario “El Universal” (1941), el Premio Nacional (1943) por la música de la película “La Virgen que forjó una Patria, la Condecoración Generalísimo Morelos (1945), el Primer Premio del Concurso Chopin (1949). En 1956 fue declarado hijo predilecto del estado de Michoacán. Siendo maestro del reconocidísimo músico Domingo Lobato Bañales, oriundo de esta ciudad de Morelia.



POST REVOLUCIÓN⁵

Ramón Noble Olivares (1920 – 1999)

Cesar Tort (1928 –)

Violeta Hemsy D Gainza (1930 -)

La segunda etapa del periodo revolucionario y ya más cerca a nuestra actualidad, las acciones del Estado estarán dirigidas a la estabilización económica de nuestro país.

En su gestión como presidente interino del Gral. Abelardo Rodríguez (1932 -1934) aparece el primer plan sexenal, donde se buscaba conciliar los problemas sociales y los enfrentamientos surgidos del régimen anterior (Pascual Ortiz Rubio 1930 – 1932). En el ámbito educativo se dieron grandes debates sobre las reformas del artículo tercero de la constitución, así como la orientación de la educación.

El gobierno de Lázaro Cárdenas Del Río enfrentó una severa crisis por los efectos de la gran depresión (1929 – 1933). Su gobierno se basó en tres grandes proyectos: La reforma agraria, la organización de los obreros y la educación socialista. Se Crea el Departamento de Asuntos Indígenas con el objeto de intensificar la enseñanza tecnológica. Hizo reformas al artículo 3º constitucional tratando de implantar la educación socialista. Logró la Libertad de Expresión.

En la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940 – 1946) a demás de tratar de reconciliar a los involucrados en las pugnas revolucionarias, así como de ganarse la confianza de EEUU, en México, la del clero, los empresarios y los sectores resentidos con las políticas de Cárdenas. Suprime el sentido socialista de la educación.

En materia de educación y como el Secretario de la misma Jaime Torres Bodet, se reinició la campaña de alfabetización que Vasconcelos emprendió en 1921. Se puso cuidado en llevar a los grupos indígenas los beneficios del alfabeto y se elaboraron cartillas y cuadernos de escritura en diversas lenguas nativas. Se fundó el Seminario de Cultura mexicana en humanidades, ciencias y artes, a quienes se encomendó difundir la cultura por toda la República.⁶ En su régimen de gobierno se agrupó el magisterio rural y se crea el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Enlistando en él, a la totalidad de docentes del país en ese momento.

El gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946 – 1952) fue apoyado por la clase obrera y se le aplicó el sobrenombre de "Cachorro de la Revolución". Los grupos de derecha y los intelectuales simpatizaron con él tanto por ser el primer presidente civil como por haber llamado a colaborar con él a distinguidos técnicos universitarios. Su gobierno tuvo un tono ya no puramente político, sino, científico y técnico. El campo de la educación y la cultura estuvo bien atendido. El presidente Alemán obtuvo el apoyo del

⁵ Ortega Vázquez, Humberto Jesús. "Historia Universal Contemporánea. Desarrollo Económico. Políticas Económicas. Relaciones Internacionales. Presidentes. Biografías." [el rincón del vago.com/](http://el.rincón.del.vago.com/) México en el siglo XX. I R A C. "Historia de México Siglo XX". [el rincón del vago.com](http://el.rincón.del.vago.com). Alvarado, Ivonne. "El Siglo XX" la enciclopedia 1984. *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000*. © 1993–1999 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos. *Nueva Enciclopedia Temática*. Tomo IX. Ed. CUmbre. S.A. México. 1984.

⁶ CADENA GUZMÁN, MARÍA EUGENIA. Tesis: "Análisis Del Fenómeno De Coro Vocacional Como Educación Integral Dentro Del Tiempo Libre" ENM. UNAM. 2008

SNTE en la una nueva cruzada de alfabetización. Se creó, para premiar a científicos, humanistas y artistas, el Premio Nacional de Artes y Ciencias, que se ha concedido a insignes mexicanos. Alemán construyó la Ciudad Universitaria, de la cual fue primer rector Luis Garrido. Se aumentó el número de escuelas técnicas, secundarias y profesionales. Se construyó en nuevo edificio de la Escuela Normal, escuela Naval, etc.⁷ En su gobierno nace el Instituto Nacional de la Bellas Artes Y la Orquesta Sinfónica Nacional, la Dirección Nacional de Enseñanza Normal, el Instituto de Pedagogía y el Colegio Técnico de Educación Superior e Investigación Científica.

En su gestión como presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952 - 1958) asume la presidencia de la República, cuyo Gobierno tuvo como objetivo el proyectar una nueva imagen del Poder Ejecutivo. Le hizo una reforma muy importante a nuestra Constitución Política, al otorgarle a la mujer mexicana los derechos políticos que le correspondían. Le dio gran impulso a la educación primaria y la educación media, apoyó de manera especial a la educación politécnica y a la universitaria. En su gobierno, enfrentó un conflicto magisterial por la inconformidad de los maestros, ya que el SNTE se alejó de la “escuela socialista”⁸

En la presidencia de Adolfo López Mateos (1958 -1964), en el rubro de la educación, su gestión se dedicó a la construcción de escuelas, así como, a la formación de profesores de nivel primaria. Se dio una nueva sede al Museo Nacional de Antropología y se crearon los del Virreinato, la Ciudad de México, Arte Moderno y Ciencias Naturales. El analfabetismo descendió al 28.91% de la población. ⁹En 1959 nace la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos que se encargó de la publicación de libros de texto para los niños del nivel básico. Al año siguiente se estableció la distribución gratuita de los libros de texto para las escuelas primarias.

Con el presidente Gustavo Díaz Ordáz (1964 - 1970), Hizo compromiso de seguir con las siguientes medidas: fomento al sector industrial, mantener la política de estabilidad y lograr la expansión del sistema de prestaciones laborales para la clase trabajadora. A Díaz Ordáz le tocó enfrentar con mano dura los movimientos estudiantiles, de manera especial los que se dieron en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto Politécnico Nacional, ordenando romper las huelgas organizadas por los estudiantes, mismas que vieron su fin con la matanza del 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas. Los responsables intelectuales de esta masacre fueron: el mismo Díaz Ordaz, Luis Echeverría Álvarez (secretario de Gobernación) y Marcelino García Barragán (secretario de la Defensa Nacional). La educación se posicionó en el primer región del presupuesto de egresos. Para 1970. La población estudiantil creció a casi 50% más. Aparecen las teleaulas, una novedad que aportó el régimen. Se fundaron 100 escuelas de circuito destinadas a los niños que viven en comunidades menores de 99 habitantes. Inició sus actividades el Centro Nacional de Enseñanza Técnica Industrial (Plan UNESCO), destinado a la formación de profesores e ingenieros altamente especializados en administración industrial. También empezaron a operar: el Instituto Tecnológico Regional de Querétaro y el Centro Nacional de Ciencias y Tecnologías Marinas de Veracruz.

⁷ CADENA GUZMÁN, MARÍA EUGENIA. Tesis: “Análisis Del Fenómeno De Coro Vocacional Como Educación Integral Dentro Del Tiempo Libre” ENM. UNAM. 2008

⁸ Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, “Antecedentes”, en Educación www.diputados.gob.mx/cesop/

⁹ Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura.

Luis Echeverría Álvarez (1970 – 1976), basó su gestión como presidente con una combinación de populismo; ¹⁰ el cual consistió en la instrumentación de beneficios sociales y de condiciones que permitieran la movilidad social; y capitalismo que facilitó al Estado el control de las masas a través del corporativismo sindical y el autoritarismo. Al mismo tiempo sufriendo aún los efectos por los trágicos eventos del movimiento estudiantil del 68, en materia de educación. LUIS ECHEVERRÍA hizo grandes esfuerzos por ganar de nuevo la simpatía y el apoyo de los estudiantes y de los profesores de nivel superior, con el propósito de recuperar la legitimidad que se había perdido con los trágicos acontecimientos del 68. Por eso su gran empeño hacia el cuidado y desarrollo en la educación. Nace así la “nueva reforma educativa” que se reflejó en una nueva Ley Federal de Educación (1973). Organizó el Sistema Educativo Nacional para establecer bases nuevas que impulsaran los derechos de todos los mexicanos a recibir educación con igualdad de oportunidades. Se promulga la Ley Nacional de Educación para Adultos (1976). En su mandato se crean: Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), el Colegio de bachilleres Y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

José López Portillo (1976 – 1982), inicia su mandato como presidente de México en una situación económica sumamente difícil. En materia de política educativa: Se impulsa la descentralización educativa (1978), al crearse las delegaciones de la SEP en los estados de la República. Por primera vez en la historia de México, se cubrió totalmente la demanda de educación primaria (1980). Es en este período presidencial que se realiza un diagnóstico de la situación escolar en el nivel básico de educación. Se diseñó el Plan Nacional de Educación. El diagnóstico de este plan arrojó información importante que llamó la atención sobre diversas problemáticas en la educación preescolar. Había prioridad en Plan Nacional de Educación para la educación preescolar y la implementación del programa de “Educación para Todos”, la meta era atender a todos los niños con rezago educativo. La siguiente prioridad, fue el desarrollo de la educación técnica que hiciera posible la vinculación de la educación superior con las necesidades del sector productivo. Esto da origen al Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (CONALEP) en 1979. La tercera prioridad del Plan Nacional de Educación, consistía en el impulso dado por el gobierno para elevar la calidad de la educación. Meta que se alcanzó con la formación de los maestros, a través de la creación de la Universidad Pedagógica Nacional. También se fundaron el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica, responsable de ofrecer opciones terminales previas a la licenciatura y en 1981, el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos. La inscripción en las Universidades e Instituciones de educación superior ascendió a un millón de estudiantes en 1982.

En la presidencia de Miguel De La Madrid Hurtado (1982 – 1988), se elabora el Plan Nacional de Desarrollo, en donde se encuentran las políticas educativas de su gobierno, plasmadas en el Programa Nacional de Educación, Cultura, Recreación y Deporte (1983). Este programa plantea una revolución educativa, con los siguientes objetivos: A través de la formación integral de los maestros, elevar la calidad de la educación; vincular la educación y el desarrollo; racionalizar el uso de los recursos, ampliar el acceso a los servicios, dando prioridad a los más desfavorecidos; regionalizar la educación básica, así como la normal y descentralizar la superior: mejorar la educación física, el deporte y la recreación; y por último, hacer de la educación un proceso participativo.

¹⁰ CADENA GUZMÁN, MARÍA EUGENIA. Tesis: “Análisis Del Fenómeno De Coro Vocacional Como Educación Integral Dentro Del Tiempo Libre” ENM. UNAM. 2008

El gobierno de Miguel De La Madrid se destaca por la búsqueda de la calidad educativa, al reformar los estudios de la educación normal y la descentralización de la educación superior. Lamentablemente, a causa de la fuerte crisis económica de 1982 afectó la demanda de educación por parte de los sectores de la población con menos recursos y el presupuesto destinado a la educación también fue reducido.

Buscando continuar con los cambios iniciados con Miguel De La Madrid, las tendencias modernizadoras encuentran su punto más alto durante la gestión de Carlos Salinas De Gortari (1988 - 1994). En su gobierno, la política educativa buscó la modernización del sistema educativo; definiendo nueve puntos para seguir con su modernización: la formación de los docentes, la educación de los adultos, la capacitación para el trabajo, la educación media superior, la educación superior, el postgrado y la investigación; los sistemas educativos abiertos, la evaluación y los inmuebles educativos. Para lograr esto, se modifica el artículo 3º y 130 de la nuestra Constitución. En el Artículo 3º se promulga la obligatoriedad de la educación secundaria para todos ciudadanos. En el artículo 130 la reforma estuvo, en lo tocante al aspecto jurídico de las iglesias; permitiendo de nuevo la participación de la misma en la educación, y con esto se deja concluido el conflicto entre la iglesia y el Estado (constitución de 1917).

En su gobierno se promulga la Ley General de Educación (1993), misma que busca la calidad y equidad educativas. Surgen nuevos planes de estudios y nuevos libros de texto; el Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica y Normal (ANMEB) hizo posible que el gobierno federal transfiriera a los Estados el manejo y control de sus respectivos sistemas educativos.

En la presidencia de Ernesto Zedillo (1994 - 2000), quien fuera titular de la SEP, se da enorme seguimiento a las políticas de gobierno del sexenio anterior. Así. En 1995, y bajo la dirección de Miguel Limón, se crea el Programa de Desarrollo Educativo tocando los diferentes niveles de educación y el presupuesto designado para este sector.

Uno de los puntos más relevantes que tocó el gobierno de Zedillo, fue la búsqueda para ampliar la cobertura de los servicios educativos basados en criterios de equidad. También se buscó el impulsar el intercambio de información más eficiente a través de los nuevos canales de comunicación - como ejemplo está el internet- , poniendo en marcha el proyecto de Red Escolar (1997). Los recursos empleados fueron: Red EDUSAT, software educativo, entre otros.

Contexto Histórico para Violeta Hemsy de Gainza¹¹

En la Provincia de Buenos Aires, Argentina; la educación musical alcanza un gran logro al crearse por decreto oficial la Escuela de Música y Declamación (1874). Con el arribo de grandes músicos extranjeros a Argentina, la cultura musical de este país, se va consolidando. En el ámbito de la educación musical, inicia su divulgación soportada en dos ejes: el Estado y la iniciativa privada. JUAN GUTIERREZ funda el Conservatorio de Música de Buenos Aires (1880) y el Instituto de Estudios Musicales (1883). En 1893 gracias a Alberto Williams¹², quien es considerado el primer músico argentino con educación completa se funda un número importante de conservatorios y escuelas de música.

Ya en el siglo XX, Argentina tuvo el liderazgo en el quehacer musical en; composición creadora, educación, conciertos y óperas, así como, en la publicación de música y musicología en toda Latinoamérica. Para este siglo, la música popular se convirtió en una gran industria, dando como fruto la creación de varias editoriales que gozan de gran prestigio como la Casa Ricordi, por mencionar un ejemplo; que tiene en su haber, un catálogo extensísimo de diversos tópicos musicales.

En el período nacionalista argentino (1930), la música se ve fuertemente impregnada de los sentimientos nacionalistas. Es en este tiempo que nace la maestra Violeta Hemsy de Gainza. Muy pocos compositores se deciden por el estilo abstracto, apoyados de algunas técnicas europeas contemporáneas.

En el aspecto de la enseñanza, la educación musical pasa por seis períodos¹³:

- 1° llamado “Los Precursores” (décadas de 30’s y 40’s) Se usaron como base de la educación dos métodos.
- 2° Nombrado “Los Métodos Activos” (décadas de 40’s y 50’s) donde el principal protagonista fue Jaques Dalcroze al difundir su método de enseñanza musical, con el movimiento corporal incluido en él.
- 3° Conocido como “Los Métodos Instrumentales” (de los años 50’s a los 70’s). Donde dos grandes músicos y pedagogos influyen la educación musical con sus métodos de estudio; Carl Orff y Zoltan Kodaly. Ambos hacen uso del solfeo relativo (también conocido como ‘Do Móvil’). Orff usa juegos corporales y lingüísticos. Para Kodaly, su herramienta principal es la música folklórica. En este período la voz cantada se considera un instrumento. Argentina adopta estos dos métodos y los adapta, los traduce y los publica. Gracias a la influencia de Kodaly, los argentinos revalorizan su propio folklore, ahora incluido en su educación. En estos años la educación musical de este país goza de una situación muy privilegiada.

“Por esta razón V.H. Gainza prefirió la práctica a la teoría, basándose en el proceso natural de aproximación a la música, para alcanzar la participación integral del individuo...”¹⁴

¹¹ TORRES GALINDO, FANNY CANDIDA “Notas Al Programa” OPCIÓN DE TESIS. ENM. UNAM 2009

¹² TORRES GALINDO, FANNY CANDIDA “Notas Al Programa” OPCIÓN DE TESIS. ENM. UNAM 2009. Pág. 35

¹³ TORRES GALINDO, FANNY CANDIDA “Notas Al Programa” OPCIÓN DE TESIS. ENM. UNAM 2009. Págs. 36 -37

¹⁴ TORRES GALINDO, FANNY CANDIDA “Notas Al Programa” OPCIÓN DE TESIS. ENM. UNAM 2009. Pág. 37

- 4° “Los Métodos Creativos” (décadas 70’s y 80’s). Ahora el maestro y el alumno comparten la actividad creadora. Se promueve la sensibilidad del sentido de la escucha y se desarrolla la curiosidad sonora del estudiante. En este período se propone a los alumnos diversas experiencias sonoras.

- 5° “La Integración” (años 80’s). Cuando Argentina vuelve a gozar de un ambiente democrático, y su sociedad se vuelve multicultural ; el ámbito musical argentino, tiene la tarea de integrar poco a poco las expresiones de otras culturas, pero sin dejar de cultivar las propias, así como, de proteger su herencia cultural.

- 6° “Los Nuevos Paradigmas” (década de los 90’s), sigue la preocupación por la educación infantil. La educación profesional y la especializada “concentra las miradas reformistas”¹⁵.

¹⁵ TORRES GALINDO, FANNY CANDIDA “Notas Al Programa” OPCIÓN DE TESIS. ENM. UNAM 2009. Pág.37

RAMON NOBLE OLIVARES¹⁶

El maestro Ramón Noble Olivares nace en Pachuca, Hidalgo en 1920. Y fallece el mes de enero 1999 en la ciudad de México. Sus estudios los realizó en el Instituto Científico y Literario, ahora Universidad Autónoma de de Hidalgo.

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de México, del que años más tarde sería director interino. En los años cincuenta encabezó el incipiente movimiento coral de nuestro país y le abrió muchos foros a las agrupaciones de este género en México y el extranjero. La profunda huella de su trabajo se percibe hasta nuestros días.

Ramón Noble Olivares fundó coros en el ISSSTE, Colegio Militar (Popotla), Colegio México, Secundaria No. 3 (primer premio de Concursos Corales), Coro de Patronato de la Sinfónica Nacional, Coral de Maestros Cantores, Coral Mexicano del INBA, Coro del Ballet Folklórico de México, etc.

La “pequeña” Oficina Coral, no solo atiende al Coral Mexicano, además, organiza los diferentes festivales corales; tales como los de Navidad, Primavera, Sábados y Domingos Corales del INBA. Se pueden contar con más de 600 coros extranjeros presentados, a los cuales se les ha proporcionado con música mexicana de la “pequeña” Biblioteca Coral que cuenta con más de 2000 versiones de nuestra música.

1956 - Coral Mexicano del INBA. Fundado el 11 octubre, en la ciudad de México. Integrado por elementos de la Escuela de Iniciación Artística del INBA no. 3

1980 - Funda el Centro de Convivencia Coral en la última Privada de la Luz (Chapultepec) y en Cuernavaca, Morelos, donde han sido atendidos coros nacionales y extranjeros.

¹⁶ Biografía proporcionada por Aurora Bedolla, ex integrante del CORAL MEXICANO del INBA

1981 - Imparte Cursos a los alumnos de Eugenio Moreno. Recibe Diploma del Seguro Social por los Cursos Corales.

1985 - Le otorgan la medalla Ignacio Manuel Altamirano.

1987 - Se le otorga el diploma como "Alumno Egresado Distinguido" de la Universidad Autónoma del estado de Hidalgo. En este mismo año fue nombrado Marshal Honorario de la ciudad de Oklahoma.

Dos años después, en 1989 Como Vicepresidente de la Asociación Nacional de Directores de Coro "Miguel Bernal Jiménez", coadyuvó a la fundación de los "Domingos Corales" instituidos por SOCIOCULTUR e INBA. Los Conciertos se efectuaron en el Museo de la Ciudad de México.

1990 - Es un año lleno de reconocimientos a su labor artística, de los que se pueden mencionar: El diploma del Gobierno del Estado de Hidalgo. También el diploma de SOCIOCULTUR "Domingos Corales" de la ciudad de México. Recibe de la Asociación Cultural "Sor Juana Inés de la Cruz", presea por la composición de cinco villancicos con los textos de los poemas de la décima musa. Ante la presencia de la reina de Inglaterra, dirigió el Himno Nacional Mexicano con un coro de 15 mil alumnos, en el Zócalo de la ciudad de México.

1991 - Obtiene la cédula Real del Salón de Cabildos y diploma como huésped de la ciudad de Puebla. También la charola de plata por el xxxv aniversario del Coral Mexicano, otorgado por el Cardenal Ernesto Corripio Ahumada.

1993 - Se Editan Obras de Órgano, por la editorial Vivace de California.

1994 - Fue un año muy activo para Ramón Noble se dan los siguientes acontecimientos: Ediciones Corales de Alliance Music Houston. La Gira artística por Chihuahua, México, Arizona, Nevada, Utah e Idaho (EEUU)

1995 - Se instituyó el Segundo Festival Coral del INBA, llevado a cabo en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. Fue homenajeado por los principales coros de México, en el Conservatorio Nacional de Música.

1996 - Se va de gira por segunda vez, por el estado de Chihuahua. En el mismo año se da la Tercera Exposición Coral Biográfica del Coral Mexicano del Instituto Nacional de las Bellas Artes.

CESAR TORT¹⁷



Nació en Puebla, Puebla. El 14 de septiembre de 1928. Inició sus estudios musicales con Ramón Serratos y Pedro Michaca, los continuó en el Conservatorio Real de Madrid (1948-1950) y los complementó con Aaron Copland en Boston, EUA. Se ha especializado en pedagogía musical infantil. Sus métodos, experimentados primero en el Centro 22 de Acción Social de la Secretaría de Educación Pública (SEP), fueron transferidos en 1967 a la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y luego adoptados por el Conservatorio Nacional (1969).

En ambas instituciones trabajó hasta 1975, en que pasó como investigador a la Coordinación de Humanidades de la UNAM, donde permaneció hasta en 1988. En 1977 la Dirección de Culturas Populares de la SEP comenzó a experimentar el método Tort en escuelas públicas y en 11 años se ha implantado en 16 estados, mediante la acción de 1,120 maestros y en beneficio de 200 mil niños. El método Micro-pauta, editado inicialmente por la UNAM en 1971, se ha difundido con éxito en Argentina, Australia, Brasil, Inglaterra, Nueva Zelanda, Puerto Rico y Yugoslavia. La base son antologías regionales, en su mayoría musicalizadas por el autor, cantadas, interpretadas y tocadas por niños de 3 a 12 años de edad.

En 1976 César Tort fundó el Instituto Artene (Centro de pedagogía infantil musical) en Ayuntamiento núm. 40, en Coyoacán, D.F. donde son instruidos unos 300 niños, quienes fabrican sus propios instrumentos, entre ellos xilófonos, arpas y huéhuetls. Del Instituto han salido profesores que por su cuenta han abierto centros pedagógicos musicales en Cuernavaca, Querétaro, La Paz y Jalapa.

César Tort ha compuesto El orador (para piano), Estirpes (poema sinfónico), La comedia (para 12 instrumentos) y La espada (cantata a Morelos); y para niños, unas 300 pequeñas obras compiladas en Educación musical en el jardín de niños (1971), Educación musical en el primer año de primaria hasta el 6° año (1986) y El coro y la orquesta escolares (1988), publicados por la UNAM, igual que tres discos y tres cassettes (1986). Entre los temas infantiles de Tort figuran: Los veinte ratones, La voz del huéhuetl, La viudita, La calandria, Hilos de oro (ópera cantada, tocada y actuada por niños, primera

¹⁷ Biografía proporcionada por el Instituto ARTENE (Centro de Pedagogía Infantil Musical)

de ese género en México, 1985), Pasos, Chocolate molinillo, El tren, El viento, Mi gallo, Señora Santa Ana, El lago y la tuna, El eco y Tianguis, entre otras.

En septiembre de 1988 Tort fue designado director para México, Centroamérica y El Caribe, de la International Society for Music Education (ISME) de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, con sede en Londres. En octubre del mismo año tramitaba la fundación de la Sociedad Mexicana de Educación Musical afiliada a la ISME.



VIOLETA GEMSY DE GAINZA



Licenciada en Música (especialidad Piano) y Profesora de Química, recibida en la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Especializada en educación musical en el Teacher's College de la Universidad de Columbia (E.E.U.U.). Psicóloga Social, graduada de la Primera Escuela Privada de Psicología Social Enrique Pichon Rivière. Estudios de EUTONIA con Gerda Alexander en Francia (1976) y en Kopenhagen, Dinamarca (1982 y 1983). Pedagoga musical argentina de trayectoria internacional, fue presidente del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) desde su fundación en 1995 hasta el año 2005.

A través de su obra escrita -más de 40 títulos que abarcan la pedagogía general de la música, la didáctica del piano, de la guitarra, de los conjuntos vocales infantiles y juveniles, la improvisación musical, la musicoterapia, etc.(con traducciones al italiano, al portugués, al alemán, francés, inglés y holandés)- y de sus enseñanzas en ámbitos oficiales y privados ha realizado sustanciosos aportes teóricos y ejercido una decisiva influencia en los desarrollos pedagógicos musicales en el continente latinoamericano y en la Península Ibérica.

Pionera de la pedagogía moderna, su enfoque abierto, estimulador de la creatividad y cuidadoso de los procesos individuales, ha marcado en las últimas décadas a varias generaciones de músicos y educadores eruditos y populares. Entre sus alumnos se cuentan, entre otros, Leo Sujatovich, Andrés Calamaro, Fito Páez, Ariel Roth, Claudio Gabis, Edy Svetelman, Dany Tarral, Nessy Muhr, Sergio Dawi, Federico Mizrahi, Ezequiel Izcovich, Fabiana Galante, María teresa Corral, Pepa Vivanco, Pichona Sujatovich, Marga Grajer, Esther Scheider.



Desde el año 1967, en que inicia su carrera internacional, hasta la fecha, ha sido especialmente invitada por entidades internacionales como la OEA, UNESCO, ISME (International Society for Music Education), gobiernos de Francia (Midem Classique), Alemania (Deutsche Musikrat), España (Ministerio de Educación), Cuba (Ministerio de Cultura), etc. a participar como jurado, miembro consultor, profesor, conferencista, etc. en universidades, conservatorios y centros musicales y artísticos de los países americanos, como asimismo en universidades, conservatorios y centros musicales y artísticos europeos.

Su obra es frecuentemente estudiada y analizada en trabajos de tesis y de investigación en universidades de diferentes países de Latinoamérica.

Ex profesora titular de las cátedras de Didáctica Musical y Técnicas de Improvisación en la Universidad de La Plata, en el Conservatorio "Nacional Carlos López Buchardo" y en el conservatorio "Municipal Manuel de Falla" de Buenos Aires. Ha recibido, entre otras distinciones, la Medalla de Oro de la Peña El Cardón (Tucuman, 1987) y el Diploma al Mérito (Pedagogía Musical) de la Fundación Konex (Buenos Aires, 1989). Miembro de la Comisión Asesora de la Carrera de Musicoterapia de la Universidad de Buenos Aires.

Fue miembro del Directorio de la ISME (International Society for Music Education) durante el período 1986 - 1990, habiendo coordinado desde 1974 a 1986 la Comisión de Musicoterapia de la citada institución. Fue nombrada miembro honorario vitalicio de la ISME. Ex presidente y actual Miembro Consultor de la Asociación Argentina de Musicoterapia, integra la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Educación Musical, instituciones de las que fue miembro fundador.

Dirige desde el año 1988 la colección musical de la Biblioteca Pedagógica de la Editorial Guadalupe de Buenos Aires. Editora de los "anuarios" de la ISME (International Society for Music Education) en español. (Ed. Guadalupe). y de la Revista de la Asociación Argentina de Musicoterapia (años 87-93) Escribió, a pedido de la Universidad de La Haya, el capítulo sobre la IMPROVISACION MUSICAL en el libro de Psicología Musical (texto oficial para los conservatorios de los Países Bajos) publicado en inglés y holandés: Muziekpsychologie, Van Gorcum, 1995.

Desde 1970 hasta la actualidad ha participado activamente en sesiones plenarias, workshops, demostraciones, etc., en los congresos bienales de la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME) realizados en los cinco continentes.

En 1994 y 1995 dictó seminarios y workshops en Paris (Univ. Paris II, ex Sorbona), Madrid (Centro Cultural Juan de Herrera), Barcelona (Universidad Autónoma, Universidad Ramón Llull y Escuela de Trabajos Corporales y Artísticos de Barcelona), Sevilla (Conservatorio Elemental de Música de Nervión), Universidad de Alcalá de Henares (Aula de Música). Participó como experta en el Congreso "Música y Sociedad en los años 90" (Madrid 94). Dictó seminarios de Improvisación en New York (Lucy Moses School, julio 94).

Ha dictado cursos, seminarios y conferencias en la capital y el interior del país y en numerosas ciudades del mundo, Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao, Valencia, Zaragoza, Vitoria Gasteiz (España), Paris (Francia), Jerusalem, Tel Aviv, Jaifa (Israel), Porto, Lisboa (Portugal), Florencia, Nápoles (Italia), La Habana (Cuba), Lima (Perú), Quito (Ecuador), Río de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Ouro Preto, Belo Horizonte, São João do Rei, Goiania, Brasilia, Montenegro, Bahia (Brasil), Moscú (Rusia), Tallin (Estonia), Helsinki (Finlandia), Varsovia (Polonia), Tokio (Japón), Christchurch (Nueva Zelanda), Perth, Canberra, (Australia), Montreaux (Suiza), Innsbruck (Austria), Estocolmo (Suecia), Eugene (Oregon) Utah, New York, Bloomington (USA) Toronto, Banff, London (Canadá), México, Santo Domingo (República Dominicana), Montevideo (Uruguay), Santiago de Chile, La Serena (Chile), Sucre (Bolivia), Medellín (Colombia), Caracas (Venezuela), San José (Costa Rica), Managua (Nicaragua), San Juan (Puerto Rico), Ciudad de México (Mexico), etc. Ha traducido y auspiciado la publicación de obras fundamentales de la Pedagogía Musical de autores como Edgar Wiliems, Murray Schafer, entre otros.

Ha sido nombrada presidente honoraria del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical). Participó en el II Encuentro Iberoamericano de educación Musical. Organizado por la Universidad Pedagógica Nacional. Santa Fé de Bogotá, Colombia. En marzo del 2002 ha sido nombrada profesora honoraria de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago de Chile. Dirige junto a Susana Kesselman la colección Cuerpo, arte y salud del Grupo Editorial Lumen.



CAPITULO III

TÉCNICAS DIDÁCTICAS PARA EL TRABAJO CORAL EN EL AULA

“La experiencia ha demostrado reiteradamente que el éxito de toda iniciación musical depende en gran parte de la calidad y riqueza del cancionero que se maneja. En efecto, el cancionero infantil tiende, cada vez más, a convertirse en el verdadero eje de la enseñanza de la música, enfocada con un criterio moderno”.

VIOLETA HEMSY DE GAINZA



Según Brian R. Bush: “Un buen director de coro realiza un ensayo eficiente y efectivo. La meta de cualquier ensayo es desarrollar la musicalidad de los alumnos, no solo el de dar las notas”¹⁸.

Es de vital importancia recordar que todo proyecto educativo supone la óptima preparación previa, por parte del profesorado; con el objeto de alcanzar el mayor éxito posible. Minimizando, la improvisación y las frustraciones tanto de los integrantes del coro, como de su director. Por tal motivo, el éxito de esta actividad artística, depende de dos funciones principales, que el director debe ser capaz de realizar: La organización y la enseñanza de los alumnos.

El director de un coro tiene varias responsabilidades; inician con la selección y estudio del material musical, más la preparación del coro; culminando “con una afortunada interpretación” (diría Brian R. Bush).

Como se dijo en páginas anteriores. Con la siguiente propuesta, se pretende colaborar al trabajo del director, con algunos elementos, presentados en este capítulo, que le ayuden a tener un ensayo eficiente y efectivo. Mismos que le permitan desarrollar y educar la musicalidad de los alumnos del coro escolar. Se han considerado actividades que sean atractivas y adecuadas para los integrantes de este tipo de grupo. Tomando en cuenta el tiempo tan limitado que se les concede, del quehacer escolar, para esta actividad. Esperando sean de utilidad. Y con un secreto deseo, que despierte en cada maestro la iniciativa y la creatividad para seguir adelante.



¹⁸ R. BUSH, BRIAN. “El Director De Coro” (versión española) Ed. Real Musical. Madrid España. 1995. Pág.243

3.1 PLANEACIÓN Y ORGANIZACIÓN

“Salva el orden y el orden te salvará a ti”¹⁹. Con la organización y planeación por parte del conductor del coro se evita en gran medida la improvisación, y con ello el tedio en esta actividad musical. Entonces. Se hace necesario tomar en cuenta varios factores²⁰:

- 1) Tiempo del que se va a disponer para los ensayos del coro.
- 2) El Lugar y las condiciones en donde se realizarán.
- 3) Materiales de apoyo: Laminas, grabaciones, equipo de sonido, formato escritos para: lista de integrantes, directorio y calendario y número de sesiones de estudio.
- 4) Listado y texto de las canciones a estudiar.
- 5) Fuentes del material de estudio (grabaciones, internet, etc.)



¹⁹ Larrañaga, Ignacio. EVG. Ediciones TOV. México 1992. Pág.18

²⁰ Estos factores que se usarán en la preparación del examen profesional, son una propuesta para que las autoridades de la escuela, la adopten como propia, ocupándolos, en lo cotidiano, en la formación del coro escolar. Ya que serán de utilidad, para apoyar cada presentación en público a través del ciclo escolar y los eventos cívicos.

3.1.1 Selección de repertorio

Se procuró hacer una selección de canciones adecuadas para las características vocales en un coro infantil, así como también, las de un coro de adolescentes, y uno de adultos; abarcando un rango tonal desde un do5 hasta un mi6, para los niños y adolescentes. Con excepción de estas canciones: “Vendo Este Monigote” por tener un la4, “Hojita de Guarumal” que llega a un fa6, “Entre Camino de Hadas y “Pobre Corazón” por tener a un si4 como nota más grave. Y un rango tonal de mi4 a un sol6, para el coro mixto de Adultos. Por las características especiales del coro de profesores que cantarán el repertorio del recital a su cargo, hubo que buscar una tonalidad más cómoda para su interpretación de las canciones “México, Ángel, Pastor” y “La Negra Noche”. Ya que las versiones originales están escritas en tonalidades poco cómodas para este coro. Todo esto obedece a las necesidades y a las conveniencias de cada coro²¹: El cuidar la buena salud de cada integrante; garantizar, en lo posible, una interpretación cómoda y agradable de cada pieza musical. Dando como fruto un mayor disfrute de: hacer música para el coro, y una mejor apreciación de quien escucha.

En cuanto al género de música que se seleccionó, se prefirió la música folklórica más representativa de México y Latinoamérica, por ser las expresiones más genuinas de nuestras culturas. Ellas retratan la vida, los usos y costumbres que forman parte de nuestro legado para las nuevas generaciones.



²¹ R. BUSH, BRIAN. “El Director De Coro” (versión española) Ed. Real Musical. Madrid España. 1995. Pág. 239

3.1.2 SELECCIÓN DE EJERCICIOS: Relajación, respiración, vocalización y dicción.

Para estudiar – aprender cada pieza musical nos basaremos en el siguiente procedimiento: Hay que tomar en cuenta que, cada canción tiene sus retos, por lo que el director del coro debe estudiar, de antemano, muy bien cada pieza musical. Y mientras la aprende hay que identificar y marcar en el texto de la misma, los lugares que presentan problema. Con esto, se anticipa a los posibles ‘tropiezos’ que el coro enfrentará.

1º Identificar, marcar e interiorizar el pulso de cada canción, apoyados con movimiento corporal. Al mismo tiempo que se va cantando entonando la melodía de la canción, el coro con su director marcarán el pulso. El movimiento más efectivo y que da excelentes resultados, por proporcionar homogeneidad al coro es la marcha. Debe tenerse cuidado de que nadie se atrase o se adelante. (Puede hacerse uso de la pista grabada que se utilizará al cantar en público).

2º Dividir el texto de la canción por frases. Con palmadas o con los pies en el piso, reproducir la rítmica de la canción por frases. Primero el director y luego el coro. Para este momento, se trabaja sin texto. Puede decirse un monosílabo. Para darle variedad. Se pueden usar las vocales en dicho monosílabo. Ejemplo: Mi, mo, me ma, mu. Una variante puede ser: Usar solo ‘ba’, ‘la’, o ‘pa’. *Lo beneficioso de estudiar por frases, es que se puede alcanzar una excelente calidad sonora en el momento de cantar.*

3º La melodía se trabaja de igual forma. Por frases. Cuidar que todos los integrantes del coro entonen la misma melodía. En este paso. Es importante comenzar con una velocidad lenta, para que la afinación sea la correcta. Ya dominada la correcta entonación de cada frase, se puede jugar, cantando con diferentes velocidades.

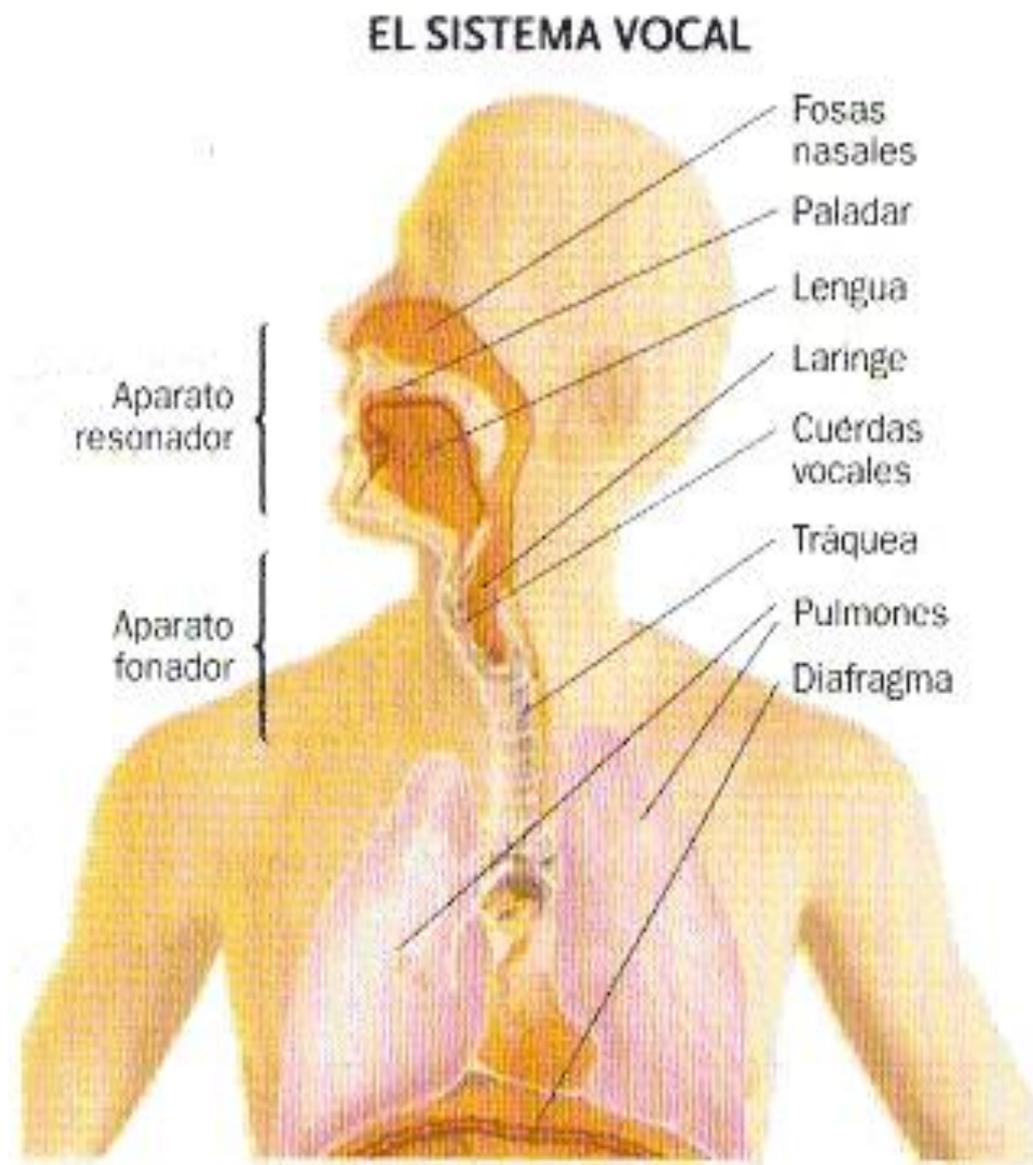
4º Ahora sí. Ya podemos ensayar con el texto de la canción. Para estas alturas el coro sabe casi de memoria la pieza musical.

Puede parecer harto complicado. Sin embargo solo es eso. Una Impresión. Todo es cuestión de la actitud del director. Me explico: si al maestro le parece difícil o pesado, eso mismo transmitirá a sus alumnos, quienes a su vez sufrirán el coro, en lugar de disfrutarlo. De esa forma, uno mismo se garantiza el fracaso o el éxito del coro.

La principal tarea de quien dirige un coro es la de inculcar el deseo (hábito) de producir un sonido bello²² a los alumnos que cantan en él. Los ejercicios propios para la preparación deben aplicarse al inicio de cada sesión de estudio (ensayo) del coro, y están pensados para hacer uso de ellos a lo largo del ciclo escolar. Se organizaron de la siguiente manera:

²² R. BUSH, BRIAN. “El Director De Coro” (versión española) Ed. Real Musical. Madrid España. 1995. Pág. 245

1 ejercicio de relajación + 1 ejercicio de respiración + 1 ejercicio para el aparato fonador²³ + 1 ejercicio de vocalización, por sesión. Estos están dispuestos por bimestre y con dificultad progresiva, buscando el desarrollo de las facultades vocales y un mejor dominio, por parte del coro, de piezas más complicadas.



Es de vital importancia tener cuidado en seleccionar los ejercicios de preparación a la actividad vocal. Pues de ellos depende la correcta ejecución de las canciones a interpretar. También se evitan las posibles lesiones en los pliegues vocales.

²³ APARO FONADOR: "... Lo componen tres diferentes órganos: Los órganos de respiración, los órganos de fonación y los órganos de articulación..." - Lic. Neli Ale Qispe. UPT FACEM. www.slideshare.net/aleny/el-aparato-fonador y gracias a su interacción y su exacta coordinación es posible la voz humana hablada y cantada.

EJERCICIOS PREPARATORIOS

Para mantener en óptimas condiciones el aparato fonador de cada integrante del coro, el director, debe cuidar e inculcar el hábito de preparar a sus integrantes con ejercicios de acondicionamiento y calentamiento de la voz²⁴. Ya que "...es indudable que la buena calidad de cada una de las voces influye notablemente en la calidad del coro..."²⁵.

I) RELAJACIÓN

Los ejercicios de relajación se usan para eliminar tensiones y rigidez en los músculos del cuello, los hombros y la cara. Contribuyen al desarrollo de los músculos que intervienen en la respiración profunda, en el control de la intensidad y altura sonora²⁶. Deben fijarse como rutina. Siempre al inicio de cada sesión de estudio. Su duración debe ser de dos minutos.²⁷

DESCRIPCIÓN

1º SOLTANDO TENSIONES I

De pie. Brazos a los costados del cuerpo. Pies ligeramente separados. Respiro profundamente (fig.1). Tensar y soltar: pies, piernas, tronco, manos, brazos, cuello y cabeza; al mismo tiempo que se suelta el aire (fig. 2). Repetir 3 veces.



Fig.1

²⁴ "CANTEMOS JUNTOS" material elaborado por la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subsecretaría de Educación Básica y Normal y el Conjunto Cultural Ollín Yoliztli del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. DR SEP, México 1996. Pág. 19

²⁵ Bernal Jiménez, Miguel. "LA DISCIPLINA CORAL". FIMAZ Publicistas. Morelia, Michoacán, México 1947. Pág. 22

²⁶ "CANTEMOS JUNTOS" *Ejercicios de Relajación*. DR SEP. México. 1996. Pág. 19

²⁷ La duración de los ejercicios siempre serán aproximaciones, pues dependerá de la percepción que el director tenga del estado del coro y sus necesidades inmediatas.



Fig.2

2º SOLTANDO TENSIONES II

Sentados. Con espalda y cabeza rectas. Respirar profundamente y tensar todo el cuerpo. Soltar enseguida al mismo tiempo que se suelta el aire(fig.3). Repetir ejercicio 3 o 4 veces.



Fig.3

3º IMAGINA*

De pie. Espalda y cabeza rectas. Pies ligeramente separados. Brazos a los costados del cuerpo. Respirar lenta y suavemente sin hacer ruido. (fig.4) Imaginar que “soy un árbol grande y frondoso”. Moverme lenta y suavemente como si el viento me meciera (fig.5) La duración de este ejercicio puede ser de 2 a 3 minutos.



Fig.4



Fig.5

4° AUTO MASAJE*

a) *De Pie o sentado. Espalda y cabeza rectas. b) Hacer tres respiraciones profundas, lentas y silenciosas; concentrándose en el movimiento pulmonar. Apretar y soltar los puños. Tensar y relajar pies y piernas. c) Mover lenta y suavemente la cabeza al frente y atrás. Inclinar la cabeza al hombro derecho. Aflojar el lado izquierdo del cuello. Mover la cabeza por detrás, hasta llegar al otro hombro. Soltar todas las tensiones del cuello. d) Detenerse. Con la punta de los dedos, dar masaje circular; en la frente, sienes, mejillas, labio inferior y superior. Luego dar pequeños golpes en el rostro, con la punta de los dedos como si se tocara el piano.*

**Para estos ejercicios se puede usar música suave de fondo*



Fig.6



Fig. 7



Fig. 8



Fig.9



Fig.10

5º MASAJE COLECTIVO

De pie. Formado en fila. Dar masaje circular con la yema de los dedos, al compañero de enfrente; en las sienes, mandíbula y cuello. Con ambas manos, desde la base del cuello hasta las muñecas. Con el filo de las manos abiertas. Dar pequeños golpes a lo largo y ancho de toda la espalda. Repetir la acción, pero con los puños cerrados. Con la punta de los dedos de ambas manos "tocar el piano" por toda la cabeza. Dar media vuelta y recibir todo el tratamiento completo (figs. 11 - 17) .



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

II) RESPIRACIÓN

Estos ejercicios preparan al alumno para que proyecte y sostenga mejor la voz cantada. El canto, necesita de una respiración mucho más amplia y profunda, que la que se emplea normalmente. Ya sea para cantar sonidos largos, o bien para las frases muy largas que requieren una sola respiración. También mantiene la correcta entonación de la melodía. Siempre deben realizarse inmediatamente después de los ejercicios de relajación. La duración de los ejercicios de respiración debe ser de tres minutos.

DESCRIPCIÓN

1º PERCEPCIÓN

De pie. Aspirar aire por la nariz. Aguantar el aire. Cruzar los brazos al frente (Fig. 18). Doblarse hacia adelante, lo más abajo que se pueda (fig. 19). Levantarse y soltar el aire. Repetir el ejercicio 3 o 4 veces, aspirando cada vez más aire.



Fig. 18



Fig. 19

VARIANTE:

Sentado en una silla. Entrelazando las manos por detrás de las rodillas (Fig.20)



a) Fig. 20



b) Fig. 21

2º DESARROLLO PULMONAR (CON GLOBOS)

Este ejercicio puede hacerse sentado o de pie. Tomar un globo nuevo del número 7 u 8. Aspirar aire por la nariz. Soplar dentro hasta inflarlo por completo (fig. 22 y 23). Sacar el aire del globo y repetir la acción.



a) Fig. 22



b) Fig. 23

3° LA COLUMNA DE AIRE

De pie. Pegar una tira de pañuelo desechable en la frente (2 X 20 cm. Aproximadamente). Aspirar por la nariz. Soltar el aire directamente en la tira del pañuelo, tratando de mantenerla a la misma altura el mayor tiempo posible (fig. 24).



Fig. 24

4° RESISTENCIA

Sentado o de pie. Aspirar cuanto aire se pueda. Expulsar con fuerza todo el aire que se tiene dentro, pronunciando el sonido de las letras "F" y "M". Alternando cada una de ellas, hasta vaciar los pulmones. Repetir la acción 3 o 4 veces.

5° LAS CALABACITAS*

Sentado o de pie. Aspirar aire por la nariz, una sola vez. Contar en voz alta hasta cinco calabacitas (fig. 26 y 27). Soltar el aire que sobra. Repetir el ejercicio aumentando de cinco en cinco los números a contar. Tratar de llegar al 60 con una sola respiración. Siempre con una sola respiración.



Fig. 26



Fig. 27

***Mantener la misma velocidad y el mismo volumen con cada serie de números**

Nota: Es importantísimo que estos ejercicios se hagan sin levantar los hombros.

III) FONACION²⁸

La imitación de diferentes tipos de sonidos, además de ser una actividad muy lúdica para el coro; prepara la voz para el trabajo musical en cuanto a la expresión de emociones, y para abordar más fácilmente los retos que cada canción tiene. Estos ejercicios se hacen después de los de respiración. Su duración es de dos minutos.

DESCRIPCIÓN

1º IMITACIÓN

Imitar con la voz un sonido de la naturaleza:

Bosque, selva, playa, campo.

2º También se pueden imitar diferentes sonidos de la ciudad:

Sirenas, alarmas, máquinas

3º Se pueden hacer diferentes sonidos, añadiéndoles actitudes y emociones, acompañados con expresión corporal: asombro, miedo, desmayo, suspenso, etc.

²⁸ RUIZ LUGO, MARCELA "La Voz Humana".

4º VARIANTES

El maestro, conociendo ya al coro, puede combinar los anteriores, o bien explorar otros que le puedan ser útiles para este apartado.

IV) VOCALIZACIÓN

Para cantar, es necesario controlar la respiración, así como “modular* la voz de acuerdo con una serie de sonidos que cambian de altura, es decir, de entonación”²⁹. Los ejercicios de vocalización “ejercitan la memoria sonora del alumno”. Y desarrollan las facultades de su voz cantada. Debe empezarse con lo más sencillo hasta lo más complejo. Lo mínimo que deben durar estos ejercicios son 6 a 8 minutos.

* **modular = afinar** (diccionario de sinónimos y antónimos.worldrefernce.com)

DESCRIPCIÓN

Para quien dirige el coro. La voz cantada tiene tres regiones o registros que deben ejercitarse para su lucimiento. El registro agudo; el central y el grave. Los ejercicios que se proponen son para este propósito.

Para que los alumnos realicen adecuadamente estos ejercicios, es necesario que se les den las siguientes indicaciones: a) Respirar profundamente, b) primero escuchar y luego reproducir con su voz, c) controlar el volumen de la voz evitando gritar; d) Pronunciar con claridad consonantes y vocales de cada ejercicio; e) mantener una abertura adecuada de la boca.

1º Improvisación melódica

Inventar pequeñas melodías que contenga como mínimo dos sonidos. Hacer que el coro las cante, después del maestro(a), exactamente igual.

Paulatinamente ir incrementando el número de notas, hasta completar una escala musical.

²⁹ “CANTEMOS JUNTOS” DR SEP. México 1996. Pág. 25

2º Dos y tres sonidos ligados³⁰

*Después de escuchar la secuencia de sonidos, respirar y vocalizar con el sonido de la “m”. Ascender con cada secuencia desde un sonido cómodo (región central de la voz) hasta llegar al sonido más agudo, sin que suenen forzadas las voces. Descender desde este punto (región aguda), hasta el sonido más grave que pueda producir el coro, con buen volumen y claridad de dicción. Repetir todo el ejercicio con “mo o”, “mi i” y “me e”
En este ejercicio, también se pueden emplear las consonantes “r” “n”.*

3º Dos y tres sonidos “picados”

Respirar y cantar las secuencias con las sílabas “ji” “ja” “jo” “je” “ju”, articulando y apoyando con el diafragma. Se procede de la misma manera que el ejercicio anterior para ascender y descender. Para estos ejercicios se varía la velocidad en la ejecución.

4º Dos y tres sonidos con salto

Escuchar con atención cada secuencia y luego vocalizar con la sílaba “pa”. Para ascender y descender, se procede igual que en los ejercicios anteriores para ascender y descender. Se pueden usar todas las vocales y una velocidad un poco más rápida.

5º Escalitas de 5 sonidos (ligados y/o “picados”).

Se pueden hacer los ejercicios con velocidad gradual para garantizar la correcta afinación de cada sonido. Se combinan las siguientes consonantes “p”, “t”, “l”, “r” y “j” con las cinco vocales. Para un sonido más suave se pueden utilizar las consonantes “b”, “s”, “m” y “n”.



³⁰ “CANTEMOS JUNTOS” DR SEP. México. Material de apoyo –audio- disco compacto 1 track 1 – 3.

3.1.3 Hábitos Saludables: Cuidados del aparato de fonación.

“ARRUINAR UNA VOZ JOVEN ES UNA FALTA GRAVE”³¹ (decir verbalmente)

Existen varias acciones que permitirán mantener en óptimas condiciones el aparato fonador y sus funciones. He aquí algunas:

- ✓ Dormir por lo menos 8 horas
- ✓ Tomar bastante líquido
- ✓ Evitar los irritantes como: picantes, comida muy condimentada, bebidas con gas, algunas golosinas demasiado picantes o demasiado ácidas.
- ✓ Después de estudiar y/o cantar, cubrirse bien el pecho. Si hace frío, cubrir también la boca y la nariz.
- ✓ Seguir las precauciones para evitar los contagios de enfermedades de las vías respiratorias.
- ✓ EVITAR LOS GRITOS
- ✓ Dejar pasar unas dos horas después de comer para poder cantar.
- ✓ Comer ligero antes de una presentación en público.



³¹ R. BUSH, BRIAN. “El Director De Coro” (versión española) Ed. Real Musical. Madrid España. 1995. Pág.239

3.1.4 MATERIALES DE SOPORTE:

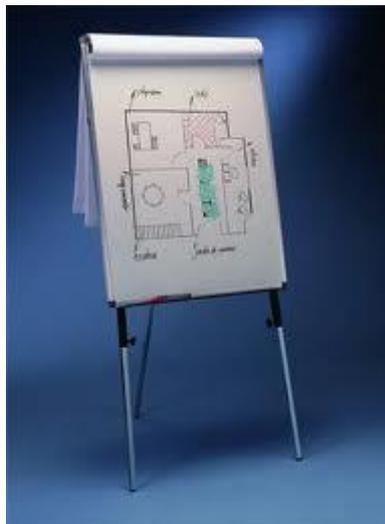
Para redondear la educación del coro de la escuela, los siguientes recursos y materiales son de gran ayuda para que cada integrante, amplíe sus conocimientos y su acervo cultural se vea enriquecido, a través de las láminas, mapas, grabaciones, videos, iniciación a la investigación con las búsquedas de los usos y costumbres, datos biográficos de compositores, la producción artística, etc. de los pueblos que dan origen al material que el coro abordará a lo largo del ciclo escolar.

También es recomendable que las tales investigaciones, de vez en cuando, las hagan los integrantes del coro, y no solamente el director. Ya que, En la actual generación de alumnos, es requisito que en su proceso educativo, utilice las tecnologías que existen. Quien dirige y el coro mismo, puede hacer uso de las presentaciones power point, el pizarrón Inteligente (donde lo haya), etc. Para compartir información. En cuanto a las grabaciones de audio, son de enorme ayuda para el adiestramiento auditivo de todos, además de impactar en el gusto y en la apreciación de la música en general.

Los contenidos de estos materiales, son muy variados y ayudan a la organización del director del coro, de los integrantes del mismo, el buen uso del tiempo, así como a minimizar la improvisación. A continuación aparece un listado sugerido, que puede ser modificado según las necesidades y los recursos con los que disponga cada maestro al frente del coro.

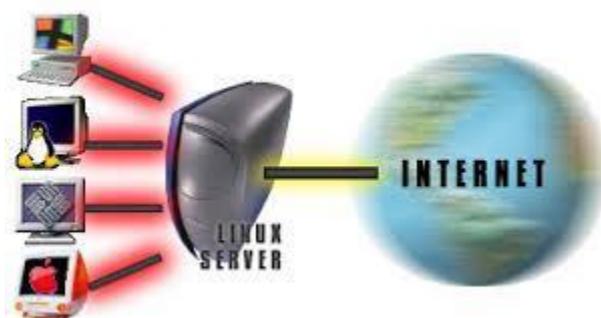
ROTAFOLIOS

- Reglamento del coro
- Hábitos de Cuidado e Higiene de la Voz
- Texto de las canciones del repertorio
- Láminas
- Etc.



PRESENTACIONES POWER POINT

- Mapas
- Lugares de interés
- Producción Artística:
Pintura, arquitectura, teatro, etc.
- Grupos étnicos
- Datos históricos
- Etc.



LA INTERNET

- Musica
- Videos
- Animaciones
- Libros electrónicos
- Biografías
- Etc.

Con los avances en la tecnología, ahora es posible acceder a grabaciones, videos e información de casi todo lo que se nos pueda ocurrir. Por supuesto salvando excepciones. Para encontrar música mexicana, se puede buscar en las siguientes instituciones:

- Escuela Nacional de Música / UNAM
- Casa de la Música Mexicana
- Centro Nacional de las Artes
- Sitios en la Internet: Google, You Tube, etc.

3.2 CRONOGRAMA

| | | | |
|--|--|--|--|
|  <p>S1</p> | <p>S2</p> | <p>S3</p> |  <p>S4</p> |
| <p>S5</p> |  <p>S6</p> | <p>S7</p> | <p>S8</p> |
| <p>S9</p> | <p>S10</p> |  <p>S11</p> | <p>S12</p> |
|  <p>S13</p> | <p>14</p> | <p>15</p> |  <p>S16</p> |

BITÁCORA DEL CORO DE ALUMNOS

BITACORA CORO DE ALUMNOS

| Sesión | Fecha | INICIO | | ESTUDIO | | OBSERVACIONES/PENDIENTES |
|--------|------------------------|---|--|--|--|--|
| | | Relajación / Respiración | Vocalización | Texto / Contexto | Melodía / Dicción | |
| 1 | A | Relajación / Respiración | Vocalización | Texto / Contexto | Melodía / Dicción | <i>0</i> = Tener listos: Rotafolios con 1 ¿Qué tienes |
| | g o s t 22 | Bienvenida Lista de asistencia * Presentación y Esclarecimientos∞ Ejercicios ✕ | Presentación: Aparato fonador. Posición corporal para cantar. Clasificación vocal | Ejercicio con matices: "¿Qué tienes ahí?" <i>7</i> = Por Frases. <i>e</i> = Conocimiento previo. Explicación y ejecución | <i>M</i> = Conocimiento Previo Explicación básica de elementos de escritura musical. Lectura. Dicción: ejercicio | Ahí?2 Contexto: Mapa. Bandera, Género Musical, etc. Láminas con aparato respiratorio y aparato fonador. Grabadora, cd's con música para relajación. Tarjetas. Láminas y/o plumas para escribir |
| 2 | A | <i>RL</i> = 1 Ejerc 1. 2 Estiramiento cuerpo y cara | <i>θ</i> Repaso de posición corporal. Improvisación con d r m. Con fonomimia | <i>7</i> = Por Frase1 : Contracanto, La Escala Musical y Mi Huasteca. | <i>M</i> = Estudio lento por frases de las canciones de la sesión. Usando monosilabos. Acompañar las mismas con movimiento corporal. | <i>Fonomimia</i> = Solfeo relativo de Z. Kodaly El objetivo del mov corporal en las canciones es para facilitar su memorización y el disfrute de las mismas. (Pasar al cap 3) |
| | g o s t 29 | <i>RS</i> = Ejerc. 1 (con dificultad progresiva) <i>θ</i> Recordar y corregir posición corporal. | F = Ejercicio 1 <i>v</i> = Ejercicios 2 ↑ | <i>e</i> = Argentina. Huasteca veracruzana y Brasil. Escuchar grabaciones de estas canciones. | | |
| 3 | S | <i>RL</i> = 1 Ejercicio 1. 2 Estiramiento cuerpo y cara | Improvisación melódica con fonomimia (d - s) | <i>7</i> = Frase 2: Cotracanto, Mi Huasteca, LA Escala Musical. | <i>M</i> = Abordar con lentitud | <i>7</i> Imitamos sonidos de aves del bosque. |
| | p t 5 | <i>RS</i> = Ejercicio 1 (dificultad progresiva) Vigilar posición corporal adecuada. | <i>7</i> = Ejercicio 1 <i>v</i> = Ejercicio 2 ↓ (2M , 3M) <i>θ</i> posición | Frase1: Vendo Este Monigote. <i>θ</i> dicción y rítmica | <i>θ</i> afinación y la dinámica de las frases de la sesión | T La dicción no se entiende cuidar mejorar la articulación F Por falta de tiempo ya no hicimos ejercicio de fonación. La rítmica salió precisa |
| 4 | S | <i>RL</i> = 1 Ejercicio 2. 2 Estiramiento cuerpo y cara. | Improvisación melódica con fonomimia (d - s) | <i>7</i> = Frases 1 y 2 de: Contracanto, Mi Huasteca, La escala Musical y Vendo Este Monigote. | <i>M</i> = Cantar frases de la sesión varias veces jugando con la velocidad. | ∞ En esta sesión formar tríos para evaluar los avances e inconsistencias. Para corregir en la siguiente sesión. |
| | p t 12 | <i>RS</i> = Ejercicio 2. Vigilar posición corporal adecuada y movimientos lentos y largos. | <i>7</i> = Ejercicios 1. <i>v</i> = Ejercicios 2 y 3 sonidos: 2m ↓ 3m ↑ y ✕ stacato | <i>θ</i> dicción y dinámica | <i>θ</i> melodía y afinación | * Confeccionar los accesorios para las 5 primeras canciones del recital. |

CLAVES: *RL* = Relajación. *RS* = Respiración. *v* = Vocalización. *7* = Fonación *7* = Texto *e* = Contexto *M* = Melodía
0 = Materiales * Confección ∞ Evaluación, Forma de trabajo ✕ Modelo y Práctica *θ* = Corrección y/o cuidado

BITACORA CORO DE ALUMNOS

| Sesión | Fecha | INICIO | | ESTUDIO | | OSERVACIONES Y PENDIENTES |
|--|---------------|---|--|--|--|---|
| 5 | Septiembre 19 | <p>RL = Ejercicio 2. Estimamiento corporal y facial.</p> <p>RS = Ejercicio 2</p> <p>Repaso de: Posición para cantar.</p> | <p>Improvisación melódica (escla pentáfona *)</p> <p>F = Ejercicios 2.</p> <p>V = Ejercicios 2 y 3 ↑</p> <p>3 sonidos: Triada M ↓</p> <p>∞ en cada ejercicio</p> | <p>T= Frase 3 de Contra - canto, Mi Huasteca y La Escala Musical.</p> <p>Frase 1 de: Que Se Le Quema, D'Esos Caballos</p> <p>C= México (Li. In.)</p> | <p>M= Frases de la sesión con matices.</p> <p>⊕ dinámica y afinación</p> | <p>O= Contexto: México - Lírica Infantil -</p> <p>T Alos niños de 3o. Les costó trabajo la afinación de "Mi Huasteca". Las niñas de 1o. Necesitas apoyo para el texto de Escala Musical</p> <p>Corregir postura corporal y respiración profunda para todo el coro.</p> |
| 6 | Septiembre 26 | <p>RL = Ejercicio 1 y 2. Estimamiento corporal y facial.</p> <p>RS=Ejercicio 1 y 2</p> <p>Corrección de la posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala pentáfona)</p> <p>F = Eejrcicios 2.</p> <p>V = Eejrcicios 3 (3M) ↓ ↑</p> <p>3 sonidos: Triada M</p> | <p>T= Frase 2 de Que Se Le Quema, D'Esos Caballos</p> | <p>Repaso de canciones completas: Contarcanto Mi Huasteca, La Escala Musical.</p> | <p>El repaso fue bueno: 1o. Se hizo a capella y luego con las pistas grabadas. En el caso de Mi Huasteca 1o escuchamos grabación cantada.</p> <p>Seguir trabajando las correcciones en la articulación de los textos</p> |
| 7 | Octubre 3 | <p>RL = Ejercicio 3. Estimamiento corporal y facial.</p> <p>RS=Ejercicio 3</p> <p>Corrección de la posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 2.</p> <p>V = Eejrcicios 3: 3m ↓ ↑</p> <p>3 sonidos: Triada m</p> | <p>T= La Perica , Pájaro Chogüí.</p> <p>Cuidar la claridad de la dicción. Aplicar matices</p> <p>C= Venezuela y Paraguay</p> | <p>M= Estrofa 1 y 2 con mímica y matices.</p> <p>Repaso de Que se le Quema y D'Esos Caballos.</p> | <p>O= Rotafolios 1 con Mapa de la región. 2 Craeción de collage con paisajes, comida y trajes típicos.</p> <p>Pedir el material para el collage.</p> <p>Se dificulta ensamble de D'Esos Caballos</p> <p>* Confeccionar los accesorios para las siguientes 5 canciones del recital.</p> |
| 8 | Octubre 10 | <p>RL = Ejercicio 3. Estiramiento corporal y facial</p> <p>RS = Ejercicio 3. Corregir posición corporal</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 3 ↑ ↓</p> <p>3 sonidos: Triada M</p> | <p>T= La Perica y Pájaro Chogüí. Con matices</p> <p>La Viudita 2 , El Coquí</p> | <p>M= Estribillo. Repaso de estrofas todo con matices La Perica, Pájaro Chogüí.</p> <p>Estudio de 2a. Voz de la Viudita y 1a. De Coquí</p> | <p>La Perica costó menos aprenderla. El Chogüí, costó mas en la dicción. Empezar con esta la proxima sesión. La Viudita y El Coquí les gustó mucho.</p> <p>* Confeccionar los accesorios para las siguientes 5 canciones del recital.</p> |
| <p>CLAVES: RL = Relajación. RS = Respiración. V = Vocalización. F = Fonación T = Texto C = Contexto M = Melodía</p> <p>O = Materiales *Confección ∞ Evaluación, Forma de trabajo ∞ Modelo y Práctica ⊕ Corección y/o cuidado</p> | | | | | | |

BITACORA CORO DE ALUMNOS

| Sesión | Fecha | INICIO | ESTUDIO | PENDIENTES | | |
|--|----------------------------------|---|--|--|---|---|
| 9 | O c t u b r 17 | <p>RL = Ejercicio 2 y 3.</p> <p>Estiramiento facial y corporal.</p> <p>RS = Ejercicio 2 y 3.</p> <p>Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 2.</p> <p>V = Eejrcicios 3 y 4 ↓ ↑</p> <p>3 sonidos: Triada m</p> | <p>T= La Viudita 1 y 2. El Coquí. Yo Te Llevo en el Alma. Θ claridad en la dicción y matices.</p> | <p>M= La viudita y El Coquí 1 y 2. Yo Te Llevo en el Alma estrofa 1.</p> <p>Θ afinación y matices</p> | <p>Ya salió Pájaro Chogüí . Y Yo te llevo en el Alma hace falta delimitar las respiraciones</p> <p>Ha mejorado mucho la dicción.</p> <p>Hacer los ejercicios de respiración mas lentamente para aumentar la capacidad pulmonar.</p> |
| 10 | O c t u b r 24 | <p>RL = Ejercicio 4. Estira - miento corporal y facial</p> <p>RS = Ejercicio 4. Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 4 ↑ ↓</p> <p>3 sonidos: Triada M</p> | <p>Repaso de La Perica, Pájaro Chogüí. La Viudita y El Coquí.</p> <p>T= Yo Te Llevo en el Alma estrofa 2 y estribillo</p> <p>C= Pais de origen</p> | <p>Revisión por parejas y cuartetos de las canciones polifónicas.</p> <p>Estudio de Yo te Llevo en el Alma estrofa 2 y estribillo</p> | <p>La revisión se hizo en forma lúdica para minimizar el la tensión y tener resultados mas objetivos.</p> |
| 11 | O c t u b r 31 | <p>RL = Ejercicio 4. Estira - miento corporal y facial</p> <p>RS = Ejercicio 4. Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 4 ↓ ↑</p> <p>3 sonidos: Triada m</p> | <p>T= Camino de Hadas 1</p> <p>Repaso de canciones polifónicas ya vistas.</p> <p>Θ Afinación, dicción y matices</p> | <p>M= Camino de Hadas 1</p> <p>Θ Afinación y matices.</p> | <p>∞ Evaluación: Los niños de 3o. Necesitan mas ejercicio de vocalización y audición.</p> <p>Las niñas de 2o. Necesitan mas repaso de las canciones vistas para darles mas seguridad. Los niños de 1o. Se aprendieron todo</p> <p>En general debo cuidar la afinación.</p> |
| 12 | N o v i e m 7 | <p>RL = Ejercicio 3 y 4.</p> <p>Estiramiento corporal y facial.</p> <p>RS = Ejercicio 3 y 4.</p> <p>Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 4 ↓ ↑</p> <p>3 sonidos: Triada M</p> | <p>T= Camino de Hadas todas las estrofas</p> <p>Estudiar Pobre Cora - zón Samba Lelé y Hojita de Guarumal</p> <p>C= Pais de origen</p> | | <p>Para el contexto hacer presentación power point.</p> <p>Estudiar mas lento Camino de Hadas.</p> <p>* Confeccionar los accesorios para las siguientes 5 canciones del recital.</p> |
| <p>CLAVES: RL = Relajación. RS = Respiración. V = Vocalización. F = Fonación T = Texto C = Contexto M = Melodía</p> <p>O = Materiales *Confección ∞ Evaluación, Forma de trabajo ⊠ Modelo y Práctica Θ = Corrección y/o cuidado</p> | | | | | | |

BITACORA CORO DE ALUMNOS

| Sesión | Fecha | INICIO | ESTUDIO | | PENDIENTES | |
|---|----------------------------------|---|---|------------------|------------------|--|
| 13 | N o v i e m 14 | <p><i>RL</i> = Ejercicio 5. Estira - miento corporal y facial</p> <p><i>RS</i> = Ejercicio 5. Corregir posición corporal</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p><i>F</i> = Eejrcicios 3.</p> <p><i>v</i> = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 1 | ENSAYO GENERAL 1 | <p>Practicar la entrada y la salida del escenario.</p> <p>Dar Ubicación definitiva a cada niño</p> <p>Tratar próxima sesión de cantar todo de corrido</p> |
| 14 | N o v i e m 21 | <p><i>RL</i> = Ejercicio 5. Estira - miento corporal y facial</p> <p><i>RS</i> = Ejercicio 5. Corregir posición corporal</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p><i>F</i> = Eejrcicios 3.</p> <p><i>v</i> = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 2 | ENSAYO GENERAL 2 | <p>Las niñas de 2o y 1o se distraen con facilidad. Corregir su actitud.</p> <p>Hoy llegó la mitad del coro. La otra mitad está en cama enferma.</p> <p>Además llegaron tarde</p> |
| 15 | N o v i e m 28 | <p><i>RL</i> = Ejercicio 4 y 5. Estiramiento corporal y facial.</p> <p><i>RS</i> = Ejercicio 4 y 5. Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p><i>F</i> = Eejrcicios 3.</p> <p><i>v</i> = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 3 | ENSAYO GENERAL 3 | <p>Muchos niños siguen enfermos. Y volvieron a llegar tarde.</p> <p>A pesar de esto tuvimos un excelente ensayo.</p> |
| | | | | | | |
| <p>CLAVES: <i>RL</i> = Relajación. <i>RS</i> = Respiración. <i>v</i> = Vocalización. <i>F</i> = Fonación <i>T</i> = Texto <i>C</i> = Contexto <i>M</i> = Melodía</p> <p><i>O</i> = Materiales *Confección ∞ Evaluación, Forma de trabajo <i>M</i> Modelo y Práctica <i>Θ</i> = Corrección y/o cuidado</p> | | | | | | |

BITÁCORA CORO DE ADULTOS

| Sesión | Fecha | INICIO | ESTUDIO | PENDIENTES | | |
|--|------------------------------|--|--|---|--|---|
| 5 | N o v i em 3 | RL = Ejercicio 2. Estimamiento corporal y facial. RS = Ejercicio 2 Repaso de: Posición para cantar. | Improvisación melódica (escala pentátona *) F = Ejercicios 2. V = Ejercicios 2 y 3 ↑ 3 sonidos: Triada M ↓ ♣ en cada ejercicio | T = Colás, Al Caer la tarde y Duerme, No Llores frase 3 θ Ritmica, dicción y matices. Estudiar lentamente | M = Estudiar la 1er frase de canciones de la sesión | Ya están mas ensambladas las voces en todo lo que se canta. Se he mejorado mucho la respiración profunda y la entonación: solo hay un mtro. Que le cuesta mas trabajo afinar |
| 6 | N o v i em 10 | RL = Ejercicio 1 y 2. Estimamiento corporal y facial. RS = Ejercicio 1 y 2 Corrección de la posición corporal. | Improvisación melódica (escala pentátona) F = Ejercicios 2. V = Ejercicios 3 (3M) ↓ ↑ 3 sonidos: Triada M | T = humildes peregrinos A la Orilla de un Palmar La Negra Noche. R = Marcado | M = Estudiar canciones completas por voces. | A petición de los maestros a partir de hoy estudiaremos las canciones completas en lugar de por frases. Mejoró la afinación. El coro ya suena mas equilibrado. |
| 7 | N o v i em 17 | RL = Ejercicio 3. Estimamiento corporal y facial. RS = Ejercicio 3 Corrección de la posición corporal. | Improvisación melódica (escala *) F = Ejercicios 2. V = Ejercicios 3: 3m ↓ ↑ 3 sonidos: Triada m | Repaso de canciones de la sesión anterior. T = Los Gallos θ Rítmica y dicción | M = Cantar frase por frase, la totalidad de Los Gallos Repaso de Canciones de sesión anterior | Hoy solicitaron los maestros el acompañarse con guitarras y contrabajo |
| 8 | N o v i em 24 | RL = Ejercicio 3. Estiramiento corporal y facial RS = Ejercicio 3. Corregir posición corporal | Improvisación melódica (escala *) F = Ejercicios 3. V = Ejercicios 3 ↑ ↓ 3 sonidos: Triada M | Repaso de Los Gallos Colás, Duerme no Llores Y AL Caer la Tarde T = México, Angel, Pastor θ Dicción | | ∞ En esta sesión formar tríos para evaluar los avances e inconsistencias. Para corregir en la siguiente sesión. |
| CLAVES: RL = Relajación. RS = Respiración. V = Vocalización. F = Fonación T = Texto C = Contexto M = Melodía O = Materiales *Confeción ∞ Evaluación, Forma de trabajo ♣ Modelo y Práctica θ = Corrección y/o cuidado | | | | | | |

BITÁCORA CORO DE ADULTOS

BITÁCORA CORO DE ADULTOS

| Sesión | Fecha | INICIO | | ESTUDIO | PENDIENTES | |
|--------|-------|---|--|---|---|---|
| 1 | O | Relajación / Respiración | Vocalización | "¿Qué tienes ahí?" | M = Explicación y ejercicio M de lecto-escritura musical. | Laminas con aparato fonador. Rotafolio de ejercicios. Mapa tamaño poster con la República Mexicana con división política. Diapasón. Plumas, lápices, marcadores, cinta adhesiva. Formato para directorio y fichas bibliográficas LLEVAR ESTE MATERIAL PARA LA SESIÓN. |
| | c | Bienvenida | Presentación: Aparato fonador. | F = Por frases y con matices. | M = Explicación y ejercicio 1 | |
| | t | Lista de asistencia * | Posición corporal para cantar. | F = Explicación y ejercicio 1 | | |
| | u | Presentación y Esclarecimientos ∞ | Clasificación vocal | | | |
| | b. | Ejercicios M | | | | |
| 6 | | | | | | |
| 2 | O | RL = 1 Ejerc 1. 2 Estimamiento cuerpo y cara | θ Repaso de posición corporal. Improvisación con d r m. Con fonomimia | e = Estados de la República Mexicana. Señalamientos en los textos de la sesión: respiraciones y dicción. | M = Estudio lento por frase 1, de las canciones de la sesión. Usando monosilavos. Acompañar las mismas con movimiento corporal. | SUGERENCIA: se puede pedir al coro que investiguen, usos y costumbres del contexto de las canciones para "redondear" el aprendizaje Al Caer la tarde se les dificulta. Ver mas lento o = Grabaciones en audio, grabadora, partituras Mapa de la República Mexicana, recortes en papel de colores (estados) |
| | c | RS = Ejerc. 1 (con dificultad progresiva) | F = Ejercicio 1 | F = Colás, Al Caer la tarde y Duerme, No Llores (f. 1) | M = Repaso lento de frase 2, de las canciones de la sesión. Usando monosilavos. Estudio de Frase 2. θ Afinación y matices | |
| | t | θ Recordar y corregir posición corporal. | v = Ejercicios 2 ↑ | | | |
| | u | | | | | |
| | b. | | | | | |
| 13 | | | | | | |
| 3 | O | RL = 1 Ejercicio 1. 2 Estimamiento cuerpo y cara | Improvisación melódica con fonomimia (d - s) | F = Colás, Al Caer la tarde y Duerme, No Llores (f. 2) | M = Repaso lento de frase 2, de las canciones de la sesión. Usando monosilavos. | Hoy presentaron sus investigaciones: Todos participaron. No vimos Frase 2 de Al caer la tarde. Repasamos solo la primera hasta que quedó bien. o = Grabaciones en audio, grabadora, partituras Mapa de la República Mexicana, recortes en papel de colores (estados) |
| | c | RS = Ejercicio 1 (dificultad progresiva) | F = Ejercicio 1 | θ Dicción y matices | M = Repaso de frase 1 y 2 de las canciones de la sesión. A distintas velocidades. | |
| | t | Vigilar posición corporal adecuada. | v = Ejercicios con 2 ↓ | | | |
| | u | | (2M , 3M) | | | |
| | b. | | θ posición | | | |
| 20 | | | | | | |
| 4 | O | RL = 1 Ejercicio 2. 2 Estimamiento cuerpo y cara. | Improvisación melódica con fonomimia (d - s) | F = Colás, Al Caer la tarde y Duerme, No Llores frases 1 y 2 | M = Repaso de frase 1 y 2 de las canciones de la sesión. A distintas velocidades. | ∞ En esta sesión formar tríos para evaluar los avances e inconsistencias. Para corregir en la siguiente sesión. Hoy si vimos frase 2 de Al Caer la Tarde * Confeccionar los accesorios para las 5 primeras canciones del recital. |
| | c | RS = Ejercicio 2. | F = Ejercicios 1. | θ Ritmica, dicción y matices. | P | |
| | t | Vigilar posición corporal adecuada y movimientos lentos y largos. | v = Ejercicios 2 y 3 | | | |
| | u | | sonidos: 2m ↓ 3m ↑ | | | |
| | b. | | y M stacato | | | |
| 27 | | | | | | |

CLAVES: **RL** = Relajación. **RS** = Respiración. **v** = Vocalización. **F** = Fonación **F** = Texto **e** = Contexto **M** = Melodía
o = Materiales * Confección **∞** Evaluación, Forma de trabajo **M** Modelo y Práctica **θ** = Corrección y/o cuidado

BITÁCORA CORO DE ADULTOS

| Sesión | Fecha | INICIO | ESTUDIO | PENDIENTES | | |
|---|------------------------------|--|---|--|--|--|
| 9 | D i c i em 1 | RL = Ejercicio 2 y 3. Estiramiento facial y corporal. RS = Ejercicio 2 y 3. Corregir posición corporal. | Improvisación melódica (escala *) F = Eejrcicios 2. V = Eejrcicios 3 y 4 ↓ ↑ 3 sonidos: Triada m | T= A la Orilla de un Palmar θ Respiraciones, afinación y rítmica | M= Por frases, cuidando la afinación. | Evaluación: Probé de hacerlo como con los niños y hubo buenos resultados: Fue fluido. Las mujeres necesitan ejercicios que mejoren el apoyo. La memoria estuvo bien. Los ensambles y la afinación mejoró muchísimo. |
| 10 | D i c i em 8 | RL = Ejercicio 4. Estiramiento corporal y facial RS = Ejercicio 4. Corregir posición corporal. | Improvisación melódica (escala *) F = Eejrcicios 3. V = Eejrcicios 4 ↑ ↓ 3 sonidos: Triada M | | M= Estudiar de corrido todo el material. | Por atravesarse período de vacaciones entregué garbaciones con el material a estudiar. |
| 11 | D i c i em 15 | RL = Ejercicio 4. Estiramiento corporal y facial RS = Ejercicio 4. Corregir posición corporal. | Improvisación melódica (escala *) F = Eejrcicios 3. V = Eejrcicios 4 ↓ ↑ 3 sonidos: Triada m | | M= Estudiar material de corrido con matices y todo | Período de vacaciones: Recorrer todas las las actividades una semana |
| 12 | E n e r o 12 | RL = Ejercicio 3 y 4. Estiramiento corporal y facial. RS = Ejercicio 3 y 4. Corregir posición corporal. | Improvisación melódica (escala *) F = Eejrcicios 3. V = Eejrcicios 4 ↓ ↑ 3 sonidos: Triada M | R= Corregir rítmica de México, Ángel, Pastor, y La Negra Noche | | ∞ En esta sesión formar tríos para evaluar los avances e inconsistencias. Para corregir en la siguiente sesión. * Confeccionar los accesorios para las 5 primeras canciones del recital. |
| CLAVES: RL = Relajación. RS = Respiración. V = Vocalización. F = Fonación T = Texto C = Contexto M = Melodía O = Materiales *Confección ∞ Evaluación, Forma de trabajo ⊠ Modelo y Práctica θ = Corrección y/o cuidado | | | | | | |

BITÁCORA CORO DE ADULTOS

| Sesión | Fecha | INICIO | | ESTUDIO | | PENDIENTES |
|--|--------|---|---|------------------|------------------|---|
| 13 | Ene 19 | <p>RL = Ejercicio 5. Estiramiento corporal y facial</p> <p>RS = Ejercicio 5. Corregir posición corporal</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 1 | ENSAYO GENERAL 1 | <p>Hay que corregir la dicción de Los Gallos, México Ángel, Pastor.</p> <p>Cuidar la afinación y los matices de A la Orilla de un Palmar, Marchita el Alma, La Negra Noche Y AL Caer la Tarde</p> |
| 14 | Ene 26 | <p>RL = Ejercicio 5. Estiramiento corporal y facial</p> <p>RS = Ejercicio 5. Corregir posición corporal</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 2 | ENSAYO GENERAL 2 | Mejorar la fluidez de la entrada y la salida. |
| 15 | Feb 2 | <p>RL = Ejercicio 4 y 5. Estiramiento corporal y facial.</p> <p>RS = Ejercicio 4 y 5. Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 3 | ENSAYO GENERAL 3 | |
| 16 | Feb 9 | <p>RL = Ejercicio 4 y 5. Estiramiento corporal y facial.</p> <p>RS = Ejercicio 4 y 5. Corregir posición corporal.</p> | <p>Improvisación melódica (escala *)</p> <p>F = Eejrcicios 3.</p> <p>V = Eejrcicios 2, 4 y 5 ↓↑</p> | ENSAYO GENERAL 4 | ENSAYO GENERAL 4 | <p>∞ En esta sesión formar tríos para evaluar los avances e inconsistencias. Para corregir inconsistencias.</p> <p>* Confeccionar los accesorios para las 5 primeras canciones del recital.</p> |
| <p>CLAVES: RL = Relajación. RS = Respiración. V = Vocalización. F = Fonación T = Texto C = Contexto M = Melodía</p> <p>O = Materiales * Confección ∞ Evaluación, Forma de trabajo ⊠ Modelo y Práctica ⊖ = Corrección y/o cuidado</p> | | | | | | |

Capítulo IV

CANCIONES TRADICIONALES DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO



4 PROGRAMA GENERAL: CANCIONES TRADICIONALES DE LATINOAMERICA

| Título de Canción | Compositor | Tonalidad | Procedencia |
|-------------------------|---------------------------------------|-----------|-------------|
| Estaba el Negrito Aquel | Anónimo | Menor | Venezuela |
| Pobre Corazón | Anónimo | Menor | Ecuador |
| Que Se Le Quema | Anónimo | Mayor | México |
| Hojita de Guarumal | Anónimo | Menor | Panamá |
| La Perica | Lino Gallardo Arr. Vicente E. Sojo | Mayor | Venezuela |
| El Coquí | Anónimo Arr. Alfredo Mendoza | Mayor | Puerto rico |
| Yo Te Llevo en el Alma | Anónimo | Mayor | Costa Rica |
| Samba Lelé | Anónimo | Mayor | Brasil |
| Entre Camino de Hadas | Anónimo | Menor | Argentina |
| La Viudita | Anónimo Arr. Mtro. Cesar Tort | Mayor | México |
| El Pájaro Chogüí | Anónimo | Mayor | Paraguay |
| De Esos Caballos | Anónimo | Mayor | México |
| La Escala Musical | Anónimo Arr. Javier Ramos S. | Mayor | Brasil |
| Contracanto - Rondas - | Anónimo Arr. Fernando Vázquez | Mayor | España |

PORGARMAM GENERAL: CANCIONES TRADICIONALES DE LATINOAMÉRICA

| TÍTULO DE CANCIÓN | COMPOSITOR | TONALIDAD | PROCEDENCIA |
|-----------------------------|---|-----------|-------------|
| HUMILDES PEREGRINOS | ANÓNIMO | Mayor | México |
| LOS GALLOS | Daniel Téllez C. <i>Arr. Luz Elisa Huizar</i> | Mayor | México |
| DUERME , NO LLORES | J. Guadalupe Treviño <i>Arr. Eufemio Zapién</i> | Mayor | México |
| MÉXCIO, ÁNGEL, PASTOR | Silvino Jaramillo <i>Arr. Luz Elisa Huizar</i> | Mayor | México |
| MI HUASTECA | Rodolfo Asencio | Mayor | México |
| A LA ORILLA DE UN PALMAR | Tradicional <i>Arr. Manuel M. Ponce</i> | Menor | México |
| LA NEGRA NOCHE | Emilio D. Uranga | Mayor | México |
| MARCHITA EL ALMA | Antonio Zúñiga <i>Arr. Manuel M. Ponce</i> | Menor | México |
| AL CAER LA TARDE | Miguel Bernal Jiménez <i>Arr. Ramón Noble</i> | Menor | México |
| COLÁS | Tradicional <i>Arr. Gabriel Saldivar</i> | Mayor | México |

4.1 Análisis Esquemático: Piezas al Unísono

Título de la Canción: **ESTABA EL NEGRITO AQUEL**

Nota Inicial: sol

Tonalidad: Fa menor

Nota Final: fa

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción a una voz de 8 compases. Su Forma es A - B. Tiene dos frases regulares de 4 compases. Cada frase inicia en la segunda mitad del último tiempo del compás. Tiene dos estrofas sin estribillo. La rítmica combina octavos, tresillos, dieciseisavos, silencio de octavo y cuarto. El compás binario.

Frase A

La primer nota es sol⁵, ubicada en el compás 1, que sube al lab⁵ y luego desciende por grado conjunto al fa, sube por salto de 6ª al reb⁶, bajando al do⁶, terminando con un salto descendente al fa. La rítmica utilizada es de octavos, tresillo, cuarto y silencio de octavo. Esta frase se repite igual pero con texto diferente.

Frase B

Su comienzo está en la segunda mitad del compás 5 y es diferente, pues en lugar de tener un octavo, tiene dos dieciseisavos, que, se mueven por grado conjunto, de sol a sib, que se duplica. De aquí baja al la natural, para volver a subir por grado hasta el mib⁶. Baja de nuevo al do⁶ y salta al mib⁶, para luego descender por grado hasta fa⁵. De aquí asciende a lab⁵, y terminar con un salto descendente al fa.

ESTABA EL NEGRITO AQUEL

Milonga

VENEZUELA



Es - ta - ba el ne - gri - to a - quel es - ta - ba co - mien - do a - rroz y el a -
La cul - pa la tu - vo us - ted de lo que le su - ce - dió por - que

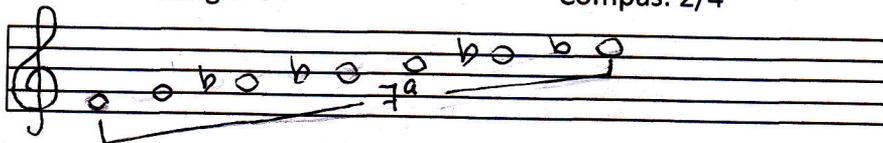


rroz es - ta - ba ca - lien - te y el ne - gri - to se que - mó
no le dio us - ted cu - cha - ra, cu - chi - llo ni te - ne - dor.

| No. de COMPÁS | 1 - 2 | 3 - 4 | 5 - 8 |
|---------------|-------|--------|--------|
| FRASE | A | A | B |
| TONALIDAD | F | F / C7 | C7 / F |

Rango: 7ª

Compas: 2/4



Título de la Canción: POBRE CORAZÓN

Nota Inicial: Si 4

Tonalidad: Si menor

Nota Final: Re

Inicio: Tético

Descripción:

Canción a una voz. Con un solo texto. Compuesta por 20 compases de principio a fin. Tiene dos partes. No son idénticas. La primera parte se segmenta en dos frases iguales, de 4 compases cada una. En cambio la segunda parte, se fragmenta en tres frases de 4 compases cada una. Al final de cada frase, hay barras de repetición. La medida del compás es simple. La rítmica de las tres primeras frases es idéntica: Octavos, mitad, cuarto octavo con punto y dieciseisavo y síncopa. No así la melodía. La rítmica de las dos últimas es diferente. Mientras en la penúltima frase comienza un motivo rítmico de dos compases: cuarto con punto y octavo, luego una síncopa. Este motivo se vuelve a repetir una vez más. La última frase, inicia con dos cuartos, cuarto con punto con octavo, cuarto corcheas; para culminar con cuanto con punto y silencio de octavo. Su forma es A - B.

Parte A

Comienza con arpeggio ascendente de la tonalidad de si menor. En su posición fundamental. Para caer al 7º de la tonalidad (la5). Da aquí sube al siguiente grado (si5). Para luego descender por salto de 4J (fa#), bajando luego, por grado conjunto hasta el re5 y volviendo a saltar hasta el si4. En el compás 5 tenemos de nuevo el arpeggio del acorde de tónica, en su segunda inversión, que se mueve en forma descendente del re6 al fa#5, teniendo como nota de paso un la5 entre el si5 y el fa#. De aquí sube por salto de tercera a la5 y luego por grado hasta el si5. Los compases 3 -4 son idénticos a los compases 7-8. Hasta aquí. Todas las notas del 7º son naturales (la5).

Parte B

Esta parte inicia su melodía con un bordado inferior, con las notas si la# si (aquí ya aparece el 7º ascendido medio tono). Para luego subir por grado conjunto, del si5 hasta el mi6. Y luego bajar al re6. De aquí, la melodía baja y sube por saltos de tercera con las notas re6 si5 (c 11 - 12). La siguiente frase de 4 compases, empieza con salto descendente de 3ª del re6 al si5. Mismo que se duplica en el compás 14 para formar un bordado inferior con las notas si5 la si. En el siguiente compás da la impresión de repetir la melodía en los compases 15 y 16, pero aparece una variante en 2ª mitad del 2º tiempo (c 16), donde, la melodía ya no hace bordado pues en lugar del si5 aparece un silencio de octavo. La última frase; empieza con la5 sube a si5, para saltar en forma ascendente al re6. Luego baja por salto al si5. Sigue descendiendo a la, salta al fa#5, luego al mi5. Para terminar la melodía en re5 (3ª del acorde de tónica).

POBRE CORAZÓN

ECUADOR



Po-bre co-ra-zón en-tris-te - ci-do, ya no pue-de más su-frir de ol - vi-do.

9



Al de - cir-te a - díos yo me des - pi - do con el al - ma y

15

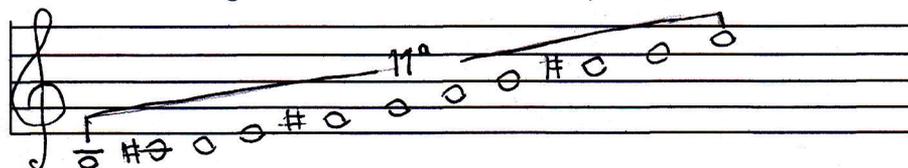


con la vi - da. Con mi po - bre co - ra - zón.

| | | |
|---------------|-------|----------|
| No. de COMPÁS | 1 - 8 | 9 - 20 |
| FRASE | A | B |
| TONALIDAD | b/D | b/e/D/F# |

Rango Tonal: 11ª.

Compas: 2/4



Título de la Canción: HOJITA DE GUARUMAL

Nota Inicial: Do

Tonalidad: Do mayor

Nota Final: Do

Inicio: Anacruza

Descripción:

Pieza para una voz. Consta de 9 compases. Su forma musical solo tiene la 1ª parte A. Tiene dos frases de cuatro compases cada una. Con casillas de repetición que se abren en el c 1 y se sierran en los dos últimos compases de la canción. En la casilla 1 está la indicación de que debe cantarse las estrofas 2 y 3. Al repetirse y en la casilla 2 aparece 4 cuatro indicando que se cantará el final de la estrofa. La medida del compás es binaria simple. Su forma tiene solo parte A. La rítmica casi en su totalidad, contiene octavos, a excepción de un cuarto, silencio de cuarto, un tresillo y dos dieciseisavos que aparecen por ahí (c 1, 2, 4 y 9). Tiene dos frases iguales de cuatro compases cada una. Las dos frases son anacrúicas. Iniciando en la segunda parte del segundo tiempo. Solo hay una diferencia: mientras en la primera frase el inicio aparece un octavo; en la segunda, empieza con dos dieciseisavos (anacruza c4). Es una canción con 4 estrofas, sin estribillo o coro. Su texto consta de 4 estrofas inician con la misma oración, y finaliza con ideas diferentes.

Frase 1

La línea melódica empieza en anacruza, con la nota do5 que se repite en el compás 1 con la figura del tresillo, que a su vez, forma parte del arpeggio del acorde de tónica en su posición fundamental, hasta llegar a la octava (do6), que se repite dos veces más, en el siguiente compás. En el c3 encontramos el arpeggio descendente de V7. Con la nota re6 como su sonido más agudo y la nota fa5 como la nota más grave. Para resolver a la tónica, en el compás 4 con un salto descendente de tercera, con las notas mi5 y do5. La armonización utilizada en esta frase es | V7 | (C G7 C)

Frase 2

La melodía de esta frase comienza, en la anacruza al c5, con dos dieciseisavos con la nota sol5; que forman un salto de 7m al subir al fa6. Para luego bajar, también por salto a re6. Nota que se repite dos veces más. Este mismo motivo aparece en el c6, pero una segunda más abajo con las notas mi6 y do6, del acorde de tónica. En el c7 encontramos el mismo acorde V7, descendiendo, en la misma posición que en el c3, para resolver a la tónica con las notas mi5 y do5, en forma descendente. La armonización empleada en esta frase es V7 | V7 | (G7 C G7 C).

HOJITA DE GUARUMAL

PANAMÁ

SOPRANO

1. Ho - ji - ta de gua - ru - mal, don - de vi - ve la lan - gos - ta, don - de
 ji - ta de gua - ru - mal, don - de vi - ve la lan - gos - ta, don - de
 ji - ta de gua - ru - mal, don - de vi - ve la lan - gos - ta, don - de
 ji - ta de gua - ru - mal, don - de vi - ve la lan - gos - ta, don - de

BASS

5

co - me, don - de duer - me, don - de vi - ve la lan - gos - ta. 1. 3. Ho - gos - ta -
 co - me, don - de ce - na, don - de duer - me la lan - gos - ta. 2. Ho - gos - ta -
 co - me, don - de to - ma, don - de duer - me la lan - gos - ta. 3. Ho -
 co - me, don - de duer - me, don - de mue - re la lan - 4. Ho -

| | | |
|---------------|-----------|--------|
| No. de COMPÁS | 1 - 4 | 5 - 8 |
| FRASE | A | A |
| TONALIDAD | C / G / C | G7 / C |

Rango Tonal: 11ª.

Compas: 2/4

Título de la Canción: LA PERICA

Nota Inicial: Do#

Tonalidad: La mayor

Nota Final: Do#

Inicio: Tético

Descripción:

Canción a una voz, con acompañamiento de piano. Consta de 2 secciones: Estrofa (c 1 - 16) y estribillo (c 17 - 33). En total tiene 33 compases. Combina dos medidas de compás; 3/4, 6/8. En la clave de sol se usa el compás de 6/8 y en la clave de fa el de 3/4. La melodía principal está en las notas superiores de la clave de sol. El bajo, sólo usa cuartos de principio a fin. La rítmica de la clave de sol tiene un motivo que abarca 4 compases. Mismo que es utilizado sólo en la estrofa. Los valores son 8os, 4º con 8º, 4º con punto. Aparece cuatro veces.

El estribillo, tiene dos frases, usa un motivo diferente que aparece dos veces, seguido de una pequeña variación (está en c18 y 26). En la 1ª frase, hay un motivo rítmico abarca cuatro compases. Los valores son; silencio de 8º, 8os. ligado a 4º y un 8º, 4º con punto. En la segunda frase, se encuentra una pequeña variante que está en los c 26 - 28. Para finalizar, en el último sistema, se repite el motivo empleado en la primera frase.

ESTROFA

La melodía inicia con las notas del acorde de AM en su 1ª inversión. En el compás 3 se añade el 4º grado de la escala, para resolver al V7, en el siguiente compás, con re5 y sol5 en la clave de sol; y mi3, mi4 y fa#4 en el bajo. A partir del c5 y hasta el c7, la melodía sigue moviéndose en la región del V7. Se emplea un motivo melódico similar al del inicio de este fragmento, las notas que aparecen son las del acorde de V7 con el Fa# como nota de paso en el bajo. Se repite la misma melodía del inicio (c 1- 8), en los compases 9 - 16, con una variación en c 15 y 16, con las notas sol# (c15) - mi (c7) y la (c16) - Fa# (c8).

ESTRIBILLO

La melodía principal, continúa en las notas superiores de la clave de sol. Tiene dos frases; c17 - 22 la frase 1; y c 23 - 33 la frase 2. La frase 1 comienza con el 1er grado de la escala (c17) con las notas de V/V se forma la melodía y la armonía del siguiente fragmento, para resolver a la tónica con las notas del acorde del I. El siguiente fragmento melódico, va del c21 - 24, y está a una distancia de 3ª descendente, su línea se mueve en la siguiente armonía: vi7 - V7- vi7.

La frase 2 inicia igual que la 1ª, pero ahora en los c 23 y 24. También va a emplear las notas del acorde V/v7, pero con posición diferente (si - fa#; re6 - do#6) para luego moverse por grado conjunto del si5 - fa#5, resolviendo por salto de 3ª, al 1º de la escala y luego saltar al 5º (mi) en el c24. Los últimos compases están escrito con las notas de los siguientes acordes: I+6 - V7 - Vi. Con cadencia rota, resuelve al I en la primer inversión y dos silencios de negra.

LA PERICA

Venezuela

Allegro

Atribuído a Lino Gallardo
Arreglo de Vicente E. Sojo

Cuan-do la pe-ri-ca quie-re que el pe-ri-co va-ya a

mi-sa, se le-van.ta muy tem-pra-no a plan-

char-ie la ca-mi-sa; cuan-do la pe-ri-ca

quie-re que el pe-ri-co va-ya a mi-sa,

se le-van.ta muy tem-pra-no a plan-char-le la ca-mi-sa.

Estribillo

Ay, mi pe - ri - ca, da - me - la pa - ta

pa - ra - po - ner - te - las al - par - ga - tas.

Ay, mi pe - ri - ca, ven a - cá, da - me la pa - ta

pa - ra po - ner - te - las al - par - ga - tas.

D. C. *Fine*

Tomada de la colección "Tercer Cuaderno de Canciones Populares Venezolanas", (Caracas, Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, 1943). Reproducción autorizada.

2.

Cuando la perica quiere
que el perico la enamore, } bis.
se acomoda en la pechuga
un collar de cundeamores.
Ay, mi perica, dame la pata, etc.

3.

Cuando la perica quiere
que la bese su perico, } bis.
coquetona abre las alas,
se adormece y abre el pico.
Ay, mi perica, dame la pata, etc.

Título de la Canción: YO TE LLEVO EN EL ALMA

Nota Inicial: Mi

Tonalidad: Mi mayor

Nota Final: Mi

Inicio: Contratiempo

Descripción:

Canción a una voz de 24 compases. Tiene dos estrofas y un estribillo. La forma es A B A B. La medida del compás que utiliza es binario compuesto (6/8). La sección estrófica tiene dos frases de 8 compases cada una, que a su vez se dividen en dos semi frases de 4 compases respectivamente. Tiene un motivo rítmico de dos compases que se mantiene desde el inicio hasta el c 16. La armonía en que se desarrolla la melodía, en general, es I - V7 - I.

Sección Estrófica

Consta de dos frases del c 1 al 8 - frase 1; del c 9 al 16. A su vez cada una de ellas se divide en dos semi frases de 4 compases. Todas ellas comienzan a contratiempo. La melodía y la rítmica del 1er y 3er semi frase son idénticas, lo único que cambia es el texto y con el arpeggio de mi mayor, que se mueven ascendente y descendentemente. Luego, la melodía se mueve por grado conjunto del fa# hasta el do#6. Tiene varios saltos: 1º salta, en forma descendente al la5, luego a re#6 después a si, de aquí a mi6 y por último a si5.

La 2ª y 4ª semi frases son casi iguales. Las dos comienzan con un salto de tercera y sexta, va del mi a sol# y al mi6, para bajar después por grado conjunto, subiendo de nuevo al re#6, bajando después hasta el la5, siempre por grado. Luego. La melodía asciende al si, desciende hasta el sol# con el mismo movimiento. La diferencia entre estas dos semi frases, radica en el último compás: en la 2ª están las notas si y sol#; en la 4ª están la nota mi se duplica. Los motivos rítmicos de esta sección son:

Sección B

Es la sección del estribillo. Está hecha con dos frases de 4 compases cada una. Los motivos rítmicos y melódicos, del principio de cada frase, son idénticos: Las notas que llevan son si4, duplicado, luego salto ascendente al mi. Esto se repite. En el siguiente compás hay un salto de 3ª del re#5 al fa#5.

Los dos últimos compases, de cada frase; tienen rítmica diferente: En el compás 19 (penúltimo sistema), Tiene un movimiento melódico por salto ascendente con las notas del acorde de 7ª de dominante, para resolver, a la tónica con la nota sol# duplicada. En el compás 23 (último sistema), combina el movimiento melódico por salto, en arpeggio, con las notas del acorde de 7ª de dominante, comenzando por si4 y llegando a la5, para, luego bajar por grado conjunto, de ese mismo la hasta resolver en la tónica con la nota mi que está tenida.

YO TE LLEVO EN EL ALMA

COSTA RICA



1. Yo te lle-vo en el al-ma co-mo u - na per - li - ta ga - ta que a-do-ra-ron los in-dios al na-

2. Cuan-do es-ta - bas chi - qui-ta, ju - gue - to-na a-llá en el ran-cho, te a - do-ra-ron los in-dios que te



cer la luz del al - ba. Te en-con-tra-ron can - tan-do a - llá en tu rús - ti-ca ca - ba - ña pues tu pa-dre e-ra un

que-rían tan-to y tan-to. Tus can-cio-nes na - cie-ron de las jí - ca-ras del cam-po y a-ho - ra re-



vie - jo tro - va - dor de la mon - ta - ña. Zum - ba, que zum - ba ma - rim - ba de mi cor - ra -

co - rren to - do el or - be sa - cro - san - to.

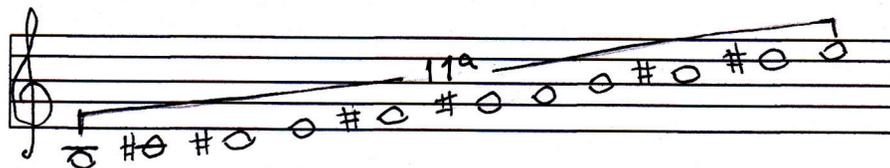


zón Has - ta que rom - pan las te - clas que son de fi - no co - yol **D.C. al Fin**

| | | | |
|---------------|------------|------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 8 | 9 - 16 | 17 - 24 |
| FRASE | A | A' | B |
| TONALIDAD | E / B7 / E | E / B7 / E | E / B7 / E |

Rango: 11ª.

Compas: 6/8



Título de la Canción: **SAMBA LELÉ**

Nota Inicial: Re

Tonalidad: Re mayor

Nota Final: Re

Inicio: Tético

Descripción:

Esta canción consta de 16 compases, y es para una voz, con un ostinato que es la parte 'C'. Tiene barras de repetición, que se abren en el compás # 9, y se cierran en el compás # 12. Su forma es: A- B- C. Está hecha con las notas del acorde de tónica. Su texto en cada sección (A - B - C) se repite dos veces. El ostinato (sección C) Bien pudiera emplearse como estribillo.

Sección A

Tiene dos frases idénticas de 4 compases cada una. Están construidas con los arpeggios de los acordes tónica y de la 7^a. de dominante. Usa solo movimiento por salto. No tiene notas de paso. El 1er compás está hecho con las notas del acorde de tónica que suben y bajan del re al la5 y luego al re. El segundo y tercer compás, están en la región de la séptima de dominante (c). En el segundo compás, de la 5^a del acorde sube a la 7^a del mismo. En el siguiente compás inicia en la 3ra del acorde salta a la 5^a y luego a la 7^a, de aquí baja por las misma notas hasta resolver, en el compás 8 en el I para luego, saltar al 3er grado de la escala. Tiene un motivo rítmico muy recurrente: Tiene Octavo con dos dieciseisavos, que se repite, seguidos de dos cuartos.

Sección B.

Tiene barras de repetición seguidas de las notas re y fa# que se repiten, escritas en octavos. En el compás 10 aparece una síncopa de un tiempo que tiene las notas mi (5) y sol (7°). Continúa el movimiento de terceras ascendentes, con las notas do# y mi, que son la 3ra y la 5^a del acorde de dominante. Todavía con este movimiento melódico, resuelve con las notas re y fa# del acorde tónica. Los motivos rítmicos son desiguales. A parte de la síncopa de un tiempo, hay octavos, octavos con dieciseisavos, dieciseisavos.

Sección C.

Es una sección que no tiene texto, en sí. Mejor dicho se "tararea". Ahora ya hay notas de paso. Esta parte empieza con una síncopa de un tiempo en la nota re (tónica), que se repite tres veces, se mueve por grado conjunto hasta llegar al la4 (dominante). Ahora es el la4 quien tiene la síncopa, y el movimiento por conjunto, sube al si4, vuelve a bajar, y luego se mueve por salto subiendo al re (tónica).

SAMBA LELE

96

Brasil

Sam-ba Le-lé se ha ca - i - do Tie-ne la pier-na que - bra - da. Sam-ba Le-lé se ha ca - i - do

7
tie - ne la Pier-na que - bra - da. Pi - sa, pi - sa, pi - sa mu-la - ta, pi - sa el ves-ti - do de

12
se - da mu-la - ta. Tar la la la la la tra la la la la la la Sam-ba Le - lé tá do - len - te,

20
la co'a ca-be-za que - bra - da. Sam-ba Le - lé pre-ci - sa - va e-ra u-ma bo-a lam - ba - da

26
Pi - sa, pi - sa, pi - sa o mu-la - ta. Pi - sa na ba - rra-da sa - a ó mu-la - ta

30
sa - a ó mu - la - ta. Tra la la la la la. Tra la la la la la.

| | | | |
|---------------|------------|------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 8 | 9 - 12 | 13 - 16 |
| FRASE | A | B | C |
| TONALIDAD | D / A7 / D | D / A7 / D | D / A7 / D |

Rango: 8ª

Compás: 2/4

Título de la Canción: **PÁJARO CHOGÜÍ**

Nota Inicial: Si

Tonalidad: Mi mayor

Nota Final: Mi

Inicio: Tético

Descripción:

Pieza vocal que tiene compasillo como medida de compás. Tiene 35 compases de principio a fin. Tres partes irregulares: La primera cuenta con casillas de repetición. En la primera se completa 16 compases. Con la segunda parte 8 compases y la tercera con ocho compases que se repiten, pero con una variación en la melodía. El texto tiene dos estrofas. La última parte funciona como estribillo. Se canta a una voz. Su Forma es A – A' – B – B'. Tiene un motivo rítmico que se repite regularmente: Cuarto con punto - octavo – cuarto – cuarto. Para terminar con una unidad ligada a una mitad y finalmente dos silencios de cuarto. Tiene dos pares de casillas de repetición (c 6 y c17). En el compás 20 aparecen puntillos de repetición y sus respectivas casillas van de c25 – 27 la primera. Y del c28 – 30 la segunda A excepción de la casilla 1 del último pentagrama que solo tiene un silencio de cuarto y un cuarto al final. En su texto tiene dos versos diferentes con un estribillo al final de cada uno. En su armonía tiene la siguiente estructura: Secciones A y A' I – vi – IV – V7, IV – ii – V7 – I. Sección B I – IV+6 – IV – I – V7 – I

Parte A

La melodía de esta parte empieza en el primer tiempo del compás, con la nota si5; que se repite cinco veces. Desciende por salto al sol#5, de donde sigue bajando, ahora por grado conjunto hasta el mi5. Vuelve a subir, por salto a sol#5. Repitiendo, desde aquí, el modelo rítmico melódico para ahora una tercera abajo (c3 – 4). Del do#5 sube por salto al mi 5, que se repite cinco veces dando la impresión de que el modelo del principio se repetirá de nuevo; pero ahora comenzando en mi5, pero cambia la melodía, con un bordado inferior con las notas fa#5 – mi – fa#, y resolviendo al re#5 (casilla 1). En el c9 se vuelve a repetir el modelo del inicio, pero esta vez una segunda arriba (do#6), con la misma relación de distancia entre los intervalos del inicio. Hay un cambio en los c 14, 15 y 16 pues la melodía desciende por grado de f#5 a si4 y sube por salto a la octava, terminando con una mitad y dos silencios de cuarto.

Parte A'

Su melodía es la repetición de los c del 1 al 15, para luego agregar las notas de la 2ª casilla (c 117, 18 y 19). En la repetición y en la casilla 2, la melodía sube del mi5 por grado conjunto (f#) para luego volver a bajar y encontrarse un bordado descendente con mi y re#. Después sube por salto al do#6, que aparece con una unidad ligada a una mitad del siguiente compás. También tiene un silencio de cuarto y un cuarto. La armonía empleada es V/V – VI.

Parte B

Su melodía comienza en el último tiempo del c19 con la5. Para después subir por salto a d#6. Del c 20 al 26 se usa una progresión de 2ª, desde el d#6 al f# 5. El motivo que compone la progresión es de una 3ª descendente: d#6 - la, si – sol y la – fa#. De esta última nota la melodía salta hasta el si5 que aparece como una unidad ligada a una mitad, se detiene con un silencio de cuarto.

Parte B'

Esta parte es la repetición de la letra B, pero con una variante: el d#6, ahora aparece como do natural, dándole otra sensación auditiva a la línea melódica. Con esto, cambia también la armonía. Que ahora es IV - V - V/V - I. La melodía resuelve al 1er grado de la escala de mi mayor.

PÁJARO CHOGÜÍ

Folk. Paraguay

1. Cuen - ta la le - yen - da que en un ár - bol se en - con - tra - ba en - ca - ra - ma - doun in - die -
Y que en - tre los bra - zos ma - ter - na - les por ex - tar - ño sor - ti - le - gio en cho -
6
ci - to gua - ra - ní. Y so - bre - sal - ta - do por el gri - to de su
12
ma - dre per - dió a - po - yo y ca - llen - do se mu - rió güí se con - vir - tió Cho
20
güí, cho - güí, cho - güí, cho - güí que lin - do es, que li - do va per - dién - do - se en el cie - lo se a - le - jó
27
Cho - güí, cho - güí, cho - güí, cho - güí que li - do es, que lin - do va, per -
32
dién - do - se en el cie - lo a - zul tur - quí *Fin* **D.C. al Fin**

2. Y desde aquel día se recuerda al indiecito cuando se oye como un eco al Chogüí. Es el canto alegre y bullanguero del precioso naranjero que repite su cantar. Canta y picotea la naranja que es su fruta preferida repitiendo su cantar: Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí que lindo es, que linda va, perdiéndose en el cielo se alejó. Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí que lindo es, que linda va, perdiéndose en el cielo guaraní.

| No. de COMPÁS | 1 - 15 ... 14-19 | 19 - 27 | 27 - 35 |
|---------------|------------------|------------|-----------------|
| FRASE | A - A' | B | B' |
| TONALIDAD | E - B7 D - E | A - E - B7 | Am - E - B7 - E |

Rango Tonal: 7ª. Compas: 2/2

10

M-S.

1. | 2.

mar. A la o ri-lla de un pal - mar. Soy huer fa - ni ta, ¡ay! no ten go pa-dre ni

Pno.

p

13

M-S.

ma - dre, ni un a - mi-go ¡ay! que me ven ga a con - so - lar. So li - ta pa-so la

Pno.

16

M-S.

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

Pno.

18

M-S.

ven - go, co - mo las o - las del mar.

Pno.

Título de la Canción: **A LA ORILLA DE UN PALMAR**

Nota Inicial: Do

Tonalidad: FM

Nota Final: FA

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción a una voz con acompañamiento de piano. Tiene 19 compases. Su forma es A – B – A'. Esta escrita en Fa mayor, con medida de compás de 4/4. En la sección A aparecen casillas de repetición. En la rítmica general, encontramos 16º, 4º, 8º, 4º con punto, 8º con punto, mitades y silencios de 8º. El tema del texto es romántico.

Su inicio es en la 2ª mitad del 3er tiempo del c2. Esta sección va del c 2 – 10. Tiene 4 frases de 3 compases cada una. Mismas que se pueden subdividir en 1 ½ compás c/u. Todas la frases son anacrúscas y comienzan siempre en la 2ª mitad del 3er tiempo del compás. La frase 1 va de c2 – 4; la 2 del c4 – 6; la 3 del c6 – 8; y la 4 del c8 – 10. En el compás 10 y 11 están las casillas de repetición.

La melodía comienza con la triada del acorde de tónica en segunda inversión, subiendo, bajando y subiendo al la. Continúa moviéndose con las mismas notas, pero ahora con sol y sib como notas de paso. En varios lugares de la canción se encuentra el 2º grado de la escala alterado con # (c2, 6, 10). La armonía empleada es: I – V7 – ii – V – I ; IV – ii – I.

Sección B

Inicia en la 2ª mitad del 3er tiempo del c 11. Es una sección más pequeña que consta de cinco compases. Tiene dos frases. La 1ª va del c11 – 13 y la 2ª del c13 – 15. Igual que en la letra A, cada frase se subdivide en 1 ½ compás. La línea melódica de esta sección se mueve en la siguiente armonía: V7 – I – V7 – I; I - V7 – ii – IV – I – V7 – I.

Sección A'

Hacia el final de la pieza se repite la melodía de la 4ª frase de la sección A, con una variación en la rítmica. En el c18, el último tiempo del compás, se ven dos 8os. Mientras en el c 9, hay 8º con punto y 16º. La otra diferencia está en el c19, la voz superior y el bajo están ligados y las voces intermedias tienen movimiento. En cambio en c10 y 11, solo hay una voz intermedia, que aparece con mitad y el bajo es el que se mueve.

A la orilla de un palmar

101
arr. M. M. Ponce

Andante, molto espressivo.

Mezzo-soprano

Piano

A la o -ri -lla de un pal

M-S.

Pno.

3

mar yo vi de u na jo-ven be - lla, — su bo qui ta de co - ral, sus o - ji - tos dos es

M-S.

Pno.

6

tre - llas. Al pa - sar le pre gun - té que quién es - ta - ba con

M-S.

Pno.

8

e - lla y me res pon dió llo - ran - do: so - la vi - vo en el pal -

copie la rithmM

15

Pno.

di - je por-que na-da pu- de, — pues e - ra de o - tro, — pues e - ra de o - tro ya su co - ra - zón. Yo qui-se ha zón. **Fine**

1. 3 2.

Título de la Canción: **MARCHITA EL ALMA**

Nota Inicial: sol4

Tonalidad: CM

Nota Final: Acode de C 1ª inversión

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción para una voz con acompañamiento de piano. Consta de 20 compases en total. Empieza en la 2ª mitad del 3er tiempo del c1. La medida del compás es de 4/4. Su forma es A – B – A'. Cada una de las partes tiene casillas de repetición. La melodía principal está integrada a los acordes de la armonía que aparece en la clave de sol. El bajo tiene algunas notas largas en sus sonidos más graves. Aparecen con mitades. Pero en general tiene tanto movimiento como la melodía principal. Entre los acordes aparecen algunas alteraciones #, b y que le dan mayor riqueza a la armonía. El tema del texto es de desamor.

Sección A

Consta de 10 compases. Con casillas de repetición. Inicia en el c1 y llega hasta la casilla 2 del c10 con una blanca. La rítmica empleada tiene corcheas, semicorcheas, negras, tresillos, corcheas con punto, blancas y silencios de corcheas. En el c 6 – 7 hay notas ligadas en la clave de sol. En la clave de fa hay ligaduras de fraseo en los c 2, 4, 5 y 6. Esta parte tiene 4 frases de 2 ½ compases c/u. La melodía de esta sección inicia con sol4. Casi como una constante de movimiento; después de saltar tiene movimiento por grado conjunto. La anacruza al c1 y al 5 son muy parecidos, ambos tienen un bordado inferior mi re# mi. Dos negras con mi do y los octavos que siguen son idénticos. El c3 hay otro bordado con fa y mi. Al final de la frase 3 (c6) la melodía sube por grado, del fa a la que se duplica, y luego salta una 5j, hasta el mi6, para bajar por grado hasta el do6, con el re6 duplicado. Del do6 salta al sol5 que también se duplica, para subir por salto de 5j al re6. De aquí desciende por grado conjunto hasta el fa, con la nota do6 repetido. Hay una pausa por el silencio de octavo. Para retomar la melodía con si4 que baja por salto al sol4 y saltar hacia arriba al do que aparece con una blanca. Hay otra pausa con el silencio de la casilla 1, que prepara la repetición de toda esta sección. La casilla 2, empieza con la misma figura de la casilla 1. La diferencia está en el silencio de negra y la última figura es un tresillo que forman un bordado inferior con mi re#.

Parte B

Tiene 4 compases. Dos frases anacrúricas de 2 compases c/u. Inicia en el último tiempo del c10, con el mismo bordado inferior del inicio. Lo que cambia es que ahora aparecen como un tresillo. En el c11, la melodía baja y sube por grado conjunto, del sol al fa, que aparece ligado y duplicado. Para subir hasta el si, que también se repite. Vuelve a descender por grado hasta el sol (c12). En este compás y después del silencio,

aparece un quintillo de semicorchea, formando un bordado doble; 1º sube (mi – fa – mi) y luego baja (mi – re – mi). En el c 13 se ve otro bordado con fa y mi, de aquí salta al si5, para después bajar por grado hasta el sol5.

Parte A'

Consta de 7 compases. Va del c14 – 20. En esta parte aparecen casillas de repetición. Su melodía es casi idéntica a la 3ª y 4ª frase de la letra A. La variación está en las casilla de los c 19 y 20; al compararlos con los c9 y 10.

En el c19 se encuentra negras y silencio de negra en ambas claves. Hay un cambio de clave en el bajo y un tresillo. En el c20, aparece, en la clave de sol; una corchea con do6 mi6 do7. Sol 4 do3 sol4 con negra, en el bajo; cambio de clave y termina con sol 5 do5.

Marchita el alma

ANTONIO ZUÑIGA
Arr. Manuel M. Ponce

Piano

Mar-chi-ta el al - ma, tris-te el pen-sa - mien - to, mus-tia la faz y he-ri-do el co - ra-zón. A - tra - ve

espressivo

5

Pno.

san - do la e-xis-ten-cia mí - se ra sin es - pe - ran - za, sin es - pe - ran za-de-al-can-zar su a - mor. Mar - chi - ta el

stretto

10

Pno.

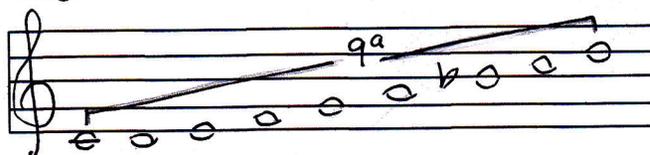
mor. Yo qui-se ha - blar - le y de - cir - le mu - cho, mu - cho; pe-ro al in - ten - tar - lo, mi la bio - en - mu - de - ció; na - da le

a tempo

| No. de COMPÁS | 1 - 10 | 11 - 15 | 15 - 19 |
|---------------|-----------------------------------|-----------------|----------------------------------|
| FRASE | A | B | A |
| TONALIDAD | F - C7 - Gm - C7 - F - Bb - Gm | C7 - F - C7 - F | F - C7 - Gm - Bb - F - C7 - F |

Rango: 9ª

Compás: 4/4



4.2 Canciones a Dos Voces

Título de la Canción: **QUE SE LE QUEMA**

Nota Inicial: Fa

Tonalidad: Fa mayor

Nota Final: Fa

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción para dos voces iguales, de 6 compases. El Texto, tiene dos estrofas sin estribillo. La frase final se repite. Movidas por una sola figura rítmica. Solo cambian los intervalos. El inicio está en el segundo tiempo del compás. El compás es compuesto. Las voces comienzan al unísono, para luego separarse. Su forma es A - B. La parte B se repite. El texto principal lo canta el soprano, mientras el contralto, va cambiando algunas palabras, en contraste, en forma de ostinato. La segunda frase se repite casi igual solo cambiando las dos últimas palabras. Mientras la voz superior lleva la melodía principal, la voz inferior solo usa el 1er y 5º grado de la tonalidad, como una especie de bordón.

Parte A

La nota con la que empiezan ambas voces es fa. En el último octavo de la anacruza, las voces se separan; la voz del soprano tiene fa y el contralto tiene la. En el siguiente compás la voz superior se mantiene en el do6 en el 1er tiempo, en el segundo tiempo hay una especie de bordado inferior, con las notas re6 y sib, para resolver al 5º de la escala (do6). Al mismo tiempo, la voz inferior tiene un pedal con la nota fa, que se mantiene hasta el primer tiempo de la siguiente frase.

Parte B

Inicia en el segundo tiempo del compás 3. Las dos voces comienzan con la nota fa en los dos primeros octavos, para separarse en el siguiente: la soprano se mueve al sol, formando una 2ª mayor. En el compás 4, la voz superior llega a la y luego baja por grado conjunto hasta el fa en el compás 6. Esta frase se repite idéntica, en su melodía, pero con texto diferente en el final.

QUE SE LE QUEMA

MÉXICO

SOPRANO 1



1.2. Que se le que - ma la to - ca a la ne - gra, que se le

SOPRANO 2



Que se le que - ma, que se le que - ma, que se le

3



que - ma, que se le a - bra - sa; 1. que se le que - ma la ca - la - ba - za.
2. que se le que - ma to - da su ca - sa.

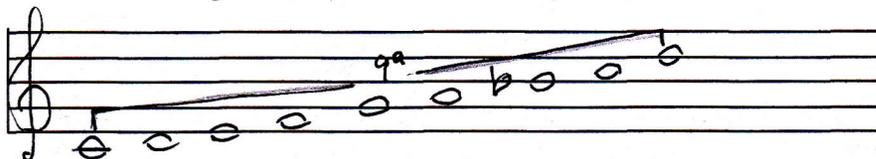


que - ma, que se le a - bra - sa; que se le que - ma, la ca - la - ba - za.
to - da su ca - sa.

| | | |
|---------------|------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 2 | 3 - 6 |
| FRASE | A | B |
| TONALIDAD | F / Bb / F | F / C7 / F |

Rango: 9ª.

Compás: 6/8



Título de la Canción: EL COQUÍ

Nota Inicial: Mi

Tonalidad: MI mayor

Nota Final: Mi

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción para dos voces, con un solo texto. Consta de 24 compases. Su forma es A – B – C. La parte A. Empieza en el compás 1 con dos octavos para cada voz. Esta parte llega hasta el 1er tiempo del compás 8. La parte B inicia en forma idéntica a la parte A. La diferencia radica en el final, que tienen una nota tenida de diferente altura (compás 7 y 11). Ambas, tienen rítmica igual. La letra B, inicia en el último tiempo del compás 8, con dos segmentos de 4 compases cada uno. Ambos. Comienzan en anacruza (c 8 y 12). El final es al unísono.

La parte C consta de 8 compases. Su inicio también es anacrúico (último tiempo c17). Esta parte puede fraccionarse en dos frases de 4 compases cada una. El inicio de cada una de ellas es diferente: la primera inicia en el tercer tiempo de compás 17. Y la segunda frase comienza en el tercer tiempo del c 21 mientras el texto es el mismo para ambas. Esta parte, auditivamente asemeja el sonido que emite el coquí. Las dos voces cantan el mismo texto a una distancia de tercera entre ellas para su melodía.

En esta pieza las dos voces se mueven de la misma manera. Es decir, no hay contrapunto imitativo. Las armonías utilizadas son de I IV I; V7 I. Tiene notas tenidas en los compases 3, 7, 11, 15 y 19.

Sección A.

Tiene su inicio en la anacruza del tercer tiempo del compás, usando octavos. En su desarrollo hay; cuartos y dos mitades ligadas a la negra del primer tiempo del siguiente compás: esto se ubica en los compases 3-4 y 7-8, hasta detenerse en el segundo tiempo del compás 8, que tiene silencio de negra para las dos voces. La melodía de la voz superior da comienzo en mi⁵, subiendo por salto con las notas de la triada de tónica en posición fundamental (mi, sol# y si). Se queda en el si, para luego subir por grado conjunto hasta el re#⁶ y regresando de nuevo, con el mismo movimiento al si para luego saltar al sol#⁵. Vuelve a saltar, pero ahora hacia arriba de nuevo al si que se mantiene, para dar un salto descendente de 4J, hasta el fa#. De aquí, sube y baja por grados conjuntos hasta el la⁵ y de regreso al fa#, salta y termina la frase con un salto que sube al si⁵.

En cuanto a la melodía de la voz inferior empieza con el 1er grado de la escala (mi). Para luego dibujar una especie de bordado descendente con las notas sol# - mi - sol#, seguido de otro bordado, pero esta vez ascendente con las notas la - si - la, para continuar con un salto de tercera que va de sol# a mi⁵. Salto que se repite en el 2o. y 3er tiempo del compás 4, para caer en la nota re#⁵, que se duplica y sube por grado hasta el fa# y vuelve a regresar a re# con el mismo movimiento melódico, para finalizar con un salto ascendente de 4J al sol#. La armonía empleada en esta sección es: I IV I V7 I (E A E B7 E)

Sección B.

En la voz superior, encontramos que, su rítmica y melodía son casi idénticas a la primera sección, a excepción de los dos últimos compases: c 15 y 16 donde tenemos un mi5 con ligadura, mientras que en compás 7 y 8 hay un si5 también con ligadura.

La voz inferior tiene el misma melodía y rítmica de la sección A, a excepción de los últimos compases (15 y 16) que se detienen con un mi5. La armonía entre las voces es idéntica a la de la parte A.

Sección C

Inicia en el tercer tiempo del compás 17 con la notas si5 (voz superior) y sol#5 (voz inferior). La manera en que están dispuesta la melodía para ambas voces, provoca la sensación de estar escuchando el canto del coquí. La línea melódica de los compases 16 - 19, es idéntica a la de los compases 20 - 23. Esta sección se puede fragmentar en dos frases de 4 compase cada una. Ambos fragmentos inician en el tercer tiempo del compás (c17 y c 21). La armonía utilizada para esta sección fue: V7 I V7 I (B7 E B7 E).

El soprano inicia esta parte con la nota si5, para luego descender; primero por grado conjunto al la5, regresar al si5 , bajando y subiendo por salto del sol#5, para regresar a si5. Mientras en el compás 19 hay un bordado superior con las notas la si la. En el compás 23 - 24, se resuelve a la tónica con un movimiento descendente y por grado conjunto. Del la5 (c 23) al mi5 (c24).

En la voz del contralto, sucede algo similar: Sus melodías son idénticas en los mismos compases (c 16 - 19, c 20 -23). Solo cambia el final de cada fragmento: El inicio es en el tercer tiempo del compás con la nota sol#5 (c 16 y c23). Con el que se forma un bordado descendente con fa#5 y sol#. De aquí baja por salto a mi5, para subir con salto alto al sol#5. En el compás 19 hay un bordado superior con las notas fa# sol# fa#. En el compás 23 desciende por grado conjunto, desde el sol# del compás anterior hasta el re5 (sensible) para resolver al subir a mi5 que es la tónica.

EL COQUÍ

Arreglo Vocal: Alfredo Mendoza

PUERTO RICO

SOPRANO 1

El co - quí, el co - quí a mí me en - can - ta: _____ ¡Es tan lin - do el can - tar del co - quí! _____ Por las

SOPRANO 2

9

no - ches, al ir a a - cos - tar - me, _____ me a - dor - me - ce can - tan - do a - sí _____ co -

17

quí, co - quí, co - quí - quí - quí - quí, co - quí, co - quí, co - quí - quí - quí - quí.

| | | | |
|---------------|---------------|--------------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 10 | 11 / 16 | 17 / 24 |
| FRASE | A | B | C |
| TONALIDAD | E / A / B / E | E / A / E / B7 / E | E / B7 / E |

Rango: 8ª.

Compás: 3/4

Título de la Canción: ENTRE CAMINO DE HADAS

Nota Inicial: Re
 Nota Final: Sol/ Re

Tonalidad: Sol menor
 Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción para dos voces: Soprano y Contralto. La rítmica entre las voces es igual. El texto tiene tres estrofas sin estribillo. Cuenta con ocho compases de principio a fin. Esta pieza tiene dos partes de 4 compases cada una. Su forma es A - B. El inicio de cada parte es diferente: La primera parte comienza con anacruza del último tiempo del compás. La segunda parte tiene un inicio tético (c5). Cada parte, se puede fragmentar en dos frases de dos compases cada una. El movimiento entre las voces es más o menos independiente. Los valores usados en la rítmica son: cuartos, octavos, mitades, silencio de corto y silencio de octavo

Parte A:

Empieza con unísono, con la nota re5. Luego las dos voces se separan por movimiento contrario: el soprano sube por salto de 4J a un sol, mientras el contralto da un salto de 3ª al sib4. Mientras el soprano se mueve por grado conjunto subiendo y bajando al sib5; y luego regresa al sol, para luego saltar al re5 y detenerse en el silencio de cuarto. El contralto, partiendo del sib4 se mueve por salto ascendente, usando las notas del arpeggio del acorde de sol menor en su primera inversión desde la nota sib4 hasta el sol y de regreso. Duplicando de nuevo el sib4 para detenerse, como la voz superior en el silencio de cuarto. Continúa en el compás 3; donde la voz superior comienza con re5, moviéndose por salto, con las notas del acorde de sol menor, pero esta vez en la segunda inversión, hasta llegar a re6. Bajar por salto de tercera, y luego por grado hasta la5 y detenerse en el silencio de negra. La voz inferior sube y baja por salto usando las notas del acorde de sol menor7, igual que en el 1er compás, pero ahora subiendo desde el sib4 hasta sib5 y regresando hasta el sol, deteniéndose en el 7º de la tonalidad (fa#). La armonía empleada es i V7 (Gm D7 Gm)

Parte B:

Esta parte tiene dos frases de dos compases cada una. La melodía de las dos voces, presentan un movimiento paralelo con una distancia de tercera, entre ellas. En la primera frase (c5) encontramos que la melodía sube por grado conjunto, para luego bajar por salto hasta llegar al unísono con la nota re. El soprano sube de la5 al do6 y luego baja hasta fa#5 y por último salta al re. El contralto sube del fa#5 hasta el la5, de ahí baja por salto hasta llegar al re5 que se duplica, para formar el unísono con el soprano. Esta parte termina con un silencio de octavo para ambas voces (c6).

La segunda frase empieza en el último octavo del segundo tiempo del compás 6. Las melodías de las dos voces, continúan moviéndose en la región de la dominante, para resolver a la tónica en el último compás. La voz superior inicia con la nota re6 que se canta tres veces y luego baja por grado conjunto hasta el sol. La voz inferior comienza una 8ª baja y se mueve por salto de tercera subiendo del re al fa#5, desciende a mi natural, subiendo por grado conjunto hasta el sol5, bajando por salto hasta el sib4, formando la triada de sol menor en su primera inversión.

ENTRE CAMINOS DE HADAS

ARGENTINA

SOPRANO

1. En - tre ca - mi - nos de ha - das, tres man - da - di - tas van
 2. So - bri - na de un al - fé - rez, nie - ta de un co - ro - nel,
 3. — Que si no se re - ti - ran, los man - da - ré a pren - der,

ALTO

5

y la que va en el me - dio es hi - ja de un ca - pi - tán.
 sol - da - dos a la gue - rra re - tí - ren - se al cuar - tel.
 sol - da - dos a la gue - rra, — a la gue - rra o - tra vez.

| | | |
|---------------|--------|--------|
| No. de COMPÁS | 1 - 4 | 5 - 8 |
| FRASE | A | B |
| TONALIDAD | g / D7 | D7 / g |

Rango Tonal: 10ª.

Compas: 3/4

28 3

y es-ta-ba llo-ran-do con un pa-ñue-li-to se es-ta-ba se-can-do.

ta-ba llo-ran-do, con un pa-ñue-li-to se es-ta-ba se-can-do. Me

34

Me gus-ta la le-che, me gus-ta el ca-fé, pe-romás me gus-tan los

gus-ta la le-che, me gus-ta el ca-fé, pe-ro más me gus-tan los

40 *pp* 4 *mp*

o-jos de us-ted. Me gus-tan los o-jos de us-

pp *mp*

o-jos de us-ted. Me gus-ta el di-ne-ro, me gus-ta el ta-

45 *f* *ff*

ted, pe-ro más me gus-tan los del ga-to.

f *ff*

ba-co, pe-ro más me gus-tan los o-jos del ga-to.

Título de la Canción: **LA VIUDITA**

Nota Inicial: Do

Tonalidad: FM

Nota Final: La / Fa

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción a dos voces iguales de 49 compases de inicio a fin. La medida del compás empleada es de 3/4. Tiene 4 partes irregulares; la 1ª va del c.1 - 22. La 2ª del c 23 - 29. La 3ª del c30 - 41 y la 4ª del c 42 - 49. La rítmica empleada tiene; silencio de blanca, silencio de negra, corcheas y negras. Para la 1ª parte la armonía es I - ii - I. En la 2ª parte ii - IV - ii. La 3ª ii - V - I - IV - ii - V - I. Y en la 4ª I - IV - V7 - I.

Para la parte 1 y 2, la melodía principal se encuentra en la voz inferior. Y está formada con un motivo que se repite 3 veces, a manera de ostinato; del c 1 - 28. El motivo abarca 8 compases. Tiene 2 frases regulares de 4 compases cada una. La 1ª frase comienza en la anacruza al 1er tiempo del c 1, con do5. Llega hasta el 1er tiempo del c5 con sol5. Y emplea las notas del acorde de tónica en su 2ª inversión, con sol como nota de paso. La 2ª frase inicia en la anacruza al c6, hasta el 1er tiempo del c 9. Se usan los mismos intervalos que en la frase 1, pero ahora con las notas del acorde de ii; con las notas la y fa como notas de paso, continuando con un bordado inferior con mi y re, para resolver a la tónica. En la parte 3 y 4 este motivo aparece con una variación en los c 29 (2º tiempo) y c33; se ve un sol y un fa, respectivamente; en lugar de silencio de negra. Se retoma de nuevo el motivo rítmico, en la anacruza al c 24 al 1er tiempo del c 41. Se combina la variación del motivo melódico a partir de 3er tiempo c41, hasta el final de la pieza.

La melodía superior, adorna la voz principal (Soprano 2), desde el 2º tiempo del c26, hasta el final. En este compás inicia una pequeña progresión, que va de do6 a sib. El motivo melódico empleado abarca 2 compases. Tiene un movimiento descendente por grado conjunto. Y se encuentra en c 26 al 2º tiempo del c30. La distancia entre las voces es casi siempre de 3ª. También hay intervalos de 4ª y de 5ª, intervalos de 6ª, 8ª y unísonos. La rítmica que usa esta voz es de 8º, silencios de 4º, y 4º.

LA VIUDITA

Cesar Tort

MÉXICO

SOPRANO 1

SOPRANO 2

1

Yo soy la viu - di - ta de San - ta I - sa - bel, me quie - ro ca - sar pe - ro no ha - llo con

mp

quién. El mo - zo del cu - ra me man - da un pa - pel y yo le con - tes - to con o - tro muy fiel. Mi ma - dre lo

19

2

p

mf

Pa - sé por su ca - sa, su - po. ¡Qué pa - los me dió! ¡Ma - lha - ya sea el mo - zo que me e - na - mo - ró! Pa - sé por su ca - sa y es

| | | |
|---------------|------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 24 | 25 - 49 |
| FRASE | A | A' |
| TONALIDAD | F / C7 / F | F / C7 / F |

Rango: 9ª. Compás: 3/4

Título de la Canción: **HUMILDES PEREGRINOS**

Nota Inicial: re

Tonalidad: GM

Nota Final: Sol – si

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción a dos voces. Consta de 25 compases en total. Su forma es A – B – A. Usa compás ternario simple (3/4). La rítmica empleada combina negras, blancas, blancas con punto, silencios de blanca y silencio de negra. En la sección A aparecen casillas de repetición, para usa la misma melodía pero con diferente texto. La armonía es I – V – I. La melodía de la voz superior inicia en la anacruza al 1er compás., con el 5º de la escala (re). Para luego moverse por salto usando las notas del acorde tónica en su segunda inversión. Continúa con moviéndose por grado conjunto, desde el si5, hasta el sol5 (1er casilla). La voz inferior va formando intervalos de 3ª, unísono, 4ª, 6ª y 5ª; conforme va acompañando la voz superior.

En la parte B, se encuentra que las dos melodías se mueven en la región del iv de la armonía y con el III que tiene la 3ª de picardía, para hacer un acorde mayor. Del último tiempo del c17 al c 25, se retoman las mismas melodías de la letra A, pero sin repetición. El tema del Texto es Navideño.

HUMILDES PEREGRINOS

villancico

MEXICO

SOPRANO 1

ALTO

9

12.

18

19

| | | | |
|---------------|------------|--------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 9 | 10 - 17 | 17 - 25 |
| FRASE | A | B | A |
| TONALIDAD | I - V7 - I | Vi - iii + 3 | I - V7 - I |

Rango: 8^a

Compás: 3/4

33

des-de el hu-mil-de pe - se - bre don-de es-tá Ma-ría y Je - sús, y el

37

va - rón jus - to Jo sé - ve - la jun to a ellos de pie, mien- Rey
tras des-can-sa en las pa - jas el que es de re - yes el

1. 2.

42

Puente

49

Fin

54

Can - ten ga - lli - tos que sea un e - co su can - tar del ce - les - tial

60

cán-ti-co an-ge-li-cal. y en la tie-rra al hom-bre paz...

Glo-ria por siem-pre en el cie-lo y en la tie-rra al hom-bre paz...

66

hoy ha na-ci-do el que vie-ne las som-bras a di-si-par... es Luz de luz, Rey de

hoy ha na-ci-do el que vie-ne las som-bras a di-si-par...

71

re-yes, y al mun-do le trae la paz. Por e-so, can-ten ga-

y al mun-do le trae la paz. Por e-so, can-tes ga-

75

Al Puente y Fin

lli-tos que es ta no-che es Na-vi-dad.

lli-tos que es-ta no-che es Na-vi-dad.

Título de la Canción: **LOS GALLOS**

Nota Inicial: sol

Tonalidad: CM

Nota Final: sol – si⁴

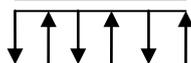
Inicio: Anacruza

Descripción:

Pieza vocal para coro mixto. En general tiene dos voces, hombres y mujeres. Salvo la excepción de los últimos 8 compases que se canta a tres voces: soprano, contralto, tenor (c70 – 77) Consta de 77 compases en total. Está escrita en compás binario compuesto (6/8). Consta de 5 secciones. Tres solo instrumentales (A- C – E), y dos con voz e instrumentos (B – D).

Sección Instrumental A – C – E

La dotación instrumental sugerida*, para acompañar las voces es la siguiente: Guitarras, Flautas y contrabajo. Esta instrumentación interviene, sin las voces del coro; en la introducción, el puente y el final de la pieza. La introducción, comienza con la pulsación de los acordes de C – F y G (una sola a la vez). Para luego pulsar las cuerdas con el ritmo del huapango sencillo:



Mismo que se mantiene desde el c 5 hasta el final. El bajo toca un motivo rítmico que abarca del compás 1 al 8, y se repite a manera de ostinato en toda la pieza.

La sección A tiene 20 compases. La C 12 y la E12. Esta última es la repetición de la letra C, que funciona como final de la pieza.

Sección Cantada B – D

La mayor parte del villancico, cantan aparecen dos voces: Mujeres y hombres. A excepción de los compases 73 – 77, donde se agrega una voz intermedia. El texto de las dos secciones es diferente y no hay estribillo. El tema es navideño. La sección D repite idéntica las líneas melódicas de soprano y tenor. En ambas inician las mujeres que cantan dos frase de a compases cada una. La línea melódica tiene como nota más aguda la⁵ y el la más grave es do⁵. La rítmica lleva negras, negras con punto, corcheas, blancas con punto, corcheas con punto y dieciseisavos. A continuación cantan los hombres (c29) dos frases de a compases cada uno. Su línea melódica, tiene como nota más alta un fa. Y su nota más grave es un sol⁴. La rítmica empleada es de negras, corcheas, corchea con punto silencio de negra, y dieciseisavos. Del c 33 – 36 aparecen cantando las dos voces (hombre y mujeres). Su movimiento es nota contra nota.

La línea de las mujeres canta sol⁵ a manera de pedal. Mientras los varones cantan la frase 2. Del c 37 – 41, solo cantan las mujeres con la melodía principal. Los hombres tienen silencio. Aquí aparecen casillas de repetición con dos textos.

Del c 54 – 69, se repite la misma organización, con la misma melodía; pero con texto nuevo. A partir del último tiempo del c 69 – 77, las voces femeninas se dividen en grave y aguda, tomando las notas de los acordes de la armonía (C– F – G). Los varones aparecen con silencio del c 69 – 71. Para después unirse a las voces femeninas, a partir del último tiempo del c 75, donde tienen silencio de 8º; y volver a cantar hasta el final³².

³² * La dotación puede cambiar a consideración de los recursos disponibles y del criterio de quien dirige el coro.

Los Gallos

villancico

MEXICO
Daniel Tellez Carrasco
Arr. L. Elisa Huizar

C F G C F G C F G C F

8

G C F G C F G C F G C F G

15

C F G C F G C F G C F G

21 Mujeres

Can - ten ga - lli - tos que es - ta no - che a - lum - bró la luz ra - dian - te

27

que las som - bras di - si - pó, Hombres

cual si fue - ra me - dio dí - a; a to - dos lle - ga su luz, -

12

llo - res, mi dul - ce a - mor _____ Duer - me no llo - res que e - sas tu

Duer - me no llo - res, mi dul - ce a - mor. Duer - me no llo - res, que e - sas tus

15

lá - gri - mas par - ten el al - ma de com - pa - sión _____ Duer - me no sión.

lá - gri - mas par - ten el al - ma de com - pa - sión. sión.

Título de la Canción: **DUREME, NO LLORES**

Nota Inicial:

Tonalidad: A

Nota Final:

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción de cuna, estrófica con estribillo para dos voces. El tema es navideño. Consta de 17 compases de principio a fin. La forma es A – B. El compás empleado es de 4/4. Inicia en la 2ª mitad del 3er tiempo (c1). La rítmica empleada es: 3 mitades. 4º con punto, 4º, 8º, 8º con punto y dos 16º.

La armonía general usada: I – V – IV – I – V – I para el estribillo. Y I – V – I para la estrofa.

Sección A

Comprende la parte de las estrofas de la canción. En esta versión, las dos voces que intervienen llevan la misma rítmica en un movimiento paralelo. Los intervalos que van formando tiene 3ª, 6ª, 7ª y unísonos. Su inicio está en la 2ª mitad del 3er tiempo del c1. Y llega hasta la 1ª mitad del 3er tiempo del c9. Se aprecian notas ligadas en los compases 5 y 9 (mitad con octavo).

Sección B

Esta parte tiene casillas de repetición, y corresponde al estribillo. Se canta en forma de contrapunto imitativo – inicia la voz superior y la voz inferior imita – Las voces parten de un motivo melódico que se forma con el bordado superior mi fa# mi. El motivo rítmico de esta sección usa tres 8º, 4º y 4º con punto. Mientras la voz superior va subiendo progresivamente del sol al do#6 (al final del motivo con las figuras de negra y negra con punto), la voz inferior canta re5 do#5 re5 (usando las mismas figuras rítmicas).

En el c13, la voz superior canta d#6 (Blanca) ligada a un 8º que lleva calderón. Mientras la voz inferior canta el bordado, para luego saltar al 8º con calderón (la5).

Se procede del mismo modo para cantar las demás estrofas.

DUERME NO LLORES

villancico

J. Guadalupe Treviño
Arr. Eufemio Zapién R.

SOPRANO

1) Duer - me no llo - res, Je - sús del al - ma. Duer-me no
2) Cie - rre tus o - jos tran qui - lo sue - ño, duer-me mi
3) Ya mis can - ta - res no te ha rán rui - do. Ya mis ca -

ALTO

4

llo-res, mi dul-ce a-mor. Duer-me no llo-res, que e-sas tus lá - gri-mas par-ten el
-cie-lo, duer me mi a-mor. Con mis can - ta - res y mis a - mo - res tu sue-ño, oh
ta - res van a ca - llar. Más mis a - mo res, en el si - le - en - cio, si - guen ve

mor. — Duer-me no llo-res, que e-sas tus lá - gri-mas par-ten el

8

Hombres

al - ma de com - pa - sión. — Duer-me no llo - res, Je - sús del al - ma. Duer-me no
Ni - i - ño, a - rru - lla - ré. — *p cresc.....*
la - an - do ¡No ce - sa - rán! —

Mujeres

al - ma de com - pa - sión. — Duer-me no llo - res, Je - sús del al - ma.

2

32

S.  de a-quel en-sa-yo na - da re-sul-tó, y de a-quel en-sa-yo na-
2.Yel Ni - ño se rí-e de

A.  de a-quel en-sa-yo na - da re-sul-tó, y de a-quel en-sa-yo na - da re-sul-tó y de a-quel en-sa-yo na-
2.Yel Ni - ño se rí-e de

T.  de a-quel en-sa-yo na - da re-sul-tó y de a-quel en-sa-yo na - da re-sul-tó y de a-quel en-sa-yo na-
2.Yel Ni - ño se rí-e de

37

S.  da re-sul - tó y el ni-ño se ríe de ver-lo su-dar y el ni-ño se ríe de ver-lo su - dar **Fin**
ver-lo su-dar, **molto rall.**

A.  da re-sul - tó y el ni-ño se ríe de ver-lo su-dar, y el ni-ño se ríe de ver-lo su - dar **Fin**
ver-lo su-dar, **molto rall.**

T.  da re-sul - tó... y el ni-ño se ríe de ver-lo su-dar, y el ni-ño se ríe de ver-lo su - dar
ver-lo su-dar, **molto rall.**

D.C./al S. y CODA

2 Los ángeles y pastores hicieron una coral.
Disque pa' cantarle al Niño que ha nacido
en el portal..
Y cuando el concierto ya va a comenzar
y toda la gente reunida está ya:
a uno le estorba el ayate, a otro le estorba
el morral el solista ronco, ronco sólo
puede carraspear...
Y el Niño se ríe de verlo sudar (3).

Estribillo

SOPRANO

ALTO

TENOR

hi - cie - ron u - na co - que ha na - ci - do en el po -

Los án - ge - les y pas - to - res hi - cie - ron u - na co -
 Dis - que pa ' can - tar - le al Ni - ño que ha na - ci - do en el por -

9

S.

A.

T.

ral Ah Ah Ah 1. ten a tempo
 tal Ah Ah Ah 2. 1. Y cuan - do el en - sa - yo ya va a co - men
 Ah 2.

17

S.

A.

T.

zar y to - da la gen - te reu - ni - da ha de es - tar

u - no se pe - ga un re - mien - do o - tro

24 zar y to - da la gen - te reu - ni - da ha de es - tar u - no se pe - ga un re - mien - do, o - tro

S.

A.

T.

se pe - ga un bo - tón, se le re - ven - tó el hua - ra - che al so - lis - ta y no lle - gó y

se pe - ga un bo - tón, se le re - ven - tó el hua - ra - che al so lista y no lle - gó y

21

Voice

so-lou naes-pe-ran-za que for-ti-fi que mi co-ra-zón. La ne-gra zón. Co moen las

Pno.

28

Voice

Na ceel ro - cí - o na-ce la flor

no - ches y en los jar - di - nes a sien mi al ma ni ña a do - ra da na - ció mi a - mor.

Pno.

35

Voice

tras la ven - ta - na en can - ta - dor

Ya veo que a - so - ma tu rostro de an - gel sien to la di - cha den tro del

Pno.

42

Voice

al ma no hay ti - nie blas ya no hay ti - nie blas con tu mi - rar. Co moen las

Pno.

Título de la Canción: **MEXICO, ANGEL, PASTOR**

Nota Inicial: Sol

Tonalidad: C

Nota Final: Triada del acorde CM

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción con tema navideño (Villancico) a dos y tres voces. Consta de 43 compases de principio a fin. Tiene un estribillo que se canta antes de la estrofa. Tiene dos estrofas con texto distinto. El estribillo comienza después de la breve introducción instrumental³³. Su forma es A – B – C. En la versión presentada se manejan dos medidas de compás 3/4 y 6/8. Para la parte del 3/4 se usa la siguiente rítmica: blancas con punto, blancas, silencios de blanca, negras y silencios de negra. En el caso del compás de 6/8 tenemos blancas con punto, negras con punto, negras, corcheas y silencios de corchea. Las blancas y las negras con punto de esta parte, aparecen ligadas, siempre al final de la frase (c 19 – 21; 29 – 31 y 42 – 43). Esta pieza está pensada para un coro instrumental, o bien una estudiantina.

Sección A

Esta sección tiene dos frases y corresponde al estribillo que se repite idéntico en la melodía pero con un texto distinto. Consta de 11 compases (c 3 – 13 y 14) Su inicio aparece en el último tiempo del c3, con la voz intermedia, para luego unirse la voz superior en el c7 cantando una 3ª arriba de la voz intermedia. La voz inferior aparece hasta el c10. Todas las voces se detiene en el c13 en el 2º tiempo del c13, la primera vez y al repetir en el c14, donde hay calderón. La armonía empleada: I – V – I.

Sección B

Ésta. Tiene dos frases irregulares, la 1ª de 7 compases (c 14 – 21) Y la otra de 10 compases (c21 – 31). Empieza en la anacruza al c15. con do6 para el tenor y do 5 para el soprano. Produciendo una sensación sonora de unísono. También puede verse un movimiento melódico contrario entre las voces. A partir de c16, cambia la medida del compás, que ahora es de 6/8. Las los intervalos que se forman entre las voces son mayormente de 3ª y una 5ª. A partir de c21 las voces que aparecen son tenor y contralto, comienzan con una distancia de 4j para luego seguirse cantando a una distancia de 3ª entre ellas. También vemos motivos que se repiten: 1) Anacruza al c15 – 17; y después en anacruza la c26 – 27. 2) Anacruza al c24 – 25 y luego anacruza al c28 – 29 que aparece con blancas con punto ligadas con una negra con punto. La armonía general utilizada: IV – V – I.

³³ Tomada de la versión original del Mtro. Silvino Jaramillo y transportada al tono adecuado para el coro

Sección C

Va del último tiempo de c31 al 1er octavo del c33 que se repite dos veces más en forma idéntica. En el c34 ya parecen las tres voces Soprano, Contralto y tenor. Donde van cantando la misma melodía las voces superiores, mientras la voz inferior está a una distancia de 3ª. Para el segundo texto se regresa al ♯ para luego ir a ♯ y la coda.

Título de la Canción: **LA NEGRA NOCHE**

Nota Inicial: la4 – do#5

Tonalidad: AM

Nota Final: do#5 - la5

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción a dos voces, con acompañamiento de piano. Tiene una introducción de 4 compases, con rítmica de corcheas, silencios de negra, blanca y negras. La blanca está ligada a otra figura igual (c5). En la parte del bajo aparece mi3 octavado. La armonía usada para el inicio es V7. Hay dos casillas de repetición en c24 – 27 y en c46 – 47. El compás empleado en esta canción es binario simple (2/4). Su forma es A – A' – B – A. A grandes rasgos, la armonía empleada es I – V7 – I; I – V7 – ii – VI – I. El tema del texto es romántico.

Sección A

La canción empieza en la 2ª mitad del 1er tiempo del c5. Consta de 10 compases. Hay 2 frases de 5 compases c/u (c5 – 9; c10 – 14). En la 1ª frase, las líneas melódicas forman intervalos de 3ª entre las voces. En la 2ª el intervalo es de 6ª.

Sección A'

Esta sección va del c 15 al 24. Tiene dos frases de 5 compases c/u. La frase 1 es idéntica a la letra A en sus primeros 3 compases. En el c18 el intervalo entre las voces de 6ª, para luego regresar a la distancia de 3ª (c19). La 2ª frase, comienza igual que en la letra A (c20). A partir del c21 siguen los intervalos de 6ª, pero no con las mismas notas, en este fragmento hay un bordado descendente, también aparecen notas que se duplican, en el re6 hay un calderón y las casillas de repetición.

Sección B

Inicia en el contratiempo de la casilla 2 del c27, y llega hasta la 1ª mitad del tiempo1 del c38. En el c27, donde las voces se separan: comienza a cantar la voz con notas largas. Mientras “responde la voz superior, completando las ideas con notas de menor duración (c27 - 29; c35 – 38), para luego volver a cantar juntas (c 31 – 34; c39 – 40). Las frases de esta sección son irregulares la 1ª es de 8 compases y la segunda solo de 6. En el último tiempo de c 40 hay otro calderón.

Sección A'

Termina con la 2ª frase de esta sección pro con diferente texto.

La negra noche

de Emilio D. Uranga

La ne - gra

Voice

Piano

no che ten dió su man-to, sur-gió la

8

Voice

Pno.

nie-bla, mu-rió la luz y en las ti - nie blas de mial ma triste co-mou naes-trella bro tas - te

14

Voice

Pno.

tú Ven i - lu - mi na lá ri - da sen da por don de va ga lo - cai - lu - sión da me tan

4.3 Tres y Cuatro Voces

Título de la Canción: **D' ESOS CABALLOS**

Nota Inicial: Do#6/ mi la
Nota Final: Do#6/ mi / la

Tonalidad: A mayor
Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción de 8 compases, con dos frases de regulares de 4 compases cada una. Pieza para 3 voces iguales. El movimiento melódico es homófono. Su forma es: A – A'.

La melodía principal, está en la soprano. La medida es de compás compuesto de dos tiempos. La rítmica usada entre las voces es idéntica. Tiene dos estrofas y un estribillo.

Frase A:

Esta frase se subdivide en dos segmentos de 2 compases cada uno. En el primer segmento, la melodía principal inicia en el 3º. De la escala. En el segundo tiempo del compás. De allí, desciende por grado conjunto al 1º. De la tonalidad. Luego se mueve por salto hasta el 4º. Vuelve a descender por grado hasta el 2º. La rítmica empleada es: octavos y cuartos.

El segundo segmento de esta frase, comienza en la última parte del primer tiempo, con el 2º. Grado de la escala. Lleva el mismo modelo del 1er. Segmento: Descenso melódico por grado conjunto al 7º. Luego salta en forma ascendente al 3º. Y vuelve a descender por grado conjunto hasta la tónica. La rítmica empleada es: octavos, cuartos y silencios de octavo

Frase A':

Da inicio en la última parte del 1er tiempo del compás, en la tónica de la escala. Ascende por salto al 3er grado, luego desciende por grado al 1º. D aquí vuelve a subir por salto hasta el 4º. Para luego descender por grado al 2º. Vuelve a saltar hacia abajo al 7º. Saltando ascendentemente al 2º. Baja de nuevo y por grado conjunto al 7º. Sube por salto al 3º. Para terminar con un descenso por grado hasta la tónica.

Título de la Canción: VENDO ESTE MONIGOTE

Nota Inicial: fa# (unísono)

Tonalidad: Fa# menor

Nota Final: fa# (s1), do# (s2) y la4 (c)

Inicio: Tético

Descripción:

Canción para tres voces que tiene 15 compases. Su forma es A - B - C. De estas tres partes, las dos primeras se repiten y la última no. La melodía principal siempre la lleva el soprano 1. En los compases 2 - 3 y 4, 6-7 y 8 se tiene el mismo motivo rítmico. El texto, Tiene tres estrofas con un estribillo que se canta al final de cada una de ellas.

Parte A

Las dos voces superiores comienzan juntas, para luego separar sus melodías a partir del segundo compás. La voz inferior empieza en el segundo tiempo, de este mismo. Las tres voces terminan al unísono. En cuanto a la armonía utilizada, encontramos I V7 I de la tonalidad (F#m). Para esta parte las voces superiores están a una distancia de tercera, entre ellas (c 2 - 4), coincidiendo en algunos unísonos. Mientras la voz inferior canta una especie de bordón con las notas fa# y do#. Su rítmica es ligeramente diferente entre las voces superiores y la inferior.

Parte B

En la segunda parte, encontramos la misma rítmica para las tres voces. E inician en el primer tiempo del compás 5, para finaliza con unísono en fa# (c 15), para las voces superiores; y la voz inferior con el tercer grado de la tonalidad (la4). Esta parte también se repite. El soprano 1, tiene en su melodía tres salto de 3ª descendentes (c 5 - 7). Las melodías de las voces superiores siguen manteniendo, casi siempre, una distancia de 3ª. En el caso de la voz inferior, en su melodía encontramos saltos de 4 y 5 justas descendentes (c 5 y 6), para terminar con una nota pedal en do#. La armonía empleada es iv- iv7- v+6- I. El final de esta parte tiene casillas de repetición. La casilla 1 termina con un silencio de cuarto. Y la casilla 2 no tiene silencio, ya que a partir del segundo tiempo (c 9) inicia la última parte:

Parte C

Tiene una frase que comienza en el compás 9. En forma tética. Sus textos, completan el de cada estrofa, continuando con una oración que se repite tres veces como final de éstas. La rítmica empleada para las tres voces es la misma: cuartos, cuarto con punto, octavos y silencio de cuarto al final de la pieza. La armonía para esta parte, empleada entre las voces es: I V7 I (Fa# menor - do#7 - Fa# menor).

La soprano 1 comienza con la nota fa#, en el primer tiempo de la casilla 2 (c9). Sube y baja por salto de tercera a la5, regresando al fa#. Ascende al sol#, que se duplica, luego, la melodía se mueve por grado conjunto bajando hasta el mi#, para resolver a fa#.

El soprano 2 hace unísono con fa#, en la misma casilla2, con la voz superior, se queda en esta nota, hasta el compás 11, al descender a mi# por grado y luego salta a do#, para mantenerse en ese lugar, hasta el primer tiempo del siguiente compás. Enseguida. El motivo melódico de los compases 9 al 11, se repite dos veces más, casi

idéntico, desde los 2 últimos tiempos del compás 9 hasta el primer tiempo del 11; en los siguientes compases hasta terminar (c 11 al 15).

La voz inferior, inicia en el mismo lugar que las dos voces superiores. Y tiene la misma melodía, repetida tres veces: Tiene un la⁴ que se duplica, para luego saltar al re⁵. Bajando por grado hasta llegar al la⁴. Finalizando ahí cada estrofa. Solo cambia la segunda casilla que contiene tres cuartos (9).

VENDO ESTE MONIGOTE

138

VENEZUELA

1a Voz

1. Ven do es te mo ni - go - te se lo ven - do por dos rea - les Y si no tie - ne di
 2. Cóm - pre - lo do - ña Jua - na que le ven - do co - sa bue na, se a li men ta con ja
 3. Le de - jo el mo - ni - go - te y o ja - lá que a usted le gus - te. Y si sal ta ame dia

2a Voz

1. Ven do es te mo ni - go - te se lo ven - do por dos rea - les Y si no tie - ne di
 2. Cóm - pre - lo do - ña Jua - na que le ven - do co - sa bue na, se a li men ta con ja
 3. Le de - jo el mo - ni - go - te y o ja - lá que a usted le gus - te. Y si sal ta ame dia

3a Voz

Don di - ri di ri don don di - ri dondon Y si no tie - ne di

6

1. 2.

ne - ro me lo pa - ga con un bai - le bai - lea - qui es - tá mi mo - ni -
 ra - be, con ba - ta - ta y be - ren - je - na. je - na a qui es - tá
 no - che do - ña Jua - na no se a - sus - te sus - te a - qui es - tá

ne - ro me lo pa - ga con un bai - le bai - lea - qui es - tá
 ra - be, con ba - ta - ta y be - ren - je - na. je - na a qui es - tá mi mo - ni -
 no - che do - ña Jua - na no se a - sus - te sus - te a - qui es - tá

11

go - tea - qui es - tá mi mo - ni - go - te a - qui es - tá mi mo - ni - go - te.
 go - tea - qui es - tá mi mo - ni - go - te a - qui es - tá mi mo - ni - go - te.
 go - tea - qui es - tá mi mo - ni - go - te a - qui es - tá mi mo - ni - go - te.

2

29

chi-to sin i - lu - sio - ón _____ por el a - mor _____ por el a - mor _____ mu

chi-to sin i - lu - sio - o - ón por el a - mor _____ por el a - mor mu - rien-do, mu

chi-to sin i - lu - sio - o - ón por el a - mor el a - mor _____ mu

chi-to sin i - lu - sión _____ a - mor el a - mor _____ mu

39

rien - do va _____ mo - re - na mi co - ra - zón, mo - re - na mi co - ra - zón.

rie - en - do va _____ mo - re - na mi co - ra - zón mo - re - na mi co - ra - zón

rien - do va _____ mo - re - na mi co - ra - zón, mo - re - na mi co - ra - zón.

rien - do va _____ mo - re - na mi co - ra - zón, mo - re - na mi co - ra - zón

Título de la Canción: **AL CAER LA TARDE**

Nota Inicial: *mib* – *mib6*

Tonalidad: AbM

Nota Final: Acorde de AbM

Inicio: Anacruza

Descripción:

Pieza vocal polifónica para coro mixto de 4 voces. Su forma es A A'B. Está formada por 47 compases en total. La medida del compás es ternaria simple (3/4). La parte a inicia en la anacruza al c1 – 2º tiempo del c16. La sec. A' inicia en la anacruza al c17 y llega al 2º tiempo del c32. Por último la sec. B, es de la anacruza al c33 a c47. La rítmica general empleada: Blancas. Negras, blancas con punto, silencio de blanca y silencio de negra.

Sección A

La voz del soprano lleva la melodía principal. Tiene dos frases regulares de 8 compases cada una. La 1ª frase se encuentra en la anacruza al c1, hasta donde aparecen las blancas ligadas (una con punto y la otra sin él). La 2ª frase, empieza en la anacruza al c9 y llega al 2º tiempo del c16. Las dos frases se pueden dividir en dos partes de 4 compases cada una. Al final de las semifrases 1, 2 y 4 terminan con notas ligadas (lab, sol y do)

Las voces inferiores van completando la armonía de la siguiente forma:

Frase 1: I – iii – ii – I – I₆ – IV – V7. Frase 2: V7 – iii – V7 – I+6 – V7+6 – vi7 – IV – I

Sección A'

Esta sección consta de dos frases de 8 compases c/u. Ahora la melodía principal está en la voz inferior del tenor. La melodía del bajo va acompañando la melodía principal al formar intervalos de 6ª, 4ª, unísono, 3ª y 5ª. Esto se parecía desde el 3er tiempo del c17, hasta el 2º tiempo del c25. Mientras tanto las voces superiores (soprano y contralto) adornan el texto vocalizando con la letra “u”, al mismo tiempo que completan la armonía – se ve a partir del c18 y se detiene en 2º tiempo del c26 – Las cuatro voces retoman el texto desde el 3er tiempo del mismo compás (26) hasta el c32. La armonía es:

Frase 1 I - V - Vi - I - I7 - V7 Frase 2 V7 - V7+6 - I+6

Sección B

Comienza con la anacruza al c 33. Consta de dos frases irregulares; la 1ª en la anacruza mencionada y llega hasta 2º tiempo del c41. La 2ª va de la anacruza al c43 la 2º tiempo del c47. Ahora el texto principal está en las dos voces superiores, mientras las voces inferiores van adornando al cantar en forma de Contracanto, con fragmentos del texto principal (c33 – c38); para después cantar las voces juntas, con el mismo texto hasta el final – esto ocurre en anacruza al c 30 hasta c47 –

Los acordes que se forman entre las voces están como sigue:

Frase 1 I – V7+6 – iii – I – Vi Frase 2 I – iii 5 dis – IV – V7 – V7+9 – I – Vii dis – V7+9 – I

AL CAER LA TARDE

141

Arr. RAMÓN NOBLE OLIVARES

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

mf Por qué al ca - er la tar - de se a - fli - je mi co - ra - zón y

mf Por qué al ca - er la tar - de a - mor se a - fli - je mi co - ra - zón a - mor y

mf Por qué al ca - er la tar - de mi co - ra - zón a - mor y

la tar - de se a - fli - je mi co - ra - zón y

9

pp vier - te su llan - to y ru - mia su pe - na mar - chi - to sin i - lu - sión Uh

p vier - te su llan - to y ru - mia su pe - na mar - chi - to sin i - lu - sión Uh uh uh

vier - te su lla - to y ru - mia su pe - na mar - chi - to sin i - i - lu - sión *mf* Por qué al ca - er la

19

mf Uh y ru - mia su pe - na mar

uh uh uh uh Uh uh uh y ru - mia su pe - na mar

tar - de se a - fli - je mi co - ra - zón y vier - te su llan - to y ru - mia su pe - na mar

tar - de sí, se a - fli - je mi co - ra - zón y vier - te su llan - to y ru - mia su pe - na mar

COPLAS
Solista y Coro

SOLISTA

1 Si quie - res y si pue - des, si no tú me di -
2 A - ma - da Mar - ga - ri - ta, mu - jer de don Si -
3 Cuan - do te - nía di - ne - ro, me de - cían Ni - col -
4 Bo - ni - ta Pl - za deAr - mas queen Ve - ra - cruz es -

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

SOLISTA

rás, ¡Ay! Qué bo - ni - to bai - la la mu - jer de Ni - co - lás.
món, que qui - re que me co - ma los ta - ma - les de rat - ón.
lás, yaho - ra que ya no ten - go só - lo me di - cen Co - lás.
tá, ro - dea - do de mu - cha - chas y en me - dio Ni - co - lás.

S.

A.

T.

B.

Título de la Canción: **COLÁS**

Nota Inicial: Acorde de GM

Tonalidad: GM

Nota Final: Acorde de GM

Inicio: Anacruza

Descripción:

Canción tradicional veracruzana, arreglada para coro mixto de 4 voces (S, A, T Y B). Tiene 12 compases de inicio a fin. Comienza con el último 16º del primer tiempo. No hay contrapunto imitativo la rítmica general lleva: 16º, 8º con punto, 8º, silencio de 16º y de de 4º. Su forma es A – B. El compás empleado es de 2/4. Los acordes que se forman con las voces son I – V7 – ii/V7 – I; I – V7 – V7 – I. En el compás final aparece I – V7 – I.

Sección A

Abarca del último 16 del primer tiempo de c1 – c6 en la casilla 2. La melodía principal está en el soprano. Esta parte corresponde al estribillo de la pieza. En el c2 se parecía movimiento contrario entre las voces extremas (S y B). En el 2º tiempo del c3 cantan la triada del acorde de dominante, en su posición fundamental. Ara el compás 4, en el 1er tiempo aparecen la notas de acorde de ii, para luego resolver a la tónica en el 2º tiempo; y usando como notas de paso las de acorde de V7+9, pero sin la fundamental (re). En esta sección encontramos casillas de repetición. La 1ª (c5) vemos 8º con punto con 16º. En la 2ª, solo has un 8º con punto. Para terminar. En el c7, se ven 8º, 16º, y silencio de 16º. Este compás en particular solo se canta la finalizar el último estribillo, que va después del verso 4.

Sección B

Inicia en el c8 y termina en el c12. Esta. Es la parte de las coplas. Por lo que se anexa una voz más a las cuatro del coro, la del solista que lleva la melodía principal. Mientras el coro acompaña con la siguiente armonía: I – V7 – I con un ostinato rítmico conformado por 4º y dos 8º, a partir del c9. Las coplas son 4 y se cantan después del estribillo.

COLÁS

ESTRIBILLO
CORO

GABRIEL SALDIVAR
versión coral

Allegro ♩ = 100

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

Co lás, Co - lás, Co - las y Ni - co - lás, lo mu - cho que te
Co - lás, Co - lás, Co - lás y Ni - co - lás, lo mu - cho que te
Co - lás, Co - lás, Co - las y Ni - co - las lo mu - cho que te
Co - lás, Co - lás, Co - las y Ni - co - lás, lo mu - cho que te

4

1. 2. FINE *f*
 2. *f*
 2. *f*
 2. *f*

que - ro yel mal pa - go que me das. Co - lás, Co - das das. Bom bom
 que - ro yel mal pa - go que me das. Co - lás, Co - das. das. Bom bom
 que - ro yel mal pa - go que me das. Co - lás, Co - das. das. Bom bom
 que - ro yel mal pa - go que me das. Co - lás, Col - das. das. Bom bom

NOTA: Se alternan el estribillo con las COPLAS siempre:
 ESTRIBILLO - COPLA 1
 ESTRIBILLO - COPLA 2
 ESTRIBILLO - COPLA 3
 ESTRIBILLO - COPLA 4
 ESTRIBILLO, que al repetir va al FINE

| | | |
|---------------|--------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 6 | 8 - 12 y 7 |
| FRASE | A | B |
| TONALIDAD | G D7 Am/D7 G | G D7 D7 G |

Rango: 11ª

Compas: 2/4

4.4 Canones, Canciones Acumulativas y Contracantos

Título de la Canción: **LA ESCALA MUSICAL**

Nota Inicial: Do

Tonalidad: Fa mayor

Nota Final: Fa / La / Fa

Inicio: Anacruza

Descripción:

Originalmente. Esta pieza es para una voz. Aunque puede, en la parte B, tener un tratamiento como canción acumulativa. Su forma es A – B. Las dos partes son anacrúricas, en su inicio. Tiene un texto con dos oraciones y sin estribillo. Tiene cuatro secciones irregulares. El texto de las Secciones B C D y E son nombres de notas. En la última, (sección E) se forma una pieza polifónica a tres voces con el material las letras B, C y D.

La sección A se encuentra, desde la anacruza al primer tiempo del c 1, hasta la primera mitad del primer tiempo del c 6. Las siguientes tres secciones se repiten dos veces. La sección B tiene 10 compases. Inicia en la segunda mitad del primer tiempo c 6 al primer tiempo del c 16. En la casilla 1 de esta sección (c 13 y 14), encontramos un cuarto (fa) y octavos (fa, do, re mi). La segunda casilla, el c 15 es idéntico al c13 y el c 16 aparece una mitad (fa). La C sección, consta de 8 compases. Va del c 17 al c 24. Mientras las secciones A, B y D tienen un inicio anacrúrico; ésta, comienza en el primer tiempo del compás (c17) y aunque también se repite no utiliza casillas. La Sección E se forma la parte polifónica al cantarse simultáneamente las melodías y los textos de las secciones B, C y D.

La melodía de la letra A, comienza en la segunda mitad del primer tiempo del c 6 con un tetracordio que va del do5 al fa5. Nota que aparece tres veces. La última está ligada para dar la sensación de síncopa (c 7). Para luego bajar por salto de 4J al do5. Aparece una pequeña variación del motivo melódico de la sección A, con las notas do5 y re 5, en el c7, 8 y en el primer tiempo del c9. Incluyendo otra síncopa con la nota re5. Ahora la melodía, vuelve a subir por salto de 4J del re5 al sol5, para luego bajar por grado conjunto hasta el mi5. Nota que se repite tres veces. Con esta nota se vuelve a formar una síncopa más (c 10 y 11). Luego desciende por salto al do5. De esta nota, se repite en forma idéntica esta parte para detenerse y terminar con fa5 ligado a la primera blanca de la canción, en lugar de repetir la síncopa del c 7.

La letra B. Tiene barras de repetición. Abren en c 21. Con la nota la5, que está ligada con otro la5 en el primer tiempo del siguiente compás. Esta nota aparece duplicada. De aquí sube por grado al sib5, repitiendo el mismo motivo rítmico – melódico pero una segunda menor. Se vuelve a repetir el mismo motivo, pero ahora con salto de tercera descendente al sol5 para resolver a la5 (tercera del acorde de tónica).

La letra C. Inicia con puntillos de repetición. Y culmina con dos casillas. Para luego terminar la canción repitiendo desde el S hasta O. La melodía está hecha en forma de bajo, con saltos de 4J y 3M. Los descendentes llevan las notas fa5 – do5 (c 31 – 32), y, mi5 – do5 (35 – 36). Y dos ascendentes de re5 – sol5 (c 33 – 34). La melodía de la primera casilla, comienza con fa5, para saltar en forma descendente al do5. De aquí se forma una síncopa con do5 fa5 y do5, de donde asciende por grado hasta el mi5. La casilla dos empieza con fa5, baja por salto al do5 para resolver al fa5, que está ligado a otro, en el primer tiempo del último compás.

TODOS

Lo bue-no de es-te can-to es que pue-des dis-fru - tar el ca-la mu-si - cal: do re mi fa fa fa_ com-bi - nar las no-tas de la es

8

_ do re do re re re_ re sol fa mi mi mi_ do re mi fa fa fa_ do re mi fa fa fa_ La_

18

_ la si_ si sol_ sol la_ fa do fa do re sol re sol mi do mi do fa do fa fa do fa do re sol re sol mi do mi do fa do fa fa do fa do re sol re sol mi do mi do fa do fa

32

_ do re mi fa do fa_ do re mi fa fa fa_ do re do do re mi fa do fa_ La_ la_ do re mi fa do fa_ fa do fa do

38

re re re_ re sol fa mi mi mi_ do re mi fa fa fa_ do re mi fa. si_ si sol_ sol la_ la_ re sol re sol mi do mi do fa do fa_ do re mi fa

Título de la Canción: **CONTRACANTO LATINOAMERICANO**

Nota Inicial: sol4

Tonalidad: Do Mayor

Nota Final: mi5

Inicio: Anacruza

Descripción:

Contracanto ³⁴ a 4 secciones. Tiene 58 compases de principio a fin. Cada sección consta de 16 compases. Y están divididas en dos frases de 8 compases c/u. A su vez, cada frase se puede dividir en 2 semi frases de 4 compases. En la 1ª sección, encontramos una rítmica con 8º, 4º, 4º con punto, y silencio de 8º. En la 2ª sección. Además hay blancas y casillas de repetición. La 3ª sección aparece un motivo rítmico que abarca 2 compases. Los valores que usa son: 4º, 8º y una síncopa (c34 – 49). También tiene casillas de repetición. En la 2ª casilla ya no se emplea la síncopa, sino 4º con punto. Para la 4ª sección los valores rítmicos usados son 4º, 8º, mitad y silencio de 8º. También tiene casillas de repetición.

Las secciones 1 y 3 tienen un inicio de anacruza de 8º, al 1er tiempo del siguiente compás (c 1 y c 32). Las secciones 2 y 4 comienzan en forma tética. La armonía empleada en cada sección es sencilla. Y está como sigue: I – V7 _ I.

LINEAS MELÓDICAS

La sección 1, en su 1ª frase, arranca con sol4, para luego subir con las notas del acorde de tónica en 1ª inversión. Después desciende a la 5ª del acorde de V (re), y seguir bajando por grado conjunto, desde aquí hasta el sol 4. Después sube de la misma forma hasta do5. La 2ª frase, repite casi idéntico a la 1ª. Hay una variación en el ritmo y en la melodía: c2 tenemos 4os y en c9 4º y 8º, aquí el do se duplica. En c10 hay 4º con punto (do) y 8º (sol4). Mientras en c6 negra y corcheas, ahora la nota que se duplica es el si4. En el c 14 aparece negra, corcheas y semicorcheas; ahora se duplica el si4 y el sol4. Los dos últimos compases de cada frase son idénticos (c 7 – 8 y c15 – 16)

Sección 2. También inicia con las notas del acorde d I, pero ahora en forma descendente, para volver a subir hasta llegar al a notala5. De aquí, desciende por salto, utilizando las notas del acorde de V7 (c27 – 31). Resuelve también por salto, al bajar al 3er grado de la escala (mi5), en la casilla 1. Se repite la misma melodía, para terminar ahora con la casilla 2, que tiene una variante en el ritmo, que ahora emplea una negra, silencio de corchea, que funciona como inicio de la siguiente sección.

³⁴ La acepción más antigua es de contrapunto: "Técnica de composición musical, que consiste en superponer líneas melódicas. En sus inicios fue puramente vocal, y por tanto, íntimamente ligado a la voz". Tomado del Diccionario Musical, www.scribd.com. En este caso concreto, es la superposición de varios fragmentos de diferentes canciones.

Sección 3

Como ya se mencionó, esta sección comienza su 1er frase, en la anacruza de corchea al c34, con la 3ª del acorde de CM. Su melodía utiliza las notas de este acorde que está en su 1ª inversión, sube, baja y vuelve a subir, para luego dibujar un bordado descendente con las notas fa y mi. En los siguientes compases, combina las notas del acorde de V7 (fa - re - sol) para descender por grado conjunto (c 40) del sol a do. Este último se duplica. La 2ª frase (c 41) es la repetición idéntica de la primera. Salvo la 1er casilla que tiene la síncopa, con las notas do y mi; y la segunda con 8º y 4º con punto. Con la nota do.

Sección 4

Esta sección, en la frase 1, tiene un comienzo tético con el 5º de la escala. Baja y sube por salto de 3ª (c 51 y 52) con las notas sol - mi, para volver a subir por salto de 4ª hasta el la. Luego baja por grado hasta el fa. La 2ª frase, inicia con silencio de 8º y una corchea con la notare. Aquí se ve un movimiento melódico muy similar la primera frase, solo que una segunda abajo. En los dos últimos compases hay casilla de repetición; en la casilla 1 hay una negra con punto con mi. En la segunda se tiene una blanca con la misma nota.

CONTRACANTO LATINOAMERICANO

9 A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar con u - na se - ño - ri - ta de San Ni - co - lás. Que
 17 se - pa te - jer, que se - pa bor - dar, que se - pa a - brir la puer - ta pa - ra ir a ju - gar.
 24 Ten - go u - na mu - ñe - ca ves - ti - da de a - zul, con su ves - ti - di - to y su ca - ne -
 31 sú La lle - vé a pa - seo y se me en - fer - mó. La ten - go en la ca - ma con mu
 40 cho do - lor lor. Tie - ne mi mo - re - na tan chi - qui - ta bo - ca que en e - lla le ca - ben diez
 48 ca - al - do de pa - pas. Tie... pa - pas. "Ni - ña bo - ni - ta ¿Pa - ra dón - de
 54 "Ni - ña Bo - ni - ta ¿Pa - ra dón - de
 vas? "Con el za - pa - te - ro va - mos a ju - gar." sear.
 vas? "con el za - pa - te - ro va - mos a pa -

| | | | | |
|---------------|------------|------------|-------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 16 | 17- 33 | 33-50 | 52 - 59 |
| FRASE | A | B | - C | D |
| TONALIDAD | C - G7 - C | C - G7 - C | | C - G7 - C |

Rango Tonal: 9ª.

Compás: 2/4

Título de la Canción: **MI HUASTECA**

Nota Inicial: *Mib*

Tonalidad: *Mib* mayor

Nota Final: *Mib*

Inicio: Anacruza

Descripción:

Esta es un canon de tres voces, con un compás mixto de $6/8 + 3/4$. Tiene 24 compases. El punto de imitación para cada voz, está en la anacruza del 3er. Tiempo del compás de $3/4$, con un cuarto. Tiene motivos melódicos con notas que se repiten en el mismo compás.

La 1ª voz comienza con la nota *mib*₅. El 1er compás tiene duplicada la nota *mib*, para luego descender al *re*₅, luego sube por gado conjunto hasta el sol. Se duplica esta nota y sube de nuevo por grado hasta el *re*₆. Baja por gado al *sib* y luego sube de la misma manera al *mib*₆. Salta en forma descendente al *sib*, subiendo, luego al *do*₆, y baja por grado hasta la nota sol. La rítmica empleada es: Cuartos, octavos, mitades y silencios de cuarto.

La 2ª voz inicia con la nota *sib* en el último tiempo del compás de $3/4$. Desciende por grado conjunto a *fa*, que luego sube a sol para bajar por salto hasta el *re*₅. De aquí sube al *mib* que se repite por tres veces, Ascende por salto al sol, siguiendo hacia arriba al *lab*, para saltar al *do*₆. Baja al *sib* y se queda ahí (compás 12). Sigue hacia abajo, por grado conjunto hasta el sol. Para volver a subir, por grado al *sib*. En siguiente compás, baja desde el *sib*, con el arpegio del acorde de *mib* mayor. Luego aparece un bordado descendente, (*fa mi fa*) con la nota *mi* ascendida medio tono, para después saltar hasta el *re*, y, resolver al 1er grado de la escala.

La 3er. Voz no comienza en la anacruza, sino en el primer tiempo del siguiente compás (c18). Y lo hace con una mitad con punto, en la nota *sib*. Nota que se duplica en el siguiente compás y salta en forma ascendente al *mib*. Este se repite dos veces más. En el segundo tiempo hay un bordado descendente (*mib re mib*), que sube a la nota *fa*, que se duplica en el siguiente compás, subiendo a sol y bajando por salto a *mib* que sigue en esa dirección por grado conjunto hasta la nota *sib*₄. Nota que forma otro bordado, pero esta vez ascendente (*sib*₄ *do sib*₄), y resuelve ascendentemente por salto a *mib*, finalizando el canon con silencio de cuarto.

MI HUASTECA

1
Mi tie-rra es la hus - te - ca en mi lin - do Ve - ra - cruz en
don - de la vi - da es un sue - ño lle - no de co - lor y luz. Con sus
no - ches lle - nas de es - tre - llas la bri - sa que vie - ne del mar sus pra
de - ras con tan - tas flo - res in - vi - tan a so - ñar Si. Si. Mi hus -
te - ca li - in - da es. No. No. Nun - ca yo la po - dré ol - vi - dar.

2
3

| | | | |
|---------------|--------------|--------------|--------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 8 | 9 - 16 | 17 - 24 |
| FRASE | A | B | C |
| TONALIDAD | Eb / Bb / Eb | Eb / Bb / Eb | Eb / Bb / Eb |

Rango: 11ª. Compás: 6/8 3/4

4.5 Programa del Recital

I

- | | | |
|---------------------------------|---------------------|-------|
| • Estaba el negrito aquel | Venezuela | 1'00" |
| • <i>Pobre Corazón</i> | Ecuador | 1'54" |
| • Que se le quema | México | 1'05" |
| • Hojita de Guarumal | Panamá | 2'05" |
| • La Perica | Venezuela | 2'25" |
| • <i>El Coquí</i> | Puerto Rico | 1'16" |
| • <i>Yo te llevo en el alma</i> | Costa Rica | 2'20" |
| • <i>Samba Lelé</i> | Brasil | 1'22" |
| • <i>Entre camino de hadas</i> | Argentina | 1'18" |
| • <i>La viudita</i> | Cesar Tort (1928-) | 2'00" |
| • <i>Pájaro Chogüí</i> | Paraguay | 1'48" |
| • D' esos caballos | México | 1'10" |
| • <i>La escala musical</i> | Brasil | 1'45" |
| • Contracanto | Argentina | 3'00" |
| • <i>Vendo este monigote</i> | Venezuela | 2'44" |

INTERMEDIO

II

- | | | |
|----------------------------|---|--------|
| • Humildes Peregrinos | Tradicional Mexicana | 2'05" |
| • Los Gallos | Daniel Téllez (1940 -) Arr. Luz Elisa Huizar | 3'18" |
| • Duerme y No Llores | J. Guadalupe Treviño (¿?) Arr. Eufemio Zapién R | 4'45" |
| • México, Ángel y Pastor | Silvino Jaramillo Osorio (1922 -) | 4'35" |
| • Mi huasteca | Rodolfo Ascencio (1934 - 2010) Arr. Luz Elisa Huizar | 2'30" |
| • A La Orilla De Un Palmar | Arr. Manuel M. Ponce (1882 - 1948) | 2'00" |
| • La Negra Noche | Emilio D. Uranga (1921 - 1988) | 3'05" |
| • Marchita El Alma | Manuel M. Ponce (1882 - 1948) | 2'15" |
| • Al Caer la Tarde | Miguel Bernal Jiménez (1910 - 1956) Arr. Ramón Noble (1920 - 1999) | 3'15" |
| • Colás | Tradicional Mexicana Arr. Gabriel Saldivar (1939 - 2006) | 3' 50" |

Total: 56'05"



CONCLUSIONES

En nuestra época actual del siglo XXI, la educación integral de los que habitan este país, sigue siendo de vital importancia. Esto incluye la educación artística en las aulas desde el nivel preescolar, hasta el nivel de secundaria. Los planes y programas de estudio para estos niveles, han experimentado diversas reformas, incluyendo la aproximación de los más jóvenes al mundo de las artes, en su apreciación, expresión y creación, así como la inserción del contexto que dio vida a las diferentes manifestaciones artísticas, para redondear su apropiación de esta experiencia sensorial.

Tomando en cuenta esto y las características actuales de nuestros niños, jóvenes y adultos; yo propuse en este trabajo, especialmente en el capítulo tres, una metodología para las actividades del coro en el aula. Puedo confirmar que el disfrute, y colaboración de los integrantes de los coros que tomaron parte, se vio reflejado en una participación más activa, dispuesta y positiva para esta parte de la creación musical.

Los ejercicios que preparan al aparato vocal, fueron los adecuados y desarrollaron en mucho las cualidades (actitud, capacidad de atención, de escucha, concentración, cuidado de la voz, la entonación, etc.) que se requiere de cada coro. Ponderando la importancia del repertorio a estudiar (como lo sugiere Hemsy de Gainza), fue este nuestra principal herramienta para educar a los coros. El conformarlo con las creaciones de los celebres músicos - pedagogos y atinados recopiladores (como es el caso de Daniel García Blanco) del siglo pasado, fue garantía de éxito. Ya que el rango de cada pieza, los arreglos vocales, etc. hicieron de este proyecto una meta alcanzable. Pues se tomaron como criterios para la búsqueda: música con melodías agradables, interesantes, accesibles y con dificultad progresiva - en cuanto a la entonación, articulación, expresión y ensamble de las voces -

La variedad de las actividades programadas y desarrolladas en la bitácora (cronograma), ayudaron a minimizar la improvisación en cada sesión de estudio, así como, agilizaron la corrección necesaria con mayor eficiencia y oportunidad, consiguiendo paulatinamente la seguridad del coro en la maduración de las piezas. Haciendo de esta actividad un momento de aprendizaje y de sano esparcimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL JIMENEZ MIGUEL. "LA DISCIPLINA CORAL"**
Michoacán México. Ed. Escuela Superior de Música Sacra. 1947
- BAENA, GUILLERMINA; MONTERO, SERGIO. "TESIS EN 30 DÍAS" Lineamientos Prácticos y Científicos.** Editores Mexicanos Unidos. México. 2000
- RODRIGUEZ CONDE CONCEPCIÓN. "GRANDES MAESTROS EN EL CONJUNTO CORAL"**
Madrid, España. Ed. Real Musical. 1993
- HEMSY DE GAINZA VIOLETA. "LAINICIACIÓN MUSICAL DEL NIÑO"**
Series de Manuales Ricordi. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina. 1964
- R. BUSH, BRIAN. "EL DIRECTOR DE CORO" (versión española)**
Ed. Real Musical. Madrid España. 1984
- GALLO ANTONIO, GRAETZER , GUILLERMO, NARDI HÉCTOR y RUSSO ANTONIO.**
"EL DIERCTOR DE CORO". Ed. Melos, Ricordi americana. Buenos Aires, Argentina. 2006
- CADENA GUZMÁN, MARÍA EUGENIA.** Tesis: "Análisis del Fenómeno de coro vocacional como educación integral dentro del tiempo libre" ENM. UNAM 2008
- TORRES GALINDO, FANNY CANDIDA "Notas al Programa" Opción de Tesis.** ENM. UNAM 2009
- Dirección General De Materiales Y Métodos Educativos De La Subdirección De Educación Básica Y Normal Y El Conjunto Cultural Ollin Yoliztli del Consejo Nacional para la Cultura y las artes, "CANTEMOS JUNTOS" SEP.** Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. México 1996.
- Porfra. BRAMBILA ROJO, MARÍA DEL ROSARIO.** "Educación Coral para la Formación de los Coros Escolares". Dirección General de Educación Normal y actualización del Magisterio en el Distrito Federal. Centro de Actualización del Magisterio en el Distrito Federa. México 2005

SITIOS WEB

COROS INAFNTILES. COROS ESCOLARES Y DIRECCIÓN CORAL

www.marianofuertes.com

www.fba.unlp.edu.ar

www.ocp.org/música.html

www.aulas.ulpgc.es

www.cancionero.net

www.musicacoral.net

www.laretreta.net

www.direccioncoralymusica.blogspot.com

ANEXOS

BIOGRAFÍAS

VICENTE EMILIO SOJO³⁵ 1887 - 1974

Sojo nació en una familia relacionada con la música, dado que sus dos abuelos eran Maestro de capilla. En 1896 inició sus estudios de música bajo la tutela del profesor Régulo Rico. En 1906 se muda a Caracas, e ingresa en 1910 a la Escuela de música y declamación, a la vez que continúa su auto aprendizaje de Humanidades. En estos años se inicia en la composición. En 1921 es nombrado profesor de música de la Escuela, a la vez que continúa su labor de composición de obras de diverso estilo para diferentes arreglos instrumentales y vocales. En 1928, en ocasión de la fundación del Orfeón Lamas, escribe su primera obra Polifonía.

En 1930 ya es director del Orfeón Lamas. En ese mismo año funda la Orquesta Sinfónica de Venezuela, de la que no es sólo director musical y fundador, sino además su principal impulsor. En 1940 junto a otros compositores, prepara su primer libro con obras para niños venezolanos. En 1944 se gradúa la primera promoción de compositores que han estudiado bajo la tutela de Sojo en la escuela de música José Ángel Lamas.

Sojo también participó en política, siendo miembro fundador del partido Acción Democrática. En 1958 fue elegido senador por el Estado Miranda, y reelegido en 1963.

A Vicente Emilio Sojo se le atribuye la creación de la escuela moderna de música en Venezuela. Para el Orfeón Lamas, compiló y armonizó más de 200 canciones populares y del folclore, logrando un rescate significativo de las tradiciones musicales del país. Entre sus obras más importantes podemos mencionar: *Misa cromática* (1922-1933) y *Hodie super nos fulgebit lux* (1935). En 1951 recibió el Premio Nacional de Música de Venezuela en reconocimiento a toda su obra.

³⁵ www.biografias.com.2000

Sus restos reposan en una cripta debajo del Templo Parroquial de la ciudad de Guatire. En su honor se creó la "Fundación Vicente Emilio Sojo", instituto de investigación y difusión de la música venezolana y latinoamericana.



LINO GALLARDO³⁶ 1773 – 1837

Nació en Ocumare del Tuy (Estado. Miranda) en 1773. Fue uno de nuestros músicos más comprometidos con las luchas patrióticas por la independencia venezolana. Fueron sus padres Rudesindo Gallardo y Bárbara Timotea Aguado, ambos pardos libres. Gallardo quedó huérfano a temprana edad. Fue rescatado por Juan Manuel Olivares quien lo llevó a su casa y lo alojó hasta 1792; en este hogar recibió sus enseñanzas musicales.

El 26 de diciembre de 1794 contrajo matrimonio con María del Carmen Araujo y al enviudar se casó con María Catalina Pereira, el 30 de abril de 1799. Con ella, tuvo tres hijas: María Josefa Leona, Eladia de la Merced y Francisca de Paula. Una de ellas, María Josefa, fue profesora de piano. Lino Gallardo también se destacó como compositor de canciones patrióticas, director de orquesta y ejecutante del violín, violonchelo y contrabajo.

Fue discípulo de Juan Manuel Olivares y perteneció al grupo de la Escuela de Chacao. Compuso la música de la Canción americana, la cual alcanzó enorme popularidad en la época, escrita años antes por los conjurados de 1797 e impresa en los talleres de J. Baillío y Co., en 1811.

Desarrollo

El nombre de Lino Gallardo estuvo comprometido en las conspiraciones de 1808 y 1810 (participando en el 19 de abril de 1810) y fue miembro de la Sociedad Patriótica. Por componer y entonar en las calles canciones patrióticas, Lino Gallardo fue encarcelado después de la caída de la Primera República (en julio de 1812) en las bóvedas de La Guaira donde permaneció hasta la entrada triunfante de Bolívar a Caracas.

En 1818, bajo el régimen realista, funda la Sociedad Filarmónica de Caracas, la cual funcionaba como escuela de música y sociedad de conciertos; Gallardo fue el director de la orquesta de conciertos y director y profesor en la escuela. A Lino Gallardo se le atribuye, si no la música, al menos la participación en la canción patriótica Gloria al Bravo Pueblo, que en 1881 fue decretada Himno Nacional.

El 9 de agosto de 1824, fue nombrado maestro mayor de música de Caracas. En 1827, cuando Simón Bolívar entra triunfalmente a Caracas, Gallardo compuso una canción patriótica en su honor. Amigo y compadre de Bolívar, éste le compensó de actuar al lado de los patriotas, nombrándolo fiel de peso en la aduana de La Guaira (1827). No obstante, este nombramiento le valió la enemistad de su antecesor en el cargo, José María Muñoz, quien intentó recuperarlo en 1830 tras la muerte de Bolívar. José Antonio Páez protegió a Gallardo de los ataques de sus enemigos.

³⁶ "LINO GALLARDO" www.veezuelatuya.com.2002

En 1827 estableció su residencia en La Guaira, donde vivió hasta su muerte, desempeñándose desde 1829 como funcionario de la Aduana. De él apenas se conserva la canción patriótica Tu nombre, Bolívar, la fama elevó, aparecida en 1883 en el libro de Ramón de la Plaza Ensayos sobre el arte en Venezuela.

Murió en Caracas el 22 de diciembre de 1837.



SILVINO JARAMILLO³⁷

Silvino Jaramillo Osorio nació en el Valle de Bravo, México, el 12 de septiembre de 1922. Realizó estudios musicales en la Escuela Superior de Música –hoy Conservatorio de las Rosas-, con Miguel Bernal Jiménez, Ignacio Mier Arriaga y Romano Picutti. En la Ciudad de México, dirigió los coros “Orfeón Infantil Mexicano”, “Voces de México” y “Centro Gallego”. En Monterrey, hizo lo propio con los coros de la Ciudad de los Niños, Niños Cantores de Monterrey –como auxiliar del maestro Felipe Ledezma- y Coro Universitario. Estudió periodismo en la Escuela Septién García e impartió clases en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente, trabaja en el periódico *El Porvenir*. Parte de su producción musical se encuentra integrada por canciones para voz y orquesta, voz y piano y música coral. Algunas obras han sido grabadas por la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Su labor periodística incluye editoriales, artículos, entrevistas, ensayos y reportajes, algunos reunidos en la sección “Vuelta a la manzana”, de *El Porvenir*. Fue maestro en la Facultad de Música de la UANL y en la Escuela Superior de Música de Monterrey. En el año 2006, la Universidad Autónoma de Nuevo León publicó la partitura de su obra *Un niño sobre el teclado*.



³⁷ Página de Internet de arte y cultura de la Secretaría de Extensión y Cultura: <http://arteycultura.uanl.mx>



DANIEL GARCÍA BLANCO³⁸ 1929 – 2008.

Músico arreglista chiapaneco. Fundador de la Casa de la Música Mexicana. Transcriptor y arreglista de artistas como Amparo Ochoa, Guadalupe Pineda, y Oscar Chávez. En 1991 el premio Chiapas en el área de la Artes. Músico connotado, se pagó sus estudios de maestro de estas artes tocando la marimba y por años albergó el sueño de que hubiese un centro donde se enseñara la rica música de nuestro país y sus distintos instrumentos, algunos ya casi desaparecidos. En 1991 finalmente logró que se materializara su deseo en una antigua construcción fabril, situada por los rumbos de La Lagunilla.

Don Daniel García Blanco fue maestro de tiempo completo. Hablar con él era como tomar una clase de música o de historia. Sentado al teclado o en su colorido escritorio, que siempre se me ha figurado una marimba, hablaba de autores, compositores, arreglistas, versiones, músicos antiguos y contemporáneos. Es un sí sostenido, respondía el maestro García Blanco a cualquier propuesta para impulsar la música popular mexicana. Lo mismo para hacer un arreglo que para vestir de fiesta su Escuela Mexicana de la Música. Esa escuela cuida la tradición musical en México y la pone en las manos de decenas de jóvenes y adultos.

Elaboró también un método para la lectura y escritura musical, acorde a nuestros ritmos tradicionales. Hizo muchos arreglos y composiciones. En su enorme modestia y su infatigable paciencia, las puso al servicio de los músicos de a pie, los que no tienen espacios en las carteleras, los que gustan de lo propio porque les sale del alma. El maestro manejaba prácticamente todos los instrumentos ante el gozo y admiración de los alumnos, cuyas edades fluctúan entre los 8 y los 80 años, procedentes de todos lados de la ciudad y de todos los sectores socioeconómicos.



³⁸ Revista "VIDA Y ARTE" artículo: EL MAÑANA" por Lucía Jiménez. 18 Julio 2008. Ángeles González Gamio, reportera de LA JORNADA, 13 de Julio 2008.

GABRIEL SALDIVAR OSORIO³⁹ 1939 - 2006

El maestro Gabriel Saldivar Osorio Nace en el año de 1939 y fallece en el 2006. Director coral durante más de cuatro décadas A los cinco años Saldivar Osorio ya tocaba el piano, formó parte del Coro de Niños del Conservatorio Nacional de Música y fue miembro fundador del Coro del Colegio Alemán, institución en la que cursó todos sus estudios, hasta la preparatoria.

El maestro se tituló como abogado en la UNAM, profesión que nunca ejerció e incluso nunca recogió el título que lo acreditaba en esa carrera; posteriormente cursó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la misma institución y fue un buen arreglista y tenía gran capacidad para tocar el piano. El director coral se tituló como abogado en la UNAM, profesión que nunca ejerció e incluso nunca recogió el título que lo acreditaba en esa carrera; posteriormente cursó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la misma institución y fue un buen arreglista y tenía gran capacidad para tocar el piano. Con una trayectoria de más de cuatro décadas en la dirección coral, Saldivar siempre mostró interés en la formación de nuevos directores y por ello organizaba constantemente cursos en diversas ciudades de la República Mexicana y se actualizaba con estudios que realizaba en Alemania y España para mejorar sus posibilidades artísticas y académicas.



³⁹ Obituario de "LA JORNADA" 31 de Julio del 2006

LEGADOS E INFLUENCIAS INSPIRADORAS

Violeta Hemsy de Gainza

Licenciada en música, con especialidad en piano, y profesora de química, recibida en la Universidad de Tucumán, Argentina. Especializada en Educación Musical, en el Teachers College de Universidad de Columbia, EEUU. Tiene estudios en Eutonía. Fue presidenta del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) de 1955 a 2005.

“La extraordinaria riqueza geográfica, histórica, cultural y social de los países americanos aparece fielmente reflejada en sus canciones. Si bien es sabido que el proceso de la educación musical propiamente dicha se inicia con la toma de conciencia que el niño realiza de los elementos musicales contenidos en su propio cancionero tradicional, se deberá procurar al mismo tiempo que amplíe progresivamente su mundo sonoro, de la misma manera en que va extendiéndose cada vez más el ámbito de sus experiencias e intereses generales a partir de aquello que le es más próximo. Para lograr este objetivo, nada más apropiado que la infinita variedad melódica y rítmica del cancionero de América, donde no se encuentran repeticiones ni lugares comunes.

En otra cita: “Aspiramos a que este cancionero contribuya a impulsar la tarea en que nos hallamos empeñados actualmente los maestros y profesores de música: lograr que los niños argentinos amen y canten sus canciones, ya que éste es el medio mejor y el más directo de prepararlos para el goce de la música.” (Hemsy de Gainza, Violeta; Graetzer, Guillermo. “Cien canciones tradicionales de los países Americanos”. Prologo. Ed. Ricordi Americana). Coincido con esta postura.



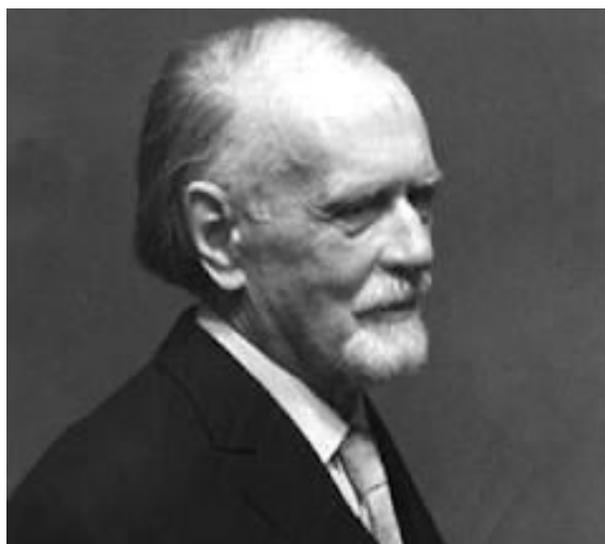
Para mí. Es de vital importancia que los niños y jóvenes mexicanos, se apropien de las canciones tradicionales, de las diferentes regiones de México, principalmente. Así como las de Latinoamérica. Para proveerles de un sentido de pertenencia e identidad nacional, colaborar a aumentar su acervo cultural, su conocimiento y una apreciación más justa de nuestras expresiones artísticas. A través de abordar los temas tan diversos tocados por nuestra música tradicional
Elisa Huizar.

Zoltan Kodaly
(1882 - 1967)

Músico y pedagogo musical nacido en Hungría. Egresado del Conservatorio de la ciudad de Budapest donde realizó su sólida formación musical, donde fuera maestro en su juventud. Compositor que cultivó todos los géneros sinfónicos, música de cámara, piezas para piano, y obras vocales y corales.

Recopilador de canciones y danzas tradicionales húngaras. Con el objeto de restaurar la tradición de su pueblo, muy influido por la música alemana. Fundador del movimiento de renovación de Hungría, llamado "Juventud cantante" que estimulaba el canto en los jóvenes, buscando cultivar el buen gusto. Creador del método del Solfeo Relativo, o Método Kodaly.

El eje principal del método Kodaly, es el canto. Otro eje es la música del pueblo, su folclor. Mediante el cuidado en la afinación correcta, al entonar las melodías de las canciones tradicionales propuestas en el programa "Canciones Tradicionales del Folklore Latinoamericano", busco el iniciar al alumno en el disfrute de hacer música con buen gusto. *Elisa Huizar*



Emilio Jaques Dalcroze
(1865 - 1950)

Compositor y pedagogo austriaco de origen suizo. Inició su formación musical en su infancia, con clases de piano. Para completarla, después, en el Conservatorio de Ginebra. También estudio, compuso y estrenó sus obras en Viena y París. Después de un tiempo fue nombrado profesor de música del Conservatorio de Ginebra, donde se dedicó al estudio de los problemas del ritmo musical que tenían los alumnos. Creando un sistema de educación musical de la infancia a través del ritmo. Ya que, "... él se dio cuenta que los niños tenían ritmo musical natural en sus cuerpos..." ⁴⁰

Percibir y reproducir los diferentes aires y géneros musicales, de las melodías que representan a cada región de nuestro continente. Es decir, fomentar la natural musicalidad del pueblo mexicano. A través del uso de mas partes del cuerpo para trabajar los elementos rítmicos como, pulso, acento y la agógica, etc. Aplicados a una mejor articulación del texto de cada canción.



⁴⁰ **Franck Martin**, en la "Musique dans l' Education", ed. UNESCO - Armand Collin, París 1955, pag. 236

CESAR TORT 1928 -

Compositor, especialista en pedagogía musical infantil. Originario de Puebla, Puebla. Investigador adscrito a la coordinación de humanidades de la UNAM. Inicia sus estudios musicales en su ciudad de origen para luego continuarlos en la ciudad de México. El maestro Tort, realizó estudios superiores musicales en el **Real Conservatorio de Madrid** y en el **Berkshire Music Center de Massachussets**. Sus métodos, experimentados primero en el Centro 22 de Acción Social de la Secretaría de Educación Pública (SEP), fueron transferidos en 1967 a la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y luego adoptados por el Conservatorio (1969). Antes conocido como Micropauta, el Método Tort, impartido y reconocido nacional e internacionalmente, ve en la **educación musical infantil un concepto esencialmente formativo, cuya amplitud abarca también el apoyo a la educación nacional del niño.**

La música del programa educativo, está basado en tradiciones, lírica infantil y el folclor de México. *“La música debe darse de manera natural para que el niño la perciba. La música es fundamental en el niño”*. De acuerdo con el especialista en pedagogía musical infantil: *“...Los niños disfrutan de la música. Al estar en contacto con ella desde etapas muy tempranas el niño desarrolla su intelecto, su sentido auditivo, sus capacidades sensoriales, motrices, de lenguaje y de socialización, incrementa su autoestima y potencia su cerebro de tal forma que lo lleva a ser más lógico, analítico y creativo...”*⁴¹



⁴¹ Conferencia dictada el 10 de junio del 2011. Parte de las sesiones 'Viernes de Lectura, ofrecida por la Casa de las Humanidades de la Universidad nacional Autónoma de México

JAVIER RAMOS SALINAS 1974 -

Músico, pedagogo y autor del material para educación musical a nivel básico. Nace el 11 de Octubre de 1974 en la ciudad de México. Siempre tuvo gran afición al deporte. Por lo que al inicio de su labor profesional fue instructor físico por muchos años. Es en esta actividad laboral que descubre su fascinación por la docencia y por la música. Hecho que lo impulsa a formarse como educador musical. Su gran capacidad de observación le permite detectar los problemas que enfrentan los educadores musicales para acercar, con éxito, a las artes, a la población estudiantil que atienden. Y con la enorme capacidad creadora que le caracteriza, va formando primero en ideas, y con el tiempo logra la publicación de su material, mismo que comenzó con los libros embrionarios de su obra "ALEGRÍA MUSICAL". E su afán por facilitar el acceso a este material, hoy en día existe en la red su propio sitio; que no solo es entretenido y muy atractivo para esta nuevas generaciones de estudiantes, sino también educativa, y un espacio de capacitación a distancia para los maestros. Misma que provee de valiosísimas herramientas que solucionan, en mucho la situaciones por las que atraviesan los maestros en el aspecto de la educación artística a nivel básico.

Su formación musical inicia en el año de 1999 en la Escuela Libre de Música al estudiar en la carrera de piano 1. Luego en el Conservatorio Nacional de Música, toma la capacitación especial para maestros de música, "Blas Galindo" del año 2000 - 2003. Así como los cursos de DIDACTICA Y PEDAGOGÍA MUSICAL que se imparten en la Escuela Nacional de Música de la UNAM del 2004 - 2008. Así como diversos cursos. Tales como: Construyendo experiencias musicales con bebés. Encuentro latinoamericano de educación musical. Creatividad a través de la música. La coordinación motriz a través de la música. El canto expresivo. La musicoterapia como estrategia de inclusión de alumnos con necesidades especiales. Música y movimiento para hacer atractiva la enseñanza. Introducción a las formas lúdicas para la enseñanza de la música Taller del Himno Nacional Mexicano dirigido a docentes de la asignatura de artes.

En 2009 y 2010 participa en diferentes eventos: Coordinador del taller: Música en el segundo seminario de Artes Ponente en el 7º congreso internacional de educación preescolar (Guadalajara Jalisco). Ponente en el 2º encuentro de colectivos de educadores y educadoras (Morelia Michoacán). Ponente en el taller "Dinámicas musicales" en el primer congreso de educación artística y para la salud. (Ixtapan de la Sal, Estado de México). Dinámicas musicales para el aprovechamiento de la currícula escolar.

Congreso internacional “Educación por competencias, una forma de desarrollar potencialmente al niño y al adolescente”. Participando como conferencista. (Estado de México). La reforma de educación secundaria en artes. (Estado de México). Los cantos y juegos como recursos didácticos en preescolar y primaria. (Cuernavaca, Morelos). Enfoque por competencias desde una perspectiva humanista. (Morelia, Michoacán). Alegría musical “Aprender al arte de educar”. (Ecatepec de morelos, Estado de México). Dinámicas musicales. (Cuautitlán Izcalli, Estado de México). Desarrollo de competencias a través de la música (Ecatepec de morelos, Estado de México). La música como elemento del desarrollo de la lectura (Naucalpan, Estado de México). La música como elemento del aprendizaje significativo (Jojutla de Juárez, Morelos). Desarrollo de competencias a través de la música impartido a 1031 Directores Escolares que participaron en el programa Escuela Siempre Abierta (Estado de México, diversas sedes). Estrategias musicales para el desarrollo de competencias (Distrito Federal, México). Desarrollo de habilidades cognitivas a través de la música. (Cuautitlán Izcalli, Estado de México)



D'ESOS CABALLOS

135

MÉXICO

S.1
1.D'e - sos ca - ba - llos que vie - nen y van nin - gu - no me gus - ta co - mo el a - la
2.D'e - sos ca - ba - llos que ven - de us - ted nin - gu - no me gus - ta co - mo el que se

S.2
1.D'e - sos ca - ba - llos que vie - nen y van nin - gu - no me gus - ta co - mo el a - la
2.D'e - sos ca - ba - llos que ven - de us - ted nin - gu - no me gus - ta co - mo el que se

A.

5

S.1
zán. Há ga - se pa' - cá, há - ga - se pa' - llá que mi ca - ba - lli - to l'a - tro - pe - lla
fué. Há - ga - se pa' - cá, há - ga - se pa' - llá que mi ca - ba - lli - to l'a - tro - pe - lla

S.2
zán. Há ga - se pa' - cá, há - ga - se pa' - llá que mi ca - ba - lli - to l'a - tro - pe - lla
fué. Há ga - se pa' - cá, há - ga - se pa' - llá que mi ca - ba - lli - to l'a - tro - pe - lla

A.

9

S.1
rá.
rá.

S.2
rá.
rá.

A.

| | | |
|---------------|------------|------------|
| No. de COMPÁS | 1 - 4 | 5 - 8 |
| FRASE | A | A' |
| TONALIDAD | A / E7 / A | A / E7 / A |

Rango Tonal: 11ª. Compás: 6/8