



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCION A TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN EDUCACION MUSICAL

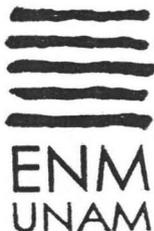
P R E S E N T A :

GABRIELA RAMIREZ ARCHUNDIA

ASESORES LIC. PATRICIA ARENAS Y BARRERO

DR. FELIPE RAMIREZ GIL

PROF. JOSE A. AVILA LOPEZ



MEXICO, D. F.

ABRIL DE 2005.

m343862



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.

*A mis padres*

*Sra. Cristina Archundia González  
Ing. Florencio Ramírez Rosas*

*Por todo el cariño y apoyo que me dan día con día.*

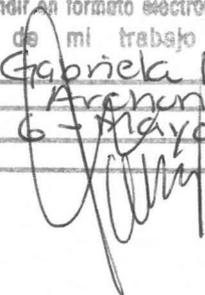
*Gracias*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e Impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Gabriela Ramírez

Archundia

FECHA: 6 Mayo - 05

FIRMA: 

*A mis hermanos*

*Elvia, Raúl, Ma. Elena, Roberto,  
Cristina, Edith  
y sobrinos...*

## **A mis maestros**

Por su apoyo y su guía en mi carrera.

### **Clase de Conjuntos Corales del CIM, 2003-2005**

Benjamín D. Aguirre, Yozabeth D. Aguirre, Yunué Alatríste, Guillermo Aranda, Mónica Bravo, Jorge A. Gallegos, Rodrigo García, Ariadna González, Alicia González, Josué González, Erin A. Grajeda, Natalí Hernández, Angélica López, Geovanny Martínez, Tatiana Pérez, A. Mateo Pineda, D. Berenice Puebla, Félix D. Ramos, Astrid E. Rosas, Nazareth Rosas, Samuel Sánchez, Eduardo Santiago, José Roberto Silva, Aura S. Sorcia, L. Fernando Tena, Leonardo Tlacuilo, César Valadez, Miguel A. Velasco, E. Rogelio Villalobos, Mariana Zavala, Allan Hernández, Pedro D. Coria.

*Coro de la Escuela Nacional de Música*  
UNAM

Compañeras de la Licenciatura  
en Educación Musical

Héctor D. Hoyo  
Gracias

## INDICE

<b>Indice</b>	i
<b>Programa</b>	ii
<b>Introducción</b>	1
<b>BLOQUE I</b>	
<b>Repertorio para coro escolar</b>	
Proceso didáctico	2
Cuidado de la voz	9
Datos biográficos de los autores y análisis musical del repertorio	12
<b>BLOQUE II</b>	
<b>Información complementaria para las alumnas de la Licenciatura en Educación Musical. Repertorio para dos o tres voces</b>	
Características musicales de los niños en educación primaria	43
El cambio de voz	46
Formación del coro infantil	53
Datos biográficos de los autores y análisis musical del repertorio	55
<b>BLOQUE III</b>	
<b>Repertorio para coro formal de niños y jóvenes</b>	
Datos biográficos del autor y análisis musical	71
<b>Conclusiones</b>	79
<b>Bibliografía</b>	81
<b>Listado de gráficos y ejemplos musicales</b>	83
<b>Anexos</b>	84

## PROGRAMA

## BLOQUE I

Mariam, Matrem Virginem	Llibre Vermell de Montserrat (s.XIII-XIV)
Tarara qui yo soi Antón	Antonio de Salazar (1650-1715)
Si Cantiamo!	Antonio Caldara (1670-1736)
Art thou troubled?	Georg F. Händel (1680-1759)
El naranjito del patio	Melodía de: Adela O. de la Rocha Copla tradicional.
Ookina uta El Coquí	Melodía japonesa Puerto Rico Arreglo coral: Alfredo Mendoza
Negro falucho (versión b)	Carl Orff (1895-1982)
The lion sleeps tonight	H. Peretti/L. Creatore/G.Weiss Arreglo coral: Pierre Huwiler
Mí ciudad	Música: G. Trigo (1941-1982) Letra: Eduardo Salas Arreglo coral: Antonio López Sevilla

**Grupo de la clase de Conjuntos Corales del Ciclo de Iniciación Musical  
de la Escuela Nacional de Música de la UNAM**  
**Solistas: Tatiana Pérez Casasola, Miguel A. Velasco Trejo,  
Alicia González Quintos y Aura Sorcia Duarte**

**Piano: Noé Jaime Riverón**

**Dirección: Gabriela Ramírez Archundia**

## BLOQUE II

Ne menj el!	Béla Bartók (1881-1945)
Játék	Béla Bartók (1881-1945)
Old Abram Brown	Benjamin Britten (1913-1976)

Pajarito corpulento	Música: Blas Galindo (1910-1993)
Un pastorcito solo ...	Letra: Guillermo Prieto Música: Carlos J. Mabarak (1916-1994)
Caminante del Mayab	Letra: San Juan de la Cruz Guty Cárdenas (1905-1932)
La Bamba	Arreglo coral: Gustavo Martín B. Son Jarocho Arreglo coral: Antonio López Sevilla

**Grupo formado por alumnas de la Licenciatura en Educación Musical  
de la Escuela Nacional de Música de la UNAM**

*Piano:* Juan Manuel López León

*Dirección:* Gabriela Ramírez Archundia

**BLOQUE III**

Sound the trumpet	Henry Purcell (1658-1695)
Misa Brevis en Re Mayor, Op. 63	Benjamin Britten (1913-1976)
Kyrie	
Gloria	
Sanctus	
Benedictus	
Agnus Dei	

**Grupo formado por integrantes del Coro de la Escuela Nacional de Música de la  
UNAM**

*Solistas:* Paola Colín Landeros, Maribel Corona Mendoza y  
Claudis Martínez Munguía

*Piano:* Juan Manuel López León

*Dirección:* Gabriela Ramírez Archundia

## Introducción

Con base a mi experiencia como educadora musical y en la formación de coros, al trabajar con niños y adolescentes he observado con frecuencia a niños con problemas de la voz como la disfonía, mejor conocida como “voz ronca”. Este problema ha resultado en la mayoría de los casos por el uso incorrecto de la voz y el abuso de ésta. Por otra parte, en el trabajo específico con adolescentes me he encontrado con una “limitante” para la actividad coral: el cambio de voz.

Con atención a los aspectos expuestos, presento en esta opción de titulación un trabajo organizado en tres bloques, que exponen una temática enfocada principalmente al cuidado de la voz de los niños y jóvenes cantores, así como los correspondientes análisis del repertorio, sus contextos histórico-sociales y los datos biográficos de los autores en cada caso.

En el bloque I se expone un planteamiento acerca del cuidado de la voz con la aplicación directa de los principios básicos de la técnica vocal así como el estudio del repertorio de forma gradual, mostrando en el recital público los resultados obtenidos durante un ciclo escolar con los alumnos que cursan la asignatura de Conjuntos Corales en el Ciclo de Iniciación Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

El bloque II está dirigido a las alumnas de la Licenciatura en Educación Musical con el fin de contribuir a su formación profesional proporcionándoles material teórico con información acerca de las características y experiencias musicales de niños en edad escolar. Los aspectos tratados son cambio de voz; forma de trabajo de las voces de los adolescentes; recomendaciones de diversos especialistas en la materia; formación del coro infantil y estudio del repertorio.

En el Bloque III se ejemplifica la actividad coral que puede obtenerse con un conjunto cuya práctica específica sea intensa. Para este recital, este bloque es interpretado por jóvenes con estudios profesionales.

## BLOQUE I

### Repertorio para coro escolar

**El repertorio seleccionado que se presenta en la primera parte del recital público es interpretado por alumnos de la clase de conjuntos corales del Ciclo de Iniciación Musical (C.I.M.) de La Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M.**

En esta sección se describe la didáctica aplicada durante un ciclo escolar a los alumnos de la clase de conjuntos corales. También se enuncia un planteamiento acerca del cuidado de la voz de niños y jóvenes cantores. Finalmente se muestra un análisis del material seleccionado así como los recursos y estrategia para el estudio de éste.

El orden del repertorio que se muestra en esta primera parte del trabajo escrito difiere, por razones didácticas, del orden en el que se presenta en el recital público. Los alumnos del grupo de conjuntos corales se encuentran en edades que oscilan entre los 9 y 14 años de edad, sin selección de voces. El tiempo de cada sesión semanal fue de 2 horas.

### Objetivos perseguidos en la clase de conjuntos corales

Al final del curso el alumno:

- Demostrará que hace uso correcto de los principios básicos de la técnica vocal.
- Interpretará cantos al unísono y a dos o tres voces.
- Utilizará correctamente la terminología musical describiendo la música que canta.

### Proceso didáctico

Para la clase de conjuntos corales se ha llevado a cabo un proceso de trabajo que se fundamenta en los siguientes aspectos:

- Presentación
  - Recopilación de datos del alumno
  - Audición
  - Información sobre el aparato respiratorio y de fonación
  - Práctica de la técnica vocal
  - Estudio del repertorio
- **Presentación y Recopilación de datos.** La presentación entre alumnos y profesora se ha hecho con el fin de dar un panorama general de la clase así como de los objetivos que se pretenden lograr en el transcurso del ciclo escolar. Se proporcionó a los alumnos un cuestionario (Ejemplo 1) que llenaron con sus datos personales así como información acerca de su experiencia coral.

## Ejemplo 1

## DATOS PERSONALES

Nombre: \_\_\_\_\_  
 Apellido paterno                      Apellido materno                      Nombre (s)

Edad: \_\_\_\_\_                      Grado escolar: \_\_\_\_\_

Nombre del padre o tutor: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

Teléfono: \_\_\_\_\_

## CONTESTA LAS SIGUIENTES PREGUNTAS.

Has cantado en algún coro?    Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

Si es sí:

¿Por cuánto tiempo? \_\_\_\_\_

¿Cuántas horas de ensayo a la semana practicabas? \_\_\_\_\_

¿Qué voz cantabas? \_\_\_\_\_

¿Qué tipo de coro era? \_\_\_\_\_

¿Has tomado clases de canto?    Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

Si es sí:

¿Por cuánto tiempo? \_\_\_\_\_

¿Tocas algún instrumento?        Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

Si es sí:

¿Qué instrumento tocas? \_\_\_\_\_

¿Cuánto tiempo lo has estudiado? \_\_\_\_\_

## AUDICIÓN

Rango: \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_                      Tesitura: \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_

Afinación\*: 1   2   3   4   5                      \*1 como mínima calificación, 5 como máxima calificación.

Entonación\*: 1   2   3   4   5

Voz asignada: \_\_\_\_\_                      Comentarios generales: \_\_\_\_\_

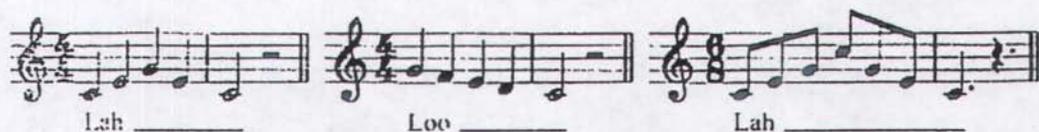
- **Audición.** En el proceso de audición se observó el grado de técnica vocal con la que contaba el alumno y se valoraron habilidades musicales como la afinación, la entonación y la memoria auditiva. También se observó a los jóvenes que comenzaban con cambio de voz<sup>1</sup>.

Los ejercicios para realizar la audición fueron:

- Se le pidió al alumno que cantara alguna canción que haya preparado o alguna canción conocida.
- Para poder identificar el rango y la tesitura del alumno, se llevó a cabo un ejercicio (Ejemplo 2) cambiando de tono cromáticamente en forma ascendente y descendente<sup>2</sup>.

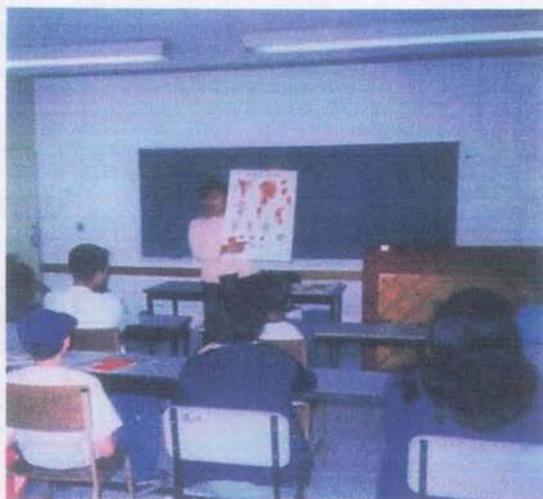
<sup>1</sup>El tema del cambio de voz se tratará ampliamente en el Bloque II.

<sup>2</sup>Brinson, Barbara A. *Choral Music, methods and materials*. (Schirmer Books, New York, 1996), p.33.



Ejemplo 2.

- **Información sobre el aparato respiratorio y de fonación.** A los alumnos se les explicó el funcionamiento y la aplicación de los órganos que intervienen al momento de cantar así como también la ubicación de los resonadores faciales y de pecho. Se utilizaron recursos materiales como láminas ilustrativas para que visualmente ubicaran dichos órganos (Ejemplos 3 y 4).



Ejemplo 3. Explicación del aparato de fonación.



Ejemplo 4. Explicación del aparato respiratorio.

- **Práctica de la técnica vocal.** Este aspecto fue definitivo para la actividad coral. Dentro de la técnica vocal se desarrollaron varios aspectos que a continuación se mencionan.

#### Relajación

Al inicio de cada clase se realizaron ejercicios de relajación abarcando los diferentes niveles corporales teniendo especial atención en la relajación de los músculos del cuello. La respiración profunda contribuye enormemente a la relajación y a la salud de los alumnos. “El mejor sonido es el que produces cuando estás más relajado”, Gary Mabry (1992,p.31)<sup>3</sup>.

#### Respiración

La respiración para el canto se considera como costo-abdominal-diafragmática. Para producir un buen sonido, los coralistas deben respirar correctamente. Madeleine Mansion en su libro “*El estudio del canto*”<sup>4</sup>, menciona que la respiración se realiza en tres tiempos:

##### *Primer tiempo.*

*La inspiración* se lleva a cabo por la nariz y debe ser amplia, profunda, silenciosa y rápida. En la inspiración el diafragma desciende (se contrae) y las costillas bajas se expanden.

##### *Segundo tiempo.*

El aire se suspende y se bloquea de manera imperceptible por un instante. Las costillas se encuentran separadas y se obtiene la sensación de descansar en ellas.

<sup>3</sup> Gary Mabry. Citado en *Choral Music, methods and materials*. (Schirmer Books, New York, 1996), p.180.

<sup>4</sup> Madeleine Mansion. *El estudio del canto*. (Ricordi Ed., México, 1988), p. 37.

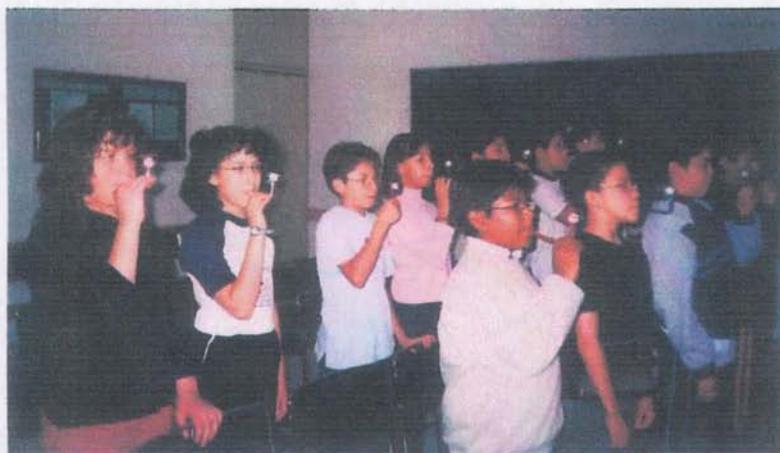
*Tercer tiempo.*

*La espiración se realiza en una lenta emisión controlada del aire. La caja torácica y el abdomen permanecen dilatados por el mayor tiempo posible. En la Espiración el diafragma asciende (se relaja) y las costillas bajas se contraen.*

Para llevar a cabo los tiempos de la respiración se utilizaron un “rehilete” y un “torbellino”, ambos juguetes tradicionales mexicanos. En el momento de la espiración, para que los alumnos observaran el control de su emisión de aire, el movimiento del rehilete debía ser constante. Con el torbellino, la pelota de unicel debían mantenerla suspendida en el aire. (Ejemplos 5 y 6)



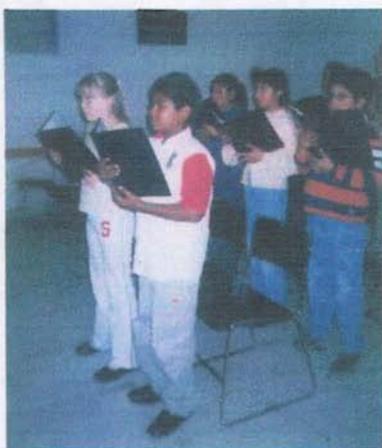
Ejemplo 5. Soplando el rehilete.



Ejemplo 6. Soplando el torbellino.

### Postura

Se mostró la posición correcta para poder cantar de pie o sentados en el ensayo (Ejemplos 7 y 8). Para la postura de pie, el peso debe estar distribuido en ambas piernas. Un pie puede estar ligeramente delante del otro para mantener el balance del cuerpo, la espalda de forma recta. Para cantar sentados, los alumnos deben sentarse en la mitad delantera de la silla con los pies fijos en el piso, con un pie ligeramente delante del otro. Para que los alumnos adquieran una buena postura ya sea de pie o sentados, requieren de una atención en particular de ciertas partes del cuerpo como son: pies, piernas/rodillas, cadera, columna vertebral, hombros, esternón, caja torácica, cuello, cabeza, brazos y manos. A los alumnos también se les explicó que el tener una postura incorrecta afecta la calidad del sonido que producen<sup>5</sup>.



Ejemplo 7. Posición al cantar de pie.



Ejemplo 8. Posición al cantar sentados.

<sup>5</sup>Kenneth H. Phillips. *Teaching kids to sing*. (Shimer Books, New York, 1992), p.149.

### Vocalización

Los ejercicios de vocalización se realizaron a consideración de la profesora. Conforme progresaron los alumnos en su entrenamiento vocal y auditivo, les resultó cada vez más sencillo ampliar su rango y tesitura. A continuación se menciona el procedimiento que se llevó a cabo en las vocalizaciones.

- Se observó y corrigió la posición de la boca para cantar. Para conseguir esto se utilizó una liga con la cual los alumnos representaron la posición correcta de la boca al cantar, en forma de "o" y el paladar blando en posición de "bostezo" que ayuda a la unificación de vocales como u, o y a. La posición incorrecta de la boca al momento de cantar es de forma horizontal (Ejemplos 9 y 10).



Ejemplo 9. Posición correcta de la boca al cantar



Ejemplo 10. Posición incorrecta de la boca al cantar.

- Las vocalizaciones se llevaron a cabo de manera suave, sin gritar y de pie para que pudieran tener un mejor apoyo. Se practicó con vocales y/o consonantes para resonancia. Por ejemplo, al momento de la espiración se pronunciaron las sílabas nu, no, na, ne, ni. La letra "n" contribuye a un mejor resonancia. También se incluyeron intervalos, motivos rítmicos y frases de las obras del repertorio así como las diferentes dinámicas que se utilizaron para la interpretación de las obras.

- **Estudio del Repertorio.** El trabajo para mostrar el repertorio llevó una secuencia progresiva de acuerdo con los conocimientos adquiridos por los alumnos. También durante el estudio del repertorio se fueron desarrollando aspectos musicales tales como la entonación, el ritmo, la dicción y la memoria musical, así como la identificación de indicaciones de dinámica y agógica y la aplicación del solfeo en algunos casos.

### Cuidado de la voz

El cuidado de la voz es una responsabilidad compartida entre el profesor de coro, el alumno y los padres de familia. Esta responsabilidad se basa en una alimentación sana, ejercicio físico y buenos hábitos de higiene vocal.

- **Disfonía en edad escolar.**

La disfonía, mejor conocida como “voz ronca”, en términos generales se describe como un cambio anormal de la voz<sup>6</sup>. Es una de las enfermedades más frecuentes que podemos encontrar en los niños que desarrollan la actividad coral que puede ser originada por una mala aplicación de la técnica vocal o por el abuso de la voz, aunque dicha enfermedad es multifactorial.

Esta falla de fonación corresponde a una alteración de los mecanismos de adaptación y coordinación de las diferentes estructuras que intervienen en la producción de la voz. Genera una dificultad en la comunicación oral por la falta de cuidado en la emisión de voz que produce en el interlocutor.

Por los esfuerzos vocales realizados por niños y jóvenes que realizan una actividad coral o alguna otra donde utilicen la voz hablada o cantada, se pueden provocar alteraciones anatómicas de las cuerdas vocales como nódulos, pólipos, quistes, tumores de la laringe, así como trastornos auditivos.

Otras causas pueden ser también alergias o traumas de la laringe o incidencias medio-ambientales en los niños como el hablar en voz muy alta o gritando por su necesidad de ser escuchados por sus padres, lo cual genera hábitos de fonación difíciles de erradicar. En el ambiente familiar donde las personas de éste tienden a gritar o las que cuentan con algún miembro sordo hacen que el niño eleve la voz. Los profesores de música y educación física pueden incitar a cantar con más vigor o a gritar en las prácticas deportivas.

El estudio realizado por el Médico Cirujano Ramón Hernández Villoria, especialista en foniatría del Ministerio de Salud y Desarrollo Social en Venezuela, titulado: “Posibles factores de riesgo para disfonía funcional en escolares usuarios artísticos de la voz habada y/o cantada”<sup>7</sup>, se reseña a continuación:

<sup>6</sup> <http://www.sinfomed.org.ar> .Última modificación, sep. 27- 2001.

<sup>7</sup> <http://www.angelfire.com/id2/rehabilitacionmedica> ,2001

*Se realizó un estudio caso-control en 93 escolares usuarios artísticos de la voz con la finalidad de establecer posibles factores de riesgo para disfonía funcional. Se evaluó a un grupo de 55 casos y a un grupo de 38 controles. Se estudiaron los hábitos de higiene vocal del niño. Se practicó examen foniatrico con el fin de determinar el estado de los niveles del Sistema Funcional Vocal. En este estudio se observaron a niños que realizan actividades artísticas que ameritan el uso de la voz hablada y/o cantada como el canto coral, canto popular solista y actuación en obras de teatro sin y con empleo de la voz cantada en alternancia con la voz hablada. En buena parte de los casos las actividades son dirigidas por profesionales competentes: profesores de actuación y/o canto, quienes cumplen la responsabilidad de educar e instruir a los niños en los principales aspectos del uso artístico de la voz. Habría que suponer que los niños que practican una actividad artística de la voz hablada y/o cantada, deberían presentar una frecuencia esperada de disfonía funcional menor que la de aquellos que no la practican, puesto que adquieren normas explícitas e implícitas sobre el manejo de la voz hablada y/o cantada que habrían de extender al uso habitual de la voz.*

Los resultados encontrados en este estudio muestran que no parece haber diferencias significativas entre los niños practicantes de la voz hablada y/o cantada y los que no lo son. En el niño escolar tradicionalmente se ha considerado a la disfonía funcional como la consecuencia inevitable de un conjunto de hábitos de higiene vocal incorrectos. En este mismo artículo Keneth Wilson, quien ha sido un estudioso del tema, considera que los problemas de fonación de carácter no orgánico en los niños se vincula con el “uso incorrecto de la voz” a lo cual denomina “abuso vocal y mala utilización de la voz”.

A su vez define el abuso de la voz como la combinación de malos hábitos vocales entre los que se encuentran: gritar, hablar en exceso, carraspear, toser y en muchos casos, sobre todo en adolescentes, ingerir bebidas alcohólicas o fumar.

A estos malos hábitos se pueden sumar alergias respiratorias o las afecciones de tracto respiratorio superior, así como elementos de carácter psicológico como la ansiedad, un grado excesivo de intranquilidad u otras manifestaciones de desajustes emocionales.

Los escolares que utilizan la voz con fines artísticos, presentan grados de exposición a hábitos inadecuados tanto como los niños que no están incorporados a tales actividades. A pesar del adiestramiento del sistema funcional vocal que se supone conllevan tales actividades, la prevalencia de problemas de fonación en los niños que practican actividades artísticas que requiera el uso de la voz parece ser similar respecto a los que no las practican.

**Conclusiones.** Se debe estudiar el problema de la clasificación del niño cantor coral en un registro vocal determinado y efectuar un estudio prospectivo que establezca la probabilidad de que los hábitos inadecuados y el abuso vocal incrementen el riesgo de sufrir disfonía y es probable que los efectos se aprecien a largo plazo. Finalmente, se recomienda la evaluación foniatrica del niño antes de iniciarse en la actividad coral y luego en forma periódica durante su participación en ella.

Algunas recomendaciones para prevenir una disfonía son:

- Evitar el ambiente de fumadores
- Evitar agentes deshidratantes como el alcohol y la cafeína
- Beber abundantes líquidos
- Humidificación del ambiente

- Evitar especias picantes
- No usar la voz a gran volumen por largos periodos de tiempo
- Si se usa la voz de forma profesional, es conveniente recibir entrenamiento y apoyo de un especialista de la voz
- Evitar hablar o cantar cuando la voz esté dañada
- Evitar agentes deshidratantes como el alcohol y la cafeína

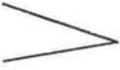
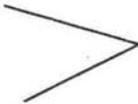
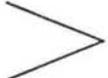
Los resultados expuestos anteriormente han sido de gran impacto y preocupación para la autora de este trabajo y le han permitido detectar dos situaciones:

1. Alumnos en cambio de voz. En referencia a casos con alumnos que iniciaban el cambio de voz, se tuvo una atención especial que consistió en: asistencia a las clases como oyentes e intervenir en algunas obras cuyo rango melódico les resultara cómodo al momento de cantarlas.
2. Se presentó sólo un posible caso de disfonía el cual, al no presentar una constancia de revisión foniatría que indicara que podía continuar con la actividad coral, se le exentó de la clase.

La aplicación de la técnica vocal y el estudio del repertorio se hizo de manera progresiva. El trabajo del resto del grupo se realizó con las siguientes actividades:

- Canto al unísono y en canon.
- Práctica del canto a dos voces.
- Práctica de obras a tres y cuatro voces alternando con voces diferentes a las suyas como las de Tenor y Bajo.

El orden de estudio del repertorio para los alumnos de la asignatura de conjuntos corales fue:

- |   |   |  |
|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Si Cantiamo</li> <li>• El naranjito del patio</li> <li>• Art thou troubled?</li> </ul>             |  | Práctica del unísono y canon.          |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• O okina uta</li> <li>• El coquí</li> <li>• Mi ciudad</li> <li>• Tarara qui yo soi Antón</li> </ul> |  | Práctica del canto a dos voces.        |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Negro falucho</li> <li>• Mariam Madre Virginem</li> <li>• The lion sleeps tonight</li> </ul>       |  | Práctica del canto a más de dos voces. |

### Datos biográficos de los autores y análisis musical del repertorio

#### Antonio Caldara (1670-1736)

Hoy en día Antonio Caldara no es un nombre que muchos reconozcan por sí mismo como uno de los grandes compositores del Barroco. Al no haber una fecha en los registros de nacimiento ni en su registro de bautizo, no se ha podido establecer la fecha exacta de su nacimiento, sin embargo en su certificado de muerte en 1736 se estableció que murió a los 66 años de edad y por lo tanto se asume que nació en 1670.

Nació en el seno de una familia dedicada a la música, su padre Giuseppe Caldara, violinista, fue el primer mentor de Antonio hasta que comenzó como niño cantor en la Basílica de San Marcos en Venecia donde estudió con Giovanni Legrenzi recibiendo un entrenamiento como contralto y violoncellista<sup>8</sup>.

Su nombre es encontrado en una lista de miembros fundadores de la corporación Santa Cecilia en 1687 así como también perteneció al grupo instrumental arte di sonadori. Su primera ópera *L'Argene* fue producida en el pequeño *Teatro ai Saloni* en 1689. En 1690 Caldara reafirmó su reputación como compositor y continuó su trabajo como músico independiente. En 1696 en la primera de una nueva serie de temporadas musicales que tomó lugar en Santa Maria della Consolazione, mejor conocida como Fava, se presentó su primer oratorio conocido: *Il trionfo della Continenza* estrenado en 1698.

En 1699 sustituye a Marc'Antonio Ziani como maestro de Capilla da chiesa y de teatro en la corte de Gonzaga de Ferdinando Carlo, Duque de Mantua. El periodo entre 1700 y 1707 mientras Caldara estuvo al servicio del Duque es poco conocido dentro de su carrera musical.

En 1708 con el ejército de los Habsburgo virtualmente tocando las puertas de Roma, Caldara deja Roma y viaja a España donde reside por breve tiempo en Catalunya y estrena su primera ópera italiana: *Il nome più glorioso*. En Enero de 1715 hace una petición de trabajo a Carlos VI: solicitó el puesto de Vice Kapellmeister. Esta posición la había estado procurando desde su viaje a España y al obtenerla la mantuvo por el resto de su vida.

Caldara entra al servicio de la corte Vienesa en el periodo conocido como de paz y seguridad después de la derrota de los Turcos en 1683. Durante su vida y mucho después de su muerte, Antonio Caldara fue tenido en una alta estima por compositores y teóricos como J.S.Bach, el cual solicitó hacer una copia de su Magnificat a Caldara, el cual añadió un segundo violín al acompañamiento del "Suscepit Israel". De acuerdo con Matthenson, Telemann en su época temprana como compositor, tomó a Caldara como modelo para su música religiosa e instrumental.

<sup>8</sup> <http://www.members.tripod.com/~mundoclasico>. Centro de información de música clásica. 1998-1999.

Haydn, quien fue llevado a Viena por Georg Reutter, uno de los pupilos de Caldara, cantó muchos de sus trabajos sacros cuando fue niño cantor de St. Stephens además de que tuvo en su posesión copias de dos misas de Caldara. Mozart hizo uso de algunos de sus seiscientos cánones, KV 555, 557 y 562. Beethoven copió muchos de los ejemplos contrapuntísticos de Caldara de una publicación hecha por su maestro Alberechtsberger. Es sabido que Brahms tuvo una copia de algunos cánones de Caldara. El compositor veneciano murió en Viena, Austria el 28 de Diciembre de 1736, dejando una producción musical de cerca de 3.400 obras<sup>9</sup>.

**Si Cantiamo**  
**Antonio Caldara**  
**(1670-1715)**

Este *canon* fue seleccionado del libro "70 cánones de aquí y de allá"<sup>10</sup>. En la partitura se sugieren tres entradas a capella. Su texto está en italiano. Para este recital se interpreta a dos voces con acompañamiento de piano.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Unísono</b>		
<b>Rango melódico</b>	<b>si4 a re#6</b>		
<b>Compás</b>	<b>2/4</b> <b>anacrúsico</b>		
<b>Estructura</b>	<b>Tres frases</b>		
<b>No. de compases</b>	<b>primera</b> <b>1-4</b> <b>anacrúsica</b>	<b>segunda</b> <b>anacrusa</b> <b>al 5-8</b>	<b>tercera</b> <b>9-12</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Si Mayor</b>		

<b>Si cantiamo</b>	<b>Si cantamos</b>
Si cantiamo, tra le ra cosi l'ore ne passerà.	Si cantamos, tra la la las horas pasarán.

<sup>9</sup> <http://www.classical.net/music>. David Charlton y David Black, 1998.

<sup>10</sup> Violeta Hemsy de Gainza. *70 cánones de aquí y de allá*. (Ricordi Americana, S.A.E.C, 1967), p.33.

## Recursos y estrategias

La forma *canon* ha sido la primera forma musical para canto a más de una voz que experimentó el grupo de conjuntos corales. La dinámica de trabajo ha sido la siguiente:

- Se ha iniciado cantando al unísono la melodía. Una vez que se ha dominado la melodía haciendo uso de alguna sílaba como “lo-u-a” ó “du-o-e-i”, “pu-o-e-i” se le agregó el texto original y se ha hecho la separación de voces para llevar a cabo el canon. La melodía se ha trabajado tanto a capella como acompañada con piano al unísono y en canon.
- La melodía cuenta con un rango melódico amplio lo cual ha sido importante para que los alumnos puedan experimentar el manejo de los resonadores faciales para los sonidos más agudos así como los resonadores de pecho con los sonidos más graves.
- Para obtener una buena dicción se ha trabajado desde la vocalización con sílabas como “tru-o-e-i-a” “lu-o-e-i-a” entre otras. El texto en general cuenta con muchas vocales con las cuales se debe cuidar la posición de la boca para tener una buena calidad sonora sin que se sacrifique la dicción.
- Se tuvo especial cuidado en la afinación de los intervalos descendentes ya que este movimiento tiende a bajar la afinación de los mismos. El intervalo descendente que predomina en la melodía es el de cuarta justa.

### El naranjito del patio

**Melodía:** Adela O. de Larrocha

**Texto:** Copla tradicional

Este *canon con ostinato* ha sido seleccionado del libro “70 cánones de aquí y de allá”<sup>11</sup>. En la partitura se propone a capella y a cinco entradas con ostinato. El texto está en español. Para el recital se interpreta a dos entradas con ostinato.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Dos voces iguales (una de ellas es <i>ostinato</i>)</b>	
<b>Rango melódico</b>	si4 a si5	
<b>Compás</b>	3/4	
<b>Estructura</b>	Dos frases y ostinato en si4	
<b>No. de compases</b>	Primera 1-5	Segunda 6-10
<b>Tonalidad</b>	Si menor	

<sup>11</sup> Violeta Hemsy de Gainza. *70 cánones de aquí y de allá*. (Ricordi Americana, S.A.E.C, 1967), p. 33.

<b>El naranjito del patio</b>
1. El naranjito del patio, tan linda que sois, cuando te acercas a él, llorando me voy. 2. Abre sus más lindas flores, tan linda que sois. Y te las echa a los pies, llorando me voy

El rango melódico es de una octava en un registro intermedio que ha resultado muy cómodo al cantar para los alumnos.

#### **Recursos y estrategias.**

- Para poder identificar la modalidad menor se han realizado ejercicios con arpeggios de acordes mayores y menores durante de la vocalización.
- La melodía se ha trabajado tanto a capella como con piano.
- Se preparó a algunos de los alumnos de mayor edad del grupo para que ejecuten el ostinato ya que se mantiene sobre la nota si4.
- Se puso especial atención en la entonación de intervalos de cuarta justa ascendente y descendente.
- Se dividió al grupo en dos secciones para la entonación del canon.

#### **Georg Friederich Händel (1685-1759)**

En la época de Händel nadie representó el europeísmo artístico-musical tan marcadamente como él: sus primeras impresiones de la niñez a la juventud eran alemanas; de Italia provenían las formas y la técnica de la dicción musical; la influencia francesa, aunque menor, se deja sentir con frecuencia en oberturas, en las danzas estilizadas de óperas y en las suites.

Nació el 23 de febrero de 1685 en Halle, Alemania en el mismo año que Bach y Domenico Scarlatti y, a diferencia de éstos, Händel no pertenecía a alguna dinastía musical. Friedrich Wilhelm Zachow le inició en el conocimiento del órgano, el clave, el violín y el oboe, y le enseñó las bases del contrapunto, la fuga y la instrumentación. En 1702 sustituye a su maestro y obtiene un contrato como organista de la Catedral de Halle. Se cree que en esta época conoce a Georg Philipp Telemman y en 1703, una vez concluidos sus estudios de leyes en la Universidad de Halle, se trasladó a Hamburgo atraído enormemente por el

género rey: la ópera. Hamburgo era la capital de la ópera alemana barroca y fue la primer ciudad alemana en contar con un teatro para este género, lugar donde trabajó Händel como violinista para la orquesta. En su estancia en Hamburgo compuso varias óperas y la *Pasión según San Juan* (1704), en 1706 se marcha a Italia atraído por la vida musical florentina. El 28 de Diciembre de 1709 estrena su ópera bufa *Agrippina* en el Teatro San Juan Crisóstomo de Venecia cuyo éxito le valió el reconocimiento internacional. En 1710 acepta la tentadora oferta de ocupar la plaza de maestro de capilla de la corte de Hannover y se marcha a Londres a ocupar dicho cargo.

Händel luchó por la causa de la ópera napolitana durante veinte años, con más o menos éxito, pero sin decaer nunca su energía como compositor y coempresario de la sociedad de ópera "Royal Academy of Music", fundada en 1719 y disuelta en 1728. En 1742 tuvo éxito con el "Messiah", obteniendo más fama y reconocimiento que con cualquier ópera a pesar de las dificultades para ser estrenado con su título original en Londres, que tuvo que ser cambiado por el de "Sacred Drama"<sup>12</sup>.

El mérito musical de las óperas de Händel radicó en su capacidad para describir casi visualmente los sentimientos que el texto presentaba y consiguió ofrecer espectáculos llenos de vida en sus oratorios recurriendo a la tramoya, a los aires danzarines a la francesa, al dramatismo de la acción y sobre todo, a la ilustrativa descripción de los personajes a través de un tratamiento orquestal y melódico muy en consonancia.

Händel muere el 14 de Abril de 1759, dándole sepultura con grandiosos funerales en la abadía de Westminster, junto a los más grandes de Inglaterra.

### **Art thou troubled?**

**George F. Händel**

**(1680-1759)**

Art thou troubled? es un *Aria da capo* de la ópera Rodelinda, Reina de los lombardos, ópera en tres actos. Fue la séptima ópera que escribió Händel para la Royal Academy of music y se estrenó en 1725<sup>13</sup>. La partitura que se ha elegido para este recital es una versión para coro al unísono acompañada con piano.

Tiene una textura de melodía acompañada, con figuras melódicas que la adornan como son, bordados superiores e inferiores muy característicos de la época. Su texto está en Inglés.

<sup>12</sup> José Aviñoa. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 2, (Salvat Mexicana de Ediciones, S.A., 1983), p. 37.

<sup>13</sup> *The New Grove Dictionary of Ópera*. Vol. 3, (Stanley Sadie, Ed., 1992), p. 1366.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Unísono</b>			
<b>Rango melódico</b>	<b>mi5 a fa6</b>			
<b>Compás</b>	<b>3/4</b>			
<b>Estructura</b>	<b>Intro.</b>	<b>A</b> Con inflexión a Do Mayor	<b>B</b> Se presentan inflexiones a Do Mayor y Sol menor	<b>A</b> Con inflexión a Do Mayor
<b>No. de compases</b>	<b>1-5</b>	<b>6-39</b>	<b>40-53</b>	<b>6-39</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Fa Mayor</b>			

<b>Art thou troubled?</b>	<b>¿Tienes problemas?</b>
<p>Art thou troubled? Music will calm thee, Art thou weary? Rest shall be thine. Music, source of all gladness, Heals thy sadness. At her shrine, Music ever divine. Music, music calleth, With voice divine.</p> <p>When the welcome spring smiling, All the earth with flow'rs beguiling, After winter's dreary reign, Sweetest music doth attend her, Heav'nly harmonies doth lend her, Chating praises in her train.</p>	<p>¿Tienes problemas? La música te tranquilizará. ¿Estás fatigado? El descanso es lo tuyo. La música, fuente de toda felicidad Cura tu tristeza. En su santuario, Música siempre divina. La música es llamada. Con voz divina.</p> <p>Cuando la bienvenida primavera sonríe, Toda la tierra con flores se pone feliz, Después del reino dormido del invierno La más dulce música va a su encuentro, Las armonías celestiales la guían, Cantando alabanzas en su cortejo.</p>

Traducción: Gabriela Ramírez Archundia

## Recursos y estrategias.

- Desde la vocalización se ha preparado al coro con las diferentes indicaciones de dinámica que se muestran en la edición seleccionada para la interpretación de la obra como son: *mp* (*mezzo piano*), *mf* (*mezzo forte*), *cresc.* (*crescendo*), *reguladores crescendo y disminuyendo*.
- El fraseo es apoyado por las notorias cadencias de la obra.
- Los conocimientos adquiridos por los alumnos en el momento de estudio de la obra, fueron de gran ayuda para atender la relación interválica en motivos con alteraciones pasajeras: sostenido, bemol y becuadro.
- El cuidado de la voz en esta obra en particular ha sido riguroso, ya que la melodía cuenta con sonidos en el límite agudo del coro y al manejar diferentes dinámicas tienden a tensar los músculos del cuello y las cuerdas vocales lo que podría provocar algún daño en éstas.

## Música Japonesa

La música tradicional japonesa suele tener una estructura de tres partes llamadas *jo-ha-kyū*. Su estructura consta de una introducción, una parte a modo de relajamiento en la sección central y un efecto de aceleración hacia el final de la obra. Esta disposición que se conserva en gran parte de la música japonesa se aplica tanto a las frases musicales individuales como a las composiciones en su conjunto<sup>14</sup>.

Podemos hablar de diferentes tipos de música japonesa como son:

- **Música de culto.** La música del sintoísmo, la antigua religión japonesa, se llama *kagura* (la buena música).
- **Música cortesana.** La antigua música cortesana de Japón llamada *gagaku* tiene sus orígenes en el siglo VIII. Proviene principalmente de China y Corea.
- **Música dramática.** La música para teatro a principios de la edad media estuvo influida por la música budista primitiva. Consistía en acompañamientos al laúd de unas narraciones llamadas *heikebiwa* y de música para el teatro *nō*. La forma más popular de teatro tradicional japonés es el *kabuki*, que se estima que nació en 1596 y logró establecerse a mediados del siglo XVII.
- **Música de cámara.** A partir de 1500 se hizo popular la música para los instrumentos *shamisen* y *koto*. En la música *koto* se desarrollaron formas musicales totalmente instrumentales y otras que son en parte vocales. Un ejemplo de forma totalmente instrumental es el *danmono*, que es un tema con variaciones. Un ejemplo de combinación instrumental y vocal es el *jiuta*, en el que se alternan voces e instrumentos. En la música *koto* se intercalaba el *shamisen*.

<sup>14</sup> <http://www.canalsantacruz.com>

- **Música folklórica.** La música folklórica japonesa, de origen muy antiguo, existe básicamente bajo las formas de una música de carácter religioso, canciones de trabajo y acompañamientos de danza. Las tribus del norte de Japón como los *aimu*, tienen una tradición musical distinta que sugiere vínculos ancestrales con el norte de Asia.

De acuerdo con la ponencia presentada en el *IX Congreso Latinoamericano de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África*. La música en Japón a partir de la apertura en 1868, puede ser dividida en la siguiente forma<sup>15</sup>:

- Música tradicional.
  - pura
  - con influencia foránea
- Música occidental
  - importada, es decir, música producida fuera de Japón
  - producida por occidentales
  - producida por japoneses en el exterior
- Música de tipo occidental producida en Japón por occidentales
  - piezas sin elementos japoneses
  - arreglos de melodías japonesas \*
  - composiciones con utilización de material japonés
  - composiciones basadas en melodías occidentalizadas de origen japonés
  - composiciones basadas en impresiones y literatura japonesas

### Ookina uta Melodía japonesa

Esta pieza musical es un arreglo a una melodía tradicional japonesa, a dos voces en imitación de forma antifonal. La interpretación se presenta con acompañamiento de piano basado en la armonía de la pieza. Su texto está en japonés

Dotación de voces	Dos voces iguales	
Rango melódico	Voz 1: do5 a re6 Voz 2: do5 a sib5	
Compás	4/4	
Estructura	A	A'
No. de compases	1-8	9-16
Tonalidad	Fa Mayor	

<sup>15</sup> <http://www.rutadeseda.org> - Mauricio Martínez R. Cartagena de Indias, Colombia, Octubre, 1997.

\*En esta clasificación se encuentra "Ookina uta".

Ookina uta	Una gran canción
O o kina utadayo Ano yama no muko okara Kiko ete kurudaro O o kina uta dayo	Es una gran canción, desde el otro lado de la montaña la puedo escuchar, es una gran canción.

Traducción: Suguri Kusano

### Recursos y estrategias.

- Se explicó a los alumnos el contexto de la pieza.
- Dentro del tiempo de la vocalización se incluyeron ejercicios con valores de unidad para ejercitar el control de la emisión del aire y mantener la afinación, intervalos de 6ªM y 7ªm, ya que son constantemente empleados en la melodía.
- Se enseñó la melodía utilizando las vocales “u, o, e, a” y sílabas con “k y t” para atender la buena dicción del idioma original de la pieza, teniendo especial atención en la posición de la boca para que no se “engole” la voz.
- Una vez dominada la melodía a capella y con acompañamiento de piano, se agregó el texto en japonés, el cual resultó muy atractivo para el grupo.

### Puerto Rico

Puerto Rico es la isla más oriental de las Antillas Mayores. Fue descubierta por Cristóbal Colón el 19 de Noviembre de 1493 y designada con el nombre de San Juan Bautista. Con el tiempo adquirió el nombre de Puerto Rico, que por un tiempo tuvo la primera ciudad fundada en la isla. Colonia española hasta 1898, fue concedida a Estados Unidos de América por el Tratado de París al concluir la guerra hispanoamericana.

La historia de la música puertorriqueña puede dividirse en siete períodos principales: precolombino, colonial, romántico, modernista, nacionalista, posnacionalista y neorromántica o neonacionalista<sup>16</sup>.

<sup>16</sup>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Vol.8, (Sociedad General de Autores y Editores, 2001), p. 981

### ***Música folclórica***

La música folclórica puertorriqueña es el resultado del cruce de tradiciones españolas, sobre todo andaluzas y formas euroafricanas que se fueron desarrollando gradualmente en el Caribe<sup>17</sup>. La música popular de Puerto Rico se desarrolló en tres vertientes:

- Rural-europea, de origen español.
- Costera-africana, cuyos practicantes descienden de la población negra.
- Cívica-europea, que adapta formas europeas al molde criollo y admite influencias de una subcorriente mulata o cívica-africana.

Las formas más populares de la música puertorriqueña son: *la bomba* y *la plena*. La *bomba* es la más africana de las tradiciones de canto/baile puertorriqueñas. Probablemente derivada de varios bailes afrocaribeños vigentes en Haití y las Antillas Francesas, sirvieron por mucho tiempo como expresión social en la vida del esclavo de la plantación azucarera.

Un tambor marca el ritmo básico, mientras el otro hace piquetes ornamentales de gran complejidad rítmica. El canto es interpretado por una solista a la que responde antifonalmente un coro, casi siempre femenino. Se desarrolló a finales del siglo XVII en el pueblo de Loiza, pueblo con presencia africana. La tradición de la bomba se ha mantenido gracias a sus intérpretes más importantes: la familia Cepeda y la familia de Marcos Ayala (Figura 1).



Figura 1. La última bomba.

La *Plena*, es posiblemente derivada de la bomba y ha sido cultivada desde la década de 1920 en la región sur de la Isla, es otra forma de canto/baile. El folclorista Augusto Coén atribuye la plena como una importación de peones jamaquinos que llegaron para cultivar la caña de azúcar. Se le atribuye también un parentesco con ritmos como el *calypso* y el *mento*.

<sup>17</sup> <http://www.prfrogui.com>. Mayo 004.

La instrumentación es a base de voces y de panderos, y a la que ocasionalmente se le puede añadir el cuatro, el clarinete u otro instrumento como el güiro, que le da un carácter autóctono. El canto de la *plena* es de tipo antifonal entre un solista o "inspirador" y un coro (Figura 2).



Figura 2. Grupo de plena.

### *El Coquí de Puerto Rico*



Figura 3. El Coquí

El Coquí, cantor nocturno de Puerto Rico, es una ranita de árbol de color castañoso perteneciente a una de las dos especies cuyos machos cantan "¡Co-quí!...¡Co-quí!..." (Figura 3). La especie "*Eleutherodactylus coqui*" se encuentra en casi todos los pueblos y campos de la Isla y tiene un canto algo lento. Por otro lado, en las montañas se encuentra la especie "*Eleutherodactylus Portoricensis*" que canta más rápido y en un tono más alto. Ese canto único les sirve para dos propósitos; el "co" es para llamar a la hembra y el "quí" es una advertencia a los otros machos en los alrededores. Los puertorriqueños adoran a los coquíes y han escrito poemas y canciones en torno a esta especie<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> <http://www.geocities.yahoo.com>

**El Coquí**  
**Puerto Rico**  
**Arreglo vocal: Alfredo Mendoza**

Esta *canción* fue seleccionada del libro “*Cantemos Juntos*” editado por la Secretaría de Educación Pública<sup>19</sup>.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Dos voces iguales</b>	
<b>Rango melódico</b>	<b>Voz 1: mi5 a re6</b> <b>Voz 2: re5 a si5</b>	
<b>Compás</b>	<b>3/4</b> <b>anacrúsico</b>	
<b>Estructura</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
<b>No. de compases</b>	<b>1-16</b>	<b>17-24</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Mi Mayor</b>	

<b>El Coquí</b>
<p>El coquí, el coquí a mí me encanta,          ¡es tan lindo el cantar del coquí!          Por las noches, al ir a acostarme,          me adormece cantando así:          coquí, coquí, coquí qui qui qui ,          coquí, coquí, coquí qui qui qui.</p>

El propósito de esta obra es cantar a dos voces con melodías diferentes.

**Recursos y estrategias.**

- Se vocalizó con ejercicios por tercetas así como arpegios en diferentes tonalidades ya que la voz 1 da inicio con el arpeggio de Mi Mayor siendo importante que se afine éste porque marca la tonalidad de la pieza. Debido a que se canta en un *tempo* lento, deben enfatizarse los ejercicios de respiración desde la vocalización conducidos al fraseo requerido.

<sup>19</sup> *Cantemos juntos.* (Secretaría de Educación Pública, México, 1998), p.11.

- Se enseñó a cada grupo su melodía de forma separada por medio del solfeo en donde practicaron los intervalos de segunda Mayor, segunda menor, tercera menor y en una ocasión cuarta justa ascendente.
- Una vez aprendida la melodía se hizo el trabajo conjunto.

### **Guadalupe Trigo (1941-1982)**

Alfonso Ontiveros Carrillo, es el verdadero nombre de este compositor. Nació en Mérida, Yucatán el 28 Junio de 1941. Fue guitarrista y compositor.

En 1967 llegó a la Ciudad de México y se dio a conocer como compositor. El nombre de Guadalupe Trigo y su producción mexicanista nació en 1969 con firmes ideas musicales. En 1979 ganó un concurso de canciones mexicanas organizado por el Departamento del Distrito Federal. Este triunfo lo convirtió en el portavoz del pueblo que lo inspiró para escribir temas nacionalistas como *La milpa de Valerio*, *El morral*, *La yunta*, *El rebozo* y *Mi ciudad*.

Fue a partir de 1970 cuando se dio a conocer en todo el país por la sencillez de sus canciones que mostraban la dimensión musical del México de su época, convirtiéndose así en un destacado folclorista. Ofreció recitales en universidades, preparatorias y auditorios culturales en casi todo el país.

Formó parte del movimiento denominado *Nueva Canción* además de defender los intereses de los compositores mexicanos. Grabó varios LP, uno de ellos, *Poetas y lugares*, con su esposa, Viola Trigo y con los guitarristas Alonso Cámara y Carlos Maceira. Guadalupe Trigo murió en Cuernavaca, Morelos en 18 de Marzo de 1982<sup>20</sup>.

### **Mi Ciudad**

**Música:** Guadalupe Trigo (1941-1982)

**Letra:** Eduardo Salas

**Arreglo coral:** Antonio López Sevilla

*Mi Ciudad* ha acercado al grupo de conjuntos corales a la música popular mexicana. Para este recital se presenta un arreglo a dos voces iguales con acompañamiento de piano.

<sup>20</sup>*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.10,(Sociedad General de Autores y Editores,2002),p. 451.

<b>Dotación de voces</b>	<b>2 voces iguales</b>					
<b>Rango melódico</b>	<b>Voz 1: mi<sup>5</sup> a mi<sup>6</sup> Voz 2: si<sup>4</sup> a do<sup>6</sup></b>					
<b>Compás</b>	<b>6/8</b>	<b>3/4</b>				
<b>Estructura</b>	<b>Intro.</b>	<b>[:A</b>	<b>B:]</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
<b>No. de compases</b>	<b>1-8</b>	<b>9-24</b>	<b>32-46</b>	<b>47-64</b>	<b>65-80</b>	<b>88-103 B</b>
		<b>25-32</b>			<b>81-88</b>	<b>104-121 B'</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Mi Mayor</b>	<b>Mi Mayor</b>	<b>Re mayor</b>	<b>Acordes de V<sub>7</sub> enlazados</b>	<b>Mi Mayor</b>	<b>Re Mayor</b>
		<b>Re Mayor</b>			<b>Re Mayor</b>	<b>Re Mayor con tendencia melódica resolutiva.</b>

<b>Mi Ciudad</b>
<p>Mi ciudad es chinampa en un lago escondido, es zenzontle que busca en donde hacer nido, rehilete que engaña la vista al girar.</p> <p>Baila al son del tequila y de su valentía es jinete que arriesga la vida en un lienzo de fiesta y color.</p> <p>Mi ciudad es la cuna de un niño dormido, en un bosque de espejos que cuida un castillo, monumentos de gloria que velan su andar.</p> <p>Es un sol con penacho y sarape veteado, que en las noches se viste de charro Y se pone a cantarle al amor.</p> <p>Por las tardes con la lluvia se baña su piel morena Y al desatarse las trenzas sus ojos tristes se cierran.</p>

### Recursos y estrategias

- Vocalizaciones con preparación a dos voces.
- Se audicionó a alumnos que solicitaron su participación como solistas.
- Montaje de las voces de forma independiente una vez hecha la selección de los dos grupos que ejecutan cada línea.
- Se trabajó en conjunto las voces y el acompañamiento de piano.
- El trabajo con el solista fue de forma independiente al grupo.

Se ha seleccionado esta pieza con el propósito de reforzar la identidad nacional de los alumnos a través del canto coral así como la práctica del canto a dos voces

### Antonio de Salazar (1650-1715)

Se presume que nació en la Ciudad de Puebla de los Ángeles en 1650 ya que él mismo se dijo residente de ésta al registrarse para competir como maestro de capilla de la Catedral de Puebla en el año 1679, puesto que logró obtener el 11 de julio del mismo año tras un riguroso examen.

Antonio de Salazar compuso misas, motetes, Te Deum y villancicos. Es indudable que Salazar compuso la música para varios villancicos sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz ya que coincide cronológicamente su estancia tanto en Puebla como en la Ciudad de México con las fechas en que la llamada Décima Musa escribió dichos textos<sup>21</sup>.

En Agosto de 1688 se presentó al examen de oposición para el puesto de maestro de capilla de la Catedral de México recibiendo su nombramiento por el Cabildo Eclesiástico de la Nueva España el 3 de Septiembre de 1688. El patrimonio de la Catedral Metropolitana estaba en condiciones lamentables por lo que se dio a la tarea de organizar el archivo musical, reforzar el coro y las voces de la capilla y preparar a músicos (entre ellos a Manuel de Zumaya quien lo habría de suceder en su puesto). La labor de Salazar llevó a su esplendor a la capilla musical de la Catedral al combinar la sobriedad de la composición con la renovación de medios orquestales y nuevas corrientes que el siglo XVIII iba imponiendo a la música barroca. Salazar fue quien se encargó de la instalación del primer órgano de la Catedral Metropolitana cuya instalación duró desde 1693 hasta 1695 año en el que se estrenó. El segundo órgano, construido como réplica del primero, se estrenó en 1736 bajo la dirección de Zumaya.

Salazar y Zumaya además de la excelente labor como compositores, realizaron una intensa labor educativa, no sólo dentro de los servicios de la capilla musical, sino también dando impulso a la actividad musical en la escoleta pública que fue la primera institución de enseñanza musical en la sociedad novohispana y que sentó bases para la formación de escuelas especializadas en esta área. Estos dos músicos del siglo XVII cierran la mejor época musical de la Catedral de México.

Las obras musicales de Salazar se difundieron por toda la Nueva España, pues se encuentran repartidas por Guatemala y México (Morelia, Oaxaca y Puebla). Un buen número de sus villancicos se encuentran en la Colección J. Sánchez Garza del CENIDIM<sup>16</sup>. Algunos de estos villancicos son: *Escuche lo nenglo que vamo a Belén, Ti, 6V.*; *A el ver nazer entre pajas; Tarara qui yo soy Anton ninglito, negro a dúo de Navidad, 2Ti.*; *Angélicos coros con gozo cantad, 8V*<sup>22</sup>. Antonio de Salazar muere en la Ciudad de México en el año de 1715 siendo aún maestro de capilla de la Catedral de México.

<sup>21</sup>Felipe Ramírez Ramírez. *Tesoro de la música polifónica en México*. Tomo II, (CENIDIM-INBA-SEP, México, 1981), p. 14.

<sup>22</sup>*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 9, (Sociedad General de Autores y Editores, 2002), p. 574.



### Tarara qui yo soi Anton

#### Estribillo

Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton  
 tarara yo soi Anton  
 ninglito li nacimiento,  
 qui lo canto lo mas y mijo.

#### Coplas

1. Yo soy Anton molinero y ese niño qui nacio  
 hijo es li unos lablalola, li tula mi estimación.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
2. Puleso mi sonajiya cascabela y atambo  
 voy a bayla yo a Belena, pultilica y camalon.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
3. Milalo quantu pastola buscando a la niño Dios,  
 van curriendo a las pultale, pala daye la adolacion.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
4. La sagala chilubina vistila li risplandor,  
 las conta sus viyancica, gluria cun compás y son.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
5. Las pastola traen las niño comu alibina plato,  
 sus culdela y urijita, mantiquiya y rriquison.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
6. Solo las mula y la bueya juntito li mi siño  
 uno y otro cayalito, causa admilacion.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
7. O mi siño Do Manuela niño lipiti flor  
 las consuelo li las almas lumble li mi colason.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.
8. Mi siñula Malia y Jusepe no la buena tila doy  
 de las niño en que uno y otro logra tuda su aficion.  
 Tarara tarara tarara  
 qui yo soi Anton.

Esta obra ha resultado todo un reto para el grupo de conjuntos corales debido a su complejidad rítmica, entonación, rango melódico e interpretación. Así también los ha acercado a la producción musical de la Nueva España.

Esta obra se ha seleccionado tomando en cuenta el avance vocal del grupo. Se realizó una selección para asignar a los alumnos la voz que les correspondería tomando en cuenta la capacidad vocal individual.

### Recursos y estrategias

- Se hizo el ejercicio de trabajar por frases para ejercitar la memoria musical iniciando por la lectura del texto, después ritmando el texto y por último la melodía de cada frase trabajada acompañada por el piano.
- Las melodías de ambas voces conducidas predominantemente por grados conjuntos hace que los alumnos reafirmen los intervalos de segunda Mayor y segunda menor y ejerciten los de tercera Mayor, tercera menor, cuarta justa y quinta justa.
- Se han trabajado los motivos melódicos de mayor dificultad para ambas voces por separado y cuando se han dominado se ha hecho el trabajo a dos voces.
- El trabajo con las voces solistas también se ha hecho por separado para reafirmar sus melodías y poder trabajar con el resto del grupo.
- Aproximadamente en 5 sesiones se integró la forma requerida por la obra.

### Carl Orff (1895-1982)

Nació en Munich, Alemania el 10 de Julio de 1895 en el seno de una familia noble y cultivada en la música y las demás artes. Acabada la Primera Guerra Mundial, recibió enseñanzas musicales de Kaminski, quien le introdujo en el vasto universo de la polifonía anterior a J. S. Bach, que influiría profundamente en su producción musical. Entre 1915 y 1917 trabajó como Kapellmeister en el Munich Kammerspiele y de 1918 a 1919 en el Nationaltheater de Mannheim y en el Landstheater de Darmstadt.

En 1924 funda con Dorothee Günther la Güntherschule para enseñar gimnasia, música y danza en Munich, una institución formada para explorar y educar con nuevos métodos que relacionan movimiento y música. Su trabajo en la escuela le impulsó a desarrollar su método de enseñanza musical para niños *Orff-Schulwerk*, cuya primera parte apareció en 1930, adoptado en casi todo el mundo basado en los principios de Jaques Dalcroze sobre el ritmo. La Segunda Guerra Mundial no encumbró al compositor a un puesto comprometido y condicionado políticamente como fue el caso de R. Strauss, Schönber o Weber.

En la obra de Orff conviene destacar su constante soporte literario como las fuentes legendarias de su país que inspiraron *Die Bernauerin* o *Die Klunge*; el vasto repertorio de la poesía medieval en *Carmina Burana* (1937); la poesía contemporánea en las canciones de *Werfel*; la antigüedad clásica latina con las poesías de Catulo en *Catulli Carmina* y la griega con obras de Sófocles, *Antígona* y *Edipo*<sup>25</sup>.

Para Orff, sus obras, más que óperas, son “una extensión del teatro en el canto”, de ahí que su obra esté íntimamente relacionada con el gesto. Su principal logro fue concretar un teatro musical en donde la música, las palabras y el movimiento se funden para producir un efecto provocador o excitante.

Como fuente de inspiración recurrió a las dos tradiciones culturales en las que encontró una similar combinación: la tragedia clásica griega y el teatro musical barroco italiano. Carl Orff murió en Munich, Alemania el 29 de Marzo de 1982.

### **Orff-Schulwerk**

El éxito indiscutible que ha tenido el Orff-Schulwerk se debe a la profundidad del plano por el cual Orff ha abordado el mundo musical del niño y el adolescente<sup>26</sup>. Esta propuesta trata de proporcionar a los educadores elementos aptos para una conveniente educación musical de todos los niños, incluso de aquellos que no se dedicarán al estudio de la música de manera profesional.

El material reunido son rondas, rimas, canciones de cuna, estribillos, canciones de sorteo y adivinanzas en uso entre los niños de todos los países del mundo constituyendo un material probado. Orff abordó la música y la literatura infantiles en sus investigaciones sobre la música de la antigüedad y encontró vivos entre los niños los temas literarios y musicales que él buscaba en obras especializadas. Orff no se redujo a transcribir las rondas o canciones infantiles con el consabido acompañamiento de piano, penetró en su esencia, aisló sus elementos, creó melodías y fue el primero que percibió el sentido creativo, el carácter personal, de original expresión que debe ostentar toda la actividad educativa del niño.

El punto de partida es el *Ritmo*, considerado con razón como el básico de los elementos musicales. No lo enseña teóricamente sino viviéndolo en el recitado rítmico y accionado. La repetición de las palabras convenientemente dispuestas permiten al niño la comprensión de cualquier combinación rítmica sin dificultad alguna, aún cuando contengan anacrusas y medidas irregulares.

<sup>25</sup> Juan G. Basté. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 15, (Salvat Mexicana de Editores, 1983), pp.5 y 6.

<sup>26</sup> Guillermo Graetzer. *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. (Barry Ed., Buenos Aires, 1961), p. 5.

La *Melodía* recibe un trato similar , la repetición rítmica de palabras lleva imperceptiblemente a diferenciar las sílabas entonándolas distintamente. Otro aspecto importante es la *Creación*, toda la obra está encaminada al logro de este objetivo. El *Juego*, con los valores rítmicos, con los sonidos, con los textos, con los instrumentos y percusiones corporales , es otro de los aspectos importantes dentro del Orff-Schulwerk.

Uno más de los aciertos del Orff-Schulwerk es el conjunto instrumental adaptado por Carl Orff para la práctica del *Musik für Kinder*. Cuando ya se ha trabajado con el ritmo mediante el juego, el canto y recitado, se concluye que los instrumentos de percusión son los más apropiados para que los niños hagan música, para que acompañen sus movimientos, recitados y canciones.

### **Negro falucho (versión b)**

**Carl Orff**

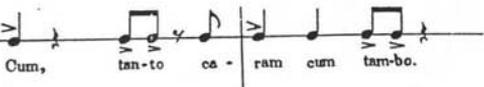
**(1895-1982)**

Negro falucho es un ejercicio extraído del *Orff-Schulwerk* en la versión castellana<sup>27</sup>. Organizado para cuatro grupos con patrones rítmicos definidos haciendo uso de onomatopeyas y texto. Los patrones rítmicos de los grupos II y III se invierten a partir del compás 15. El manejo de las indicaciones de dinámica es fundamental para la interpretación del ejercicio.

Los propósitos de este ejercicio son:

- reforzar el sentido rítmico de los alumnos
- la práctica de diferentes indicaciones de dinámica como: *p*, *mf*, *f*, y *acentos*
- ejecutar obras a más de dos voces

<sup>27</sup>Guillermo Graetzer. *Orff-Schulwerk (obra didáctica para niños)*. Tomo I, (Barry Ed., Buenos Aires, 1961), p.11.

Grupos	Compases	Patrones rítmicos y texto.
<u>Grupo I</u>	8-14	Negro falucho revienta el cartucho, va al almacén pide la yapa, pide la yapa. ¡No le dan!
	18-23	Va a la cocina, rompe los platos y le echa la culpa a todos los gatos. ¡Oh, negro falucho!
<u>Grupo II</u>	Ostinato	 <p><i>p</i> Tom, bo-ro-tom, bo-ro-tom, tom tan-tom,</p>
<u>Grupo III</u>	Ostinato	 <p>Cum, tan-to ca-ram cum tam-bo.</p>
<u>Grupo IV</u>	Ostinato	 <p>A-e-e-e, ca-lun-ga, mu-shin-ga, mu-shin-ga, e-e-o.</p>

### Recursos y estrategias

- Antes de comenzar con el montaje del ejercicio, se hizo una audición con fragmentos de *Musik für Kinder* para familiarizar al grupo con este estilo de música.
- Se realizaron ejercicios con voz hablada.
- Se enseñó a cada grupo su patrón rítmico por medio de percusiones corporales y al final se le agregó el texto o la onomatopeya que le corresponde. Junto con el texto se trabajaron los matices por fragmentos.
- Para conjuntar las voces se hizo siguiendo la partitura.

## Monasterio de Montserrat Llibre Vermell

Montserrat. Barcelona, España. Montserrat significa, en catalán, *monte serrado*. Este sorprendente macizo de 10 km de largo por 5 km de ancho, está integrado por gigantescos bloques de morfologías singulares. En medio de la llanura se eleva bruscamente una inmensa mole de rocas que han sido limados por lluvias y vientos hasta diseñar espectaculares filos (Figura 4). En esta sierra de Montserrat confluyen cuatro comarcas barcelonesas: el Baix Llobregat, el Vallés Occidental, el Bages y L'Anoia<sup>28</sup>.

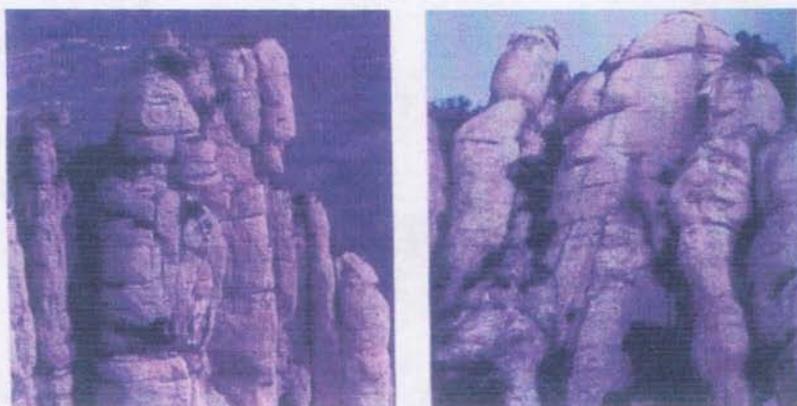


Figura 4 . Sierra de montserrat.

La fundación del monasterio de Montserrat se remonta al monje visigodo *Quirico* quien fundó una ermita consagrada a la Virgen en el siglo VII. A principios del siglo XI los monjes benedictinos, siguiendo las instrucciones del abad Oliva de Ripoll, establecieron una capilla dedicada a la Virgen en las alturas del macizo. La enorme afluencia de fieles obligó a levantar un monasterio de estilo románico (Figura 5) de mayor tamaño en el siglo XII, que más tarde se ampliaría en estilo gótico.

Este complejo se convirtió en un importante lugar de peregrinación y difusión cultural. A principios del siglo XVI, el monasterio gozó de la protección especial del Papa Julio II quien fuera el gran mecenas del Renacimiento Italiano y que durante algún tiempo fue abad *de derecho* de Montserrat.

<sup>28</sup> *Guías azules de España*. (Gaesa Ediciones, Madrid, 2002-03), p. 293.

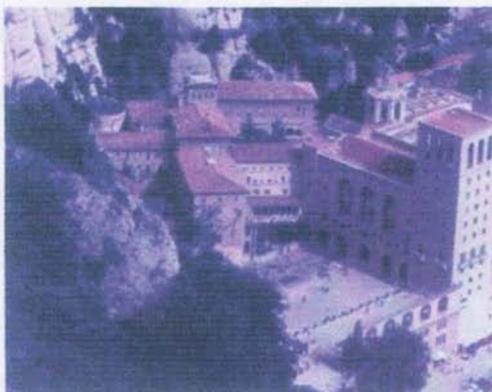


Figura 5. Monasterio de Montserrat.

La basílica (Figura 6), iniciada a mediados del siglo XVI, ha sufrido diversas modificaciones desde entonces como fueron guerras napoleónicas, tumultos decimonónicos, hechos que acabaron en la práctica con la semidestrucción del monasterio. Buena parte de lo que hoy se ve data del siglo XIX.

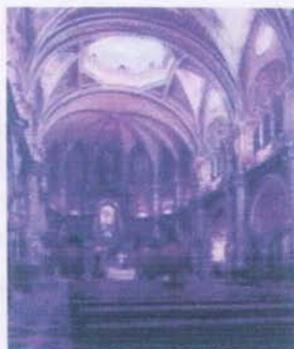


Figura 6. Interior de la iglesia monástica de Montserrat.

A raíz del renacimiento cultural catalán la Virgen de Montserrat, *la Moreneta* (Figura 7), fue aclamada y proclamada patrona de Catalunya.



Figura 7. Virgen de Montserrat

Se ha dicho que Montserrat es el Montsalvat de la leyenda de Parsifal, es decir, la montaña en la que está escondido el Santo Grial. Richard Wagner, conocedor de este hecho, se inspiró en el macizo catalán para escenificar su ópera *Parsifal*<sup>29</sup>.

Este monasterio benedictino, habitado por dos centenares de monjes, desde el siglo XV tiene su propia imprenta y una biblioteca que cuenta con unos 200.000 volúmenes. Tradicionalmente Montserrat atesoró cultura y albergó un buen número de monjes letrados, algunos de ellos artistas excepcionales como *Juan Andrés Ricci*, pintor y arquitecto del s.XVIII. Montserrat, además de producir arquitectos, músicos, pintores y eruditos de fama mundial, fue el *sancta sanctorum*, el refugio de la cultura catalana cuando ésta corría peligro. Durante la dictadura del general Franco, por ejemplo, se convirtió en uno de los rincones donde se mantuvo vivo el nacionalismo y el habitual compromiso del monasterio con las costumbres catalanas. Todo aquello fue consentido por el régimen franquista porque, además de topar con una parte de la iglesia, Montserrat tenía un gran apoyo exterior, cosa por otra parte natural en esta congregación.

El monasterio cuenta con una Escolanía<sup>30</sup> y se ha caracterizado desde sus inicios por su dedicación al culto a través del canto y otras manifestaciones musicales. Hay testimonios que datan del siglo XIII que ya enuncian la existencia de una escolanía en Montserrat y en los siglos XIV y XV ya era considerada como un elemento distintivo del Santuario. La Escola de Música de Montserrat vivió su Edad de Oro a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, en la actualidad es considerada la escuela de música más antigua de Europa. Entre los nombres más prestigiosos formados en esta Escola de Música cabe destacar al *P. Antonio Soler*, el guitarrista Ferran Sops, los Mestres de la Escolanía Joan Cererols (1618-1676), Benet Julià (1727-1787) y Narcís Casanoves (1747-1799) entre otros. Actualmente los niños de la Escolanía, además de recibir una intensa educación musical (lenguaje musical, dos instrumentos, canto coral ...), reciben una excelente formación humana e intelectual durante su estancia en la Escolanía (de los 10 a los 14 años de edad)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Barbara Borngäser. *Cataluña. Arte, Paisaje y Arquitectura*. (Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 2001), p. 277. Las figuras 1-4 fueron tomadas de este mismo libro. pp. 276, 278, 280 y 281.

<sup>30</sup> Escolanía. Corporación de niños educados para el servicio del culto religioso y principalmente para el canto.

<sup>31</sup> <http://www.abadiamontserrat.net>

## Llibre Vermell

La biblioteca de la Abadía de Montserrat guarda como primer volumen de su fondo de manuscritos el códice que actualmente es conocido con el nombre de *Llibre Vermell*<sup>32</sup> (Libro Rojo). Este manuscrito medieval constituye uno de los pilares de la música medieval española. Fue copiado en el año 1399 y su nombre lo debe a su encuadernación en terciopelo rojo hecha, según parece, a finales del siglo XIX.

Su contenido tiene una gran variedad, que hace prácticamente una miscelánea de textos teológicos y de evocaciones a la Virgen de Montserrat. Incluye un cancionero que recopila canciones y bailes para los peregrinos que llegaban al lugar quienes eran guiados por los monjes de Montserrat.

Los textos expresan fe, perdón, penitencia y milagros. Muestran la piedad popular a Montserrat. El *Llibre Vermell* recoge cantos en latín, catalán y occitano<sup>33</sup>, está constituido por diversas partes perfectamente diferenciables. Actualmente tiene 23 cuadernos de composición muy variada.

### Mariam Matrem

Anónimo del s. XIII –XIV

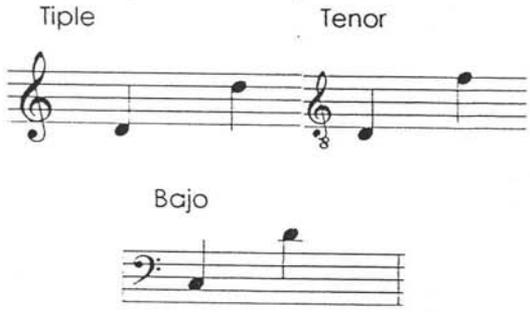
### Llibre Vermell de Montserrat

Este *virelai* es una plegaria a la Virgen Maria que está incluido en el Llibre Vermell (Libro Rojo) del Monasterio de Montserrat<sup>34</sup>. El texto está en latín y para el recital se interpretan sólo los versos 1-4.

<sup>32</sup> <http://www.cervantesvirtual.com>. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, edición facsímil del Llibre Vermell.

<sup>33</sup> Occitano. Lengua hablada en Occitania, nombre que durante la Edad Media se le dio a la región de la costa francesa sobre el Mediterráneo.

<sup>34</sup> Ediciones consultadas: *Biblioteca coral, Antonogia No. 3*, (Editorial MF), p.95  
<http://www.corofloresdelsi.en>

Dotación de voces	Tiple, Tenor y Bajo		
Rango melódico	 <p style="text-align: center;">Tiple                      Tenor</p> <p style="text-align: center;">Bajo</p>		
Compás	4/4		
Estructura	A	B	A
No. de compases	1-14	15-40	1-14
Modalidad	Alternan los modos Re Dórico (con si natural) y Re Eólico (con si bemol)		

Mariam, Matrem Virginem	María, Virgen Madre
<p><b>Estribillo</b> Mariam Matrem virginem attolite. Ihesum Christum extolite concorditer.</p> <p><b>Versos</b> 1. Maria, seculi asilum, defende nos Ihesu tutum refugium exaudi nos.</p> <p>2. Iam estis nos totaliter diffugium, totum mundi confugium realiter</p> <p>3. Ihesu, suprema bonitas verissima, Maria, dilcis pietas gratissima.</p> <p>4. Amplissima conformiter sit caritas ad nos quos pellit vanitas enormiter.</p> <p>5. Maria facta saeculis salvatio. Ihesu dammati hominis redemptio.</p> <p>6. Pugnare quem viriliter per famulis percussis duris iaculis atrociter.</p>	<p><b>Estribillo</b> Anunciad a María, la Virgen Madre. Alabad a Jesucristo en concordia.</p> <p><b>Versos</b> 1. María, asilo del siglo, defiéndenos Jesús, refugio total, escuchanos.</p> <p>2. Ya que sois para nosotros por completo, el refugio total del mundo en realidad.</p> <p>3. Jesús, suprema bondad muy verdadera, María, dulce piedad graciosísima.</p> <p>4. Que tu caridad sea enorme confirme a nosotros a quienes la vanidad arrastra desmesuradamente.</p> <p>5. María, eres la salvación para los siglos. Jesús, la redención del hombre condenado.</p> <p>6. Luchad lo más valerosamente posible por los esclavos golpeados con los duros azotes.</p>

Traducción: Lic. Julieta Valdés García

La adaptación a la partitura de los versos 3 y 4 ha sido realizada por Gabriela Ramírez Archundia<sup>35</sup>.

#### Recursos y estrategias.

- Esta obra es interpretada a tres voces, Tiple, Tenor y Bajo. Los alumnos de la clase de conjuntos corales interpretan la voz de Tiple, integrantes del coro de la Escuela Nacional de Música interpretan las voces de Tenor y Bajo.
- Durante el tiempo de vocalización se han incluido ejercicios con los modos en los que se desarrolla dicha obra que son, dórico y eólico.
- Se trabajó durante los ensayos con el apoyo en sustitución de las voces masculinas.
- Se audicionó a los alumnos para la interpretación de la voz solista.

<sup>35</sup>Consulta de texto: [http://www.harmoniae.com/txt\\_montserrat](http://www.harmoniae.com/txt_montserrat)

## The lion sleeps tonight

Esta es la historia de una canción de origen africano, una *doo-wop* song. Su título original fue “*Mbube*” (se pronuncia *emm-boo-beh*) que significa “león” y fue cantada como parte de un refrán Zulu de caza. La gente de habla inglesa lo tradujo como “*wimoweh*”. “*Mbube*” fue un gran éxito en 1940 vendiendo cerca de 100,000 copias por su iniciador el sudafricano Solomon Linda.

El grupo de doo-wop llamado *Tokens* originario de la Ciudad de Nueva York realizó una audición para el equipo de producción de la RCA encabezados por *Hugo Peretti* y *Luigi Creatore* seleccionando “*Wimoweh*” para dicha audición en 1961. *H. Peretti* y *L. Creatore* decidieron que la canción necesitaba un nuevo texto y con *George Weiss* crearon “*The lion sleeps tonight*”. A pesar de que el grupo *Tokens* no estuvo de acuerdo con el cambio grabaron *The lion sleeps tonight* en Mayo de 1961 para la RCA.

Este tema fue interpretado por muchos grupos africanos como “*The Manhattan Brothers*”. *The Weavers*, *Miriam Makeba* y *Anita Darian*, fueron otros de sus intérpretes. Este tema ha perdurado a través del tiempo desde sus orígenes alrededor de 1940 hasta la producción de Broadway en los 90’s, “*The lion King*”<sup>36</sup>.

## Pierre Huwiler

Originario de Fribourg, Suiza, donde inició sus estudios musicales para continuarlos en Francia, Canadá y Estados Unidos. A temprana edad se interesó por la música popular de su país llevando paralelamente una actividad como compositor. Desde 1980 *Huwiler* trabajó como arreglista, compositor y creador de eventos en Moscú, París, Montreal, Bogotá, Dublín, Liverpool, Varsovia, Barcelona, Minneapolis, Tel Aviv, Jerusalem y Rio de Janeiro.

Compuso y dirigió *El Ladrón de mil rosas*, *La piedra y la Charrue*, *Missa Alba*, *Chaturanga* y *Leonardo Da Vinci*. Ha colaborado en proyectos franceses montados por *Michel Fugain*, *Pierre Delanoé*, *Roda Gil*, *Máxime Le Forestier*, *Luc Plamondon* y *William Sheller*.

Sus composiciones han sido premiadas en concursos, tal es el caso de su composición *Cuentos de amor* cantados por el grupo vocal *Mosaïque (mosaico)* que recibió el gran premio del público de la Televisión Suiza en el concurso de composición.

La obra musical de *Pierre Huwiler* consiste en el clásico popular. El aspecto visual de la música, apasionado igualmente en su composición y creación, se le observa un sentido estético de presentar la música en un escenario original e imaginativo<sup>37</sup>.

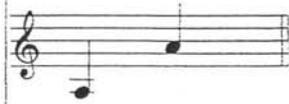
<sup>36</sup> <http://www.bobshannon.com/stories>

<sup>37</sup> <http://www.search.lycos.com>

**The lion sleeps tonight**  
**H.Peretti/L.Creator, G. Weiss**  
**Arreglo coral: Pierre Huwiler**

La estructura del arreglo nos da la sensación de *rondó*, su base rítmica, al hacerla con *swing*, hace de ésta una característica particular de la pieza. El texto está en inglés.

Esta es la última melodía estudiada durante el curso con la que tuvieron la experiencia coral de ser parte de una obra para coro mixto alternando con voces distintas a las suyas.

<b>Dotación de voces</b>	<b>4 voces: SATB</b>				
<b>Rango melódico</b>	<p>Soprano</p>  <p>Alto</p>  <p>Tenor</p>  <p>Bajo</p> 				
<b>Compás</b>	4/4				
<b>Estructura</b>	Intro.	A	Puente	C	A
<b>No. de compases</b>	[:1-4:][:5-8:]	[:9-16	[:17-20:]	21-28	[:29-32:]
<b>Tonalidad</b>	Fa Mayor				

The lion sleeps tonight	El león duerme esta noche
1. In the jungle, the mighty jungle the lion sleeps tonight. In the jungle, the quiet jungle the lion sleeps tonight. 2. Near the village, the peaceful village the lion sleeps tonight. Near the village, the quiet village the lion sleeps tonight. 3. Hush my darling, don't fear my darling the lion sleeps tonight. Hush my darling, don't fear my darling the lion sleeps tonight. Puente con: Wimoweh	1. En la jungla, la imponente jungla el león duerme esta noche. En la jungla, la callada jungla el león duerme esta noche. 2. Cerca del pueblo, el pacífico pueblo el león duerme esta noche. Cerca del pueblo, el tranquilo pueblo el león duerme esta noche. 3. Silencio amor mío, no temas amor mío el león duerme esta noche. Silencio amor mío, no temas amor mío el león duerme esta noche. Puente con: Wimoweh

Traducción: Gabriela Ramírez Archundia

### Recursos y estrategias

- Se realizaron ejercicios de vocalización con *síncopa* para preparar la melodía ya que esta figura es predominante.
- Se seleccionaron las voces para cantar *soprano* y *alto* en este arreglo para coro mixto.
- Se tuvo especial atención en la rítmica. Antes de cantar las melodías correspondientes se ritmó el texto.
- Durante el montaje de las voces fue necesario el apoyo del piano en sustitución de las voces de tenor y bajo para que asimilaran la armonía completa del arreglo.
- El trabajo con las voces de *tenor* y *bajo* se llevó a cabo a través del solfeo con miembros del coro de la Escuela Nacional de Música de forma independiente al horario de la clase de conjuntos corales y una vez puestas se realizó el trabajo conjunto con las otras voces.

## BLOQUE II

### Información complementaria para las alumnas de la Licenciatura en Educación Musical y repertorio para dos o tres voces

El repertorio interpretado en este bloque es presentado en el recital público por alumnas de la Licenciatura en Educación Musical de la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M.

En este bloque se hace un análisis del repertorio aplicable a grupos corales infantiles y/o juveniles con posibilidad de interpretar obras a dos o más voces. La actividad ha sido dirigida a alumnas de la Licenciatura en Educación Musical, con el propósito de coadyuvar a su formación profesional por medio de la aplicación de recursos para la enseñanza de la práctica coral. El grupo que interpreta el repertorio propuesto en este bloque está formado por voces femeninas por ser un recurso empleado en sustitución de voces infantiles.

El material teórico proporcionado a las alumnas contiene los siguientes aspectos:

- Características musicales de los niños en la educación primaria
- El cambio de voz
- Formación de un coro infantil
- Repertorio

### Características musicales de los niños en la educación primaria de acuerdo con Shirley W. McRae

Shirley W. McRae en su libro "Directing the Children's Choir"<sup>38</sup>, observó características y experiencias musicales de los alumnos que cursan la educación primaria. Las observaciones realizadas por el psicólogo Suizo Jean Piaget, acerca de los niños de entre siete y once años de edad, son relevantes para la formación de un coro de niños en educación primaria. Esta etapa de desarrollo es caracterizada por la habilidad de ejecutar operaciones intelectuales, así como la asimilación de nueva información con un conocimiento y entendimiento previos.

Los niños clasifican la información y pueden dar explicaciones lógicas, a través del dominio de un proceso de pensamiento literal. La adquisición de un lenguaje escrito ocurre durante este periodo, así como generalmente también comienza la instrucción musical. Al ser compatibles estos aspectos con otros del desarrollo, Piaget los identifica como "etapa operacional concreta"<sup>39</sup>.

La teoría de Jean Piaget la cual reconoce que el único camino en el cual los niños se desarrollan y aprenden, está reflejado en muchas de las propuestas vigentes de enseñanza musical. Dos de éstas propuestas son las de Zoltán Kodály y Carl Orff.

<sup>38</sup> Shirley McRae. *Directing the Children's Choir*. (Shirmer Books, 1991)

<sup>39</sup> Para un excelente sumario de las etapas de desarrollo y sus aplicaciones para el aprendizaje musical de Piaget, ver McDonald and Simons, *Musical Growth and Development*, 24-28.

Examinemos las características musicales de los niños en diferentes etapas de su desarrollo con el propósito de saber cómo podemos guiar el desarrollo musical de nuestros alumnos<sup>40</sup>.

- **Niños de 6 y 7 años.**

Muchas de las características generales que están presentes en niños preescolares también lo están en niños de educación primaria. Aunque, por supuesto, existe un desarrollo en el lenguaje, habilidades motoras, atención y en la voz al cantar. Sólo mencionaremos aquellas características musicales y vocales que hacen la diferencia entre estas edades.

### **Características Musicales**

1. En el segundo grado de primaria, muchos alumnos pueden cantar entonados. El rango en la voz va creciendo.
2. Se muestra un desarrollo sensitivo de tonalidad. Al terminar una frase vocal, algunos mantendrán la sensación tonal.
3. Con la práctica, muchos niños consiguen identificar el pulso. Cuando esta habilidad ha sido lograda, los niños están listos para distinguir entre el pulso y el patrón rítmico.
4. El desarrollo del lenguaje y los extensos intereses en esta etapa permiten una diversidad en las canciones y en sus temas. La memoria auditiva crece permitiendo patrones imitativos largos y más complejos.
5. Su disponibilidad para trabajar en grupo facilita la integración del alumno a la práctica coral.

### **Experiencias Musicales.**

1. Las canciones que están construidas en la escala pentatónica (omitiendo el cuarto y séptimo grados) son las más fáciles para que el niño cante entonado. Se enfatizan en la voz hablada y cantada a través de juegos vocales.
2. El rango vocal para el grupo de canto ahora será entre el Do5 y Do6.
3. El uso de instrumentos de percusión, no afinados y de placa, enriquece la experiencia musical, desarrolla la motricidad fina y las habilidades auditivas.

<sup>40</sup> Shirley McRae. *Directing the Children's Choir.* (Shirmer Books, 1991), pp.42-47.

- **Niños de 8 y 9 años.**

El desarrollo intelectual y la madurez social del niño de ocho y nueve años de edad hacen más interesantes las actividades musicales. Se desarrolla su independencia y se amplía el interés por ampliar los materiales de trabajo.

#### **Características Musicales.**

1. Muchos niños pueden tener más habilidad para cantar entonados en estas edades y entender el significado de la armonía.
2. El rango vocal es de Do5 a Mi6.
3. El sentido de la tonalidad está suficientemente desarrollado para permitirle una improvisación.
4. La voz está desarrollando carácter y claridad, se llegan a descubrir voces solistas.
5. Se incrementa la memoria musical facilitando el estudio de matices y formas más complejas.

#### **Experiencias Musicales.**

1. El niño de ocho y nueve años está listo para atender los principios básicos vocales así como, la respiración, la postura y la dicción. Esta es una etapa óptima para tener experiencias corales.
2. Los niños que siguen teniendo dificultad para cantar entonados deben recibir especial atención para resolver este problema.
3. Un refinamiento del ensamble vocal es posible con niños de estas edades. Estarán limitadas las posibilidades dinámicas, pero todas las cualidades expresivas de la música pueden ser introducidas y cultivadas.
4. La armonía puede ser experimentada vocalmente mediante de cánones, ostinatos, discantus y un material sencillo a dos voces.
5. La lectura musical puede ser enfatizada a través de la práctica de ésta y el dictado.
6. La improvisación de melodías y ritmos puede ser más extensa.

- **Niños de 10 y 11 años.**

En estos últimos años de la educación primaria se señalan algunas de las inquietudes de la aproximación a la adolescencia. Los niños de estas edades tienen mucho que contribuir al ensamble musical con el aporte de sus capacidades vocales, motoras e intelectuales propiciando el mayor avance en el grupo.

### Características Musicales.

1. La voz de los niños alcanza la cima de su desarrollo. En los varones, ésta es más brillante justo antes del cambio. El timbre es intensificado por una mayor resonancia en toda su extensión.
2. Es común que el rango oscile entre el Sib 4 a Fa 6 y con entrenamiento es posible una extensión que abarque más de dos octavas.
3. El sentido de la armonía (tonalidad) está bien desarrollado y disfrutará de su parte cantada.
4. Algunos niños comenzarán a experimentar el cambio de voz.
5. Los alumnos de estas edades pueden tener la habilidad de evaluar su ejecución de forma objetiva y deberán ser invitados para hacer de esto un hábito.

### Experiencias Musicales.

1. El desarrollo de la maduración física hace posible un mejor control de la respiración y mayor atención a los aspectos fisiológicos del canto. Los niños deberán entender el mecanismo vocal y aprender el uso apropiado de la voz.
2. Otros aspectos del canto coral (fraseo, dicción, cualidades expresivas, entonación) pueden ser enfatizadas.
3. La voz está suficientemente bajo control para llevar a cabo experiencias vocales muy satisfactorias. Surgirán solistas del grupo en estas edades.
4. Enfatizar en la voz de cabeza\*.
5. Desarrollar experiencias en la lectura, escritura y el análisis musical mientras continúan las actividades de entrenamiento auditivo. Pasajes de los textos de la música que comienzan a aprender, pueden ser extraídos para leerlos en la clase y contribuir a una mejor interpretación.

### El cambio de voz

#### Cambio de voz masculino

El cambio de voz tanto hablada como cantada está directamente relacionado con los cambios físicos y fisiológicos ocurridos durante el periodo de la adolescencia. Uno de los signos de cambio de voz en los hombres es el crecimiento de la laringe a lo largo y en dirección *antero-posterior*, la llamada manzana de Adán. Las cuerdas vocales se alargan cerca de un centímetro haciéndose más gruesas que las femeninas permitiendo un sonido grave y amplio.

\* La voz de cabeza se refiere a las resonancias de la cabeza que aseguran a la voz su altura y su brillo en toda sus extensión.

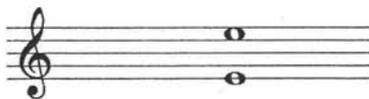
Para determinar si los niños cantores están experimentando algún cambio vocal, el director coral necesita observar signos de madurez física, escuchando cambios en rango y tesitura, además de cualquier evidencia de esfuerzo vocal en ellos.

En su investigación, John Paul Johnson (1981)<sup>41</sup> muestra que no solo se pueden detectar signos de esfuerzo vocal por medio del sonido, el ojo puede detectar signos de tensión y esfuerzo en el cuello. Apretar los músculos del cuello, y dejar caer la cabeza para cantar notas graves justo fuera de su rango para cantar, son indicadores de que el esfuerzo vocal está presente.

Las voces de los varones cambian de acuerdo a las características físicas de cada individuo, algunos nunca experimentan la falta de control en la voz. Este cambio de voz puede llevarse a cabo de forma lenta aunque algunos varones experimentan un cambio rápido y radical en su voz, éstos con mayor frecuencia se convierten en bajos adultos. El reloj biológico de cada varón es diferente y naturalmente tiene que tomar su propio curso para determinar la velocidad del cambio de voz. A lo largo de los años un gran número de investigadores ha recomendado observar a los cantores durante la adolescencia y específicamente durante el periodo del cambio de voz.

A continuación se presentan nueve propuestas que han escrito estudiosos sobre el tema cuyas teorías están citada por Kenneth H. Phillips en su libro "Teaching Kids to Sing"<sup>42</sup>.

*Royal School of Church Music (Church of England)*. El concepto o enfoque que sostiene esta institución (Johnson, 1935) habla de la práctica tradicional de los coros Ingleses en el entrenamiento de los niños al cantar para el servicio de la Iglesia Anglicana. Los varones que no están cambiando de voz, cantan dentro de la tesitura de soprano. Se busca un sonido puro, con poco o sin vibrato, sus características físicas no les permiten cantar con la voz de pecho\*. Cuando la voz del adolescente está en proceso de maduración y no es posible sostener el rango de soprano (mi<sup>5</sup> y mi<sup>6</sup>), la voz debe descansar durante un periodo de tiempo hasta que la voz grave se asiente (Ejemplo 14)



Ejemplo 14.

<sup>41</sup>John Paul Johnson. *An Aural/visual examination of selected characteristics associated with the male voice mutation*. Unpublished master's thesis, University of Wisconsin-Madison.

<sup>42</sup>Kenneth H. Phillips. *Teaching kids to sing*. (Schirmer Books, New York, 1992), pp. 79-85.

\* La voz de pecho utiliza la resonancia de pecho.

Richard Miller (1977) reporta que algunos directores de coros Ingleses en este momento comienzan a cuestionarse sobre la práctica de una técnica de registro para adolescentes. Cantar solo en la voz aguda no prepara al cantor para lo que debería ser una transición natural hacia el uso del registro grave. Sin embargo, este concepto Inglés demuestra que los niños pueden continuar cantando de forma segura en el registro agudo hasta la adolescencia y que esta voz no necesita ser del todo abandonada.

*Alto-tenor (Duncan Mckenzie)*. Este concepto define que el cambio de voz es un proceso gradual en el cual los varones pierden su registro agudo y van añadiendo notas en su registro grave. El término Alto – Tenor describe la voz del cantor después de que ésta ha bajado de extensión cuando el cambio de voz comienza a desarrollarse.

En general, la extensión del adolescente es de una octava de sol4 a sol5. El Alto – Tenor puede cantar la parte del Tenor de la música a cuatro voces SATB, pero no puede tener la fuerza de un Tenor adulto. Una de las recomendaciones de McKenzie es que un registro medio, seguro y cómodo es lo mejor (Ejemplo 15).

The image displays musical notation for four vocal parts across three measures. The first measure shows soprano I (treble clef, G4), soprano II (treble clef, G4), and alto (treble clef, G4). The second measure shows soprano II (treble clef, G4) and alto (treble clef, G4). The third measure shows alto (treble clef, G4) and alto-tenor (treble clef, G4). Below the alto-tenor part, there are two options for the baritone: 1) baritone en (treble clef, G4) and 2) baritone en (bass clef, G3) and secundaria (treble clef, G4).

Ejemplo 15.

*La Cambiata*<sup>43</sup> (Irving Cooper y Don Collins). Este enfoque describe cuatro tipos de voces de varones que existen del cuarto grado de primaria al último grado de bachillerato:

<sup>43</sup> Cambiata. Término propuesto para definir el proceso del primer cambio de voz.

Varones:

1. Sin cambio de voz llamados “Soprano”
2. En la primera fase de cambio de voz, llamados “Cambiata”
3. En la segunda fase de cambio de voz, llamados “Baritono”
4. Que ya cambiaron de voz, llamados “Bajos”

La mayoría de los varones entran en el proceso del primer cambio de voz (cambiata) en el primer grado de secundaria. El rango de la parte de *cambiata* es de fa4 a mi6, con una octava de tesitura de la4 a la5. La *cambiata* generalmente cambia a baritono en el segundo grado de secundaria, con poca calidad o volumen en la segunda fase de cambio (las voces de tenores y bajos comienzan a aparecer en el tercer grado de secundaria, pero los verdaderos tenores no se desarrollan hasta más tarde (Ejemplo 16). En este concepto de *cambiata* no contemplan la voz de tenor.

The musical notation for Example 16 is presented on a single staff with a treble clef. It is divided into three sections:

- niños y niñas sopranos:** The first two measures show notes on the treble clef staff. The first measure has a whole note on G4 (second line). The second measure has a whole note on A4 (second space).
- cambiata:** The next two measures show notes on the bass clef staff. The first measure has a whole note on F4 (first space). The second measure has a whole note on E4 (first line).
- barítonos:** The final two measures show notes on the bass clef staff. The first measure has a whole note on D4 (first space). The second measure has a whole note on C4 (first line).

Ejemplo 16.

*The Contemporary Eclectic Theory (John Cooksey).* Cooksey encuentra limitada la clasificación hecha en el concepto de *Cambiata* y establece su llamada “Teoría ecléctica contemporánea” de los varones en cambio de voz que en esencia reconoce seis etapas de dicho cambio (Ejemplo 17). La aplicación práctica de esta teoría es limitada por la carencia de obra con las tesituras de los cambios de voz antes mencionados.

The musical notation for Example 17 is presented on a single staff with a treble clef. It is divided into three sections:

- sin cambio de voz:** The first two measures show notes on the treble clef staff. The first measure has a whole note on G4 (second line). The second measure has a whole note on A4 (second space).
- etapa I: media voz:** The next two measures show notes on the bass clef staff. The first measure has a whole note on F4 (first space). The second measure has a whole note on E4 (first line).
- etapa II: media voz II:** The final two measures show notes on the bass clef staff. The first measure has a whole note on D4 (first space). The second measure has a whole note on C4 (first line).



Ejemplo 17.

*Barítono – Bajo.* (Frederick Swanson). Los varones en primero de secundaria usualmente siguen siendo sopranos y cantan con las mujeres la parte de soprano o alto. A menudo, en segundo de secundaria es cuando el primer cambio de voz toma lugar. Es mejor separar a los varones de las mujeres en esta etapa, para dar la atención al entrenamiento de ellos.

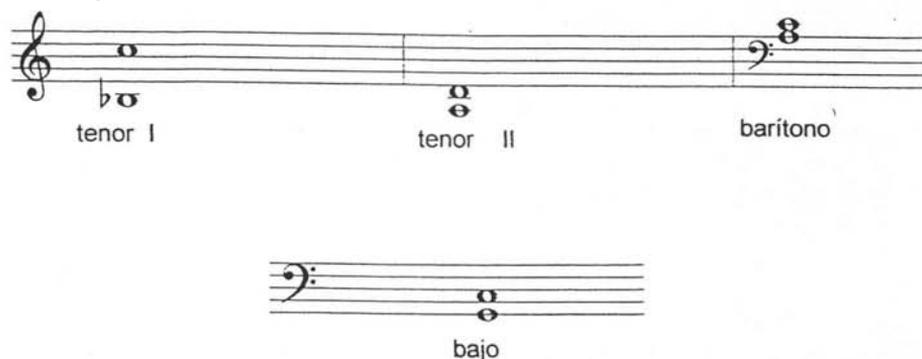
Swanson recomienda establecer una “Clave de Bajo” para aquellos varones en el segundo y tercero de secundaria que están cambiando de voz. Es necesario un material musical especial para este grupo, como la tradicional música para TTB. Los bajos recién surgidos necesitan cantar la melodía para estimular su participación, los profesores podrían hacer arreglos de la música tradicional para incluir la melodía en los bajos con la del barítono armonizada una sexta arriba de la melodía. Swanson propone una clasificación de voces que puede verse en el ejemplo 18.



Ejemplo 18.

Es recomendable un coro preparatorio mixto donde las voces de los varones que han progresado, se preparen para su rango de adultos. Cantar música a cuatro voces comienza aproximadamente a la edad de 14 años y cerca de los 18 deben cantar en coros mixtos.

*Voice Pivoting (Sally Herman)*. La voz cantada por los varones en cambio de voz se debe ubicar con otras voces para mantenerlos cantando dentro de un registro cómodo. Herman defiende el uso de obras con calidad multivocal en las cuales las voces de los varones cantan en combinación con otras voces acordes con su registro actual. La autora hace una clasificación de las voces de varones adolescentes en cuatro voces (Ejemplo 19).



#### Ejemplo 19.

Esta clasificación no debe ser confundida con las voces de los adultos.

### Cambio de voz femenino

El tema sobre si las mujeres experimentan un cambio de voz en la pubertad va ganando interés para muchos educadores musicales. En general, la pubertad comienza más tempranamente para las mujeres que para los hombres ya que en ellas comienza a la edad de 10 u 11 años de edad.

Kahane (1978)<sup>44</sup> ha documentado que el crecimiento de la laringe en las mujeres no sufre un cambio tan radical como en la voz de los hombres, la femenina se engrosa y crece en dirección lateral y redonda. Las cuerdas vocales crecen menos que las de los hombres, en promedio unos tres o cuatro milímetros.

El primer signo de que está cambiando la voz en una mujer es con frecuencia, una evidente ronquera o inestabilidad de la voz hablada y es causada por el crecimiento del espesor de las cuerdas vocales. A lo cual llama Vennard (1976)<sup>45</sup> "Mutational Chink".

<sup>44</sup>Kahane, J.C. (1978). *A morphological study of the human prepubertal and pubertal larynx*. American Journal, 151, 11-19.

<sup>45</sup>Vennard, W. (1967). *Singing, the mechanism and the technique*. New York: Carl Fisher.

Huff – Gackle (1985, p.15). Un camino para trabajar con las voces femeninas de las adolescentes es cambiar el concepto de sonido de “fuerte y lleno” a “suave y puro”. Haciendo énfasis en una buena técnica vocal estimula a las cantantes a mejorar su canto. Es recomendable continuar vocalizando en el registro agudo. Esta es la etapa en que muchas adolescentes son clasificadas como “altos” porque aparentemente pierden la habilidad de cantar agudo. Harris comenta que “muchas adolescentes son clasificadas como altos e incluso como mezzo-sopranos a muy temprana edad” (1987, p.21)<sup>46</sup>. Él nota que después de cantar como alto por un largo tiempo, comienzan a estar convencidas de que son altos y desarrollan sólo su registro de pecho”.

Gackle, (1991), como resultado de su trabajo con las adolescentes ha prescrito un modelo clasificando las características por etapa de desarrollo de las voces femeninas (Ejemplo 20).

1. Etapa I: Prepubertad, edades de 8-10 (11) años. Voz para cantar; ligera, calidad fluida, calidad de soprano, flexible.
2. Etapa IIA: Pubertad / Antes de iniciar la menstruación: edades 11 –12 (13) años. Comienzan los primeros signos físicos del cambio de voz.
3. Etapa IIB: Pubertad / Posterior al inicio de la menstruación: edades 13 –14 (15) años. Periodo crítico, después del grado IIA las tesituras pueden moverse hacia arriba o abajo, llegando a un rango de 5 ó 6 notas para cantar cómodamente.
4. Etapa III: Joven adulto - femenina: edades 14 –15 (16) años. Se incrementa su capacidad en el rango.

Etapa I                      Etapa IIA                      Etapa IIB                      Etapa III

Aspectos a resaltar en las adolescentes

Ninguno                      Etapa I                      Etapa IIA                      Etapa IIB                      Etapa III

Ejemplo 20.

<sup>46</sup> Harris, R.L. (1987). *The young female voice and alto*. The Coral Journal, 28 (3), 21-22.

Enseñar música a adolescentes requiere de gran intuición y paciencia. El profesor debe tener presente los cambios que se sufren en esta etapa y apoyarlos para que sigan cantando, es de suma importancia para ellos que el director de coro escoja un repertorio, no solo que no afecte o dañe su voz sino que también sea atractivo tanto en la temática como en el aspecto musical.

### **Formación del coro infantil**

Las propuestas que a continuación se muestran para la selección y formación de un coro infantil están basadas en las expuestas por Barbara A. Brinson de la Southern Methodist University, en su libro "Choral Music, Methods and Materials"<sup>47</sup>.

### **Audición de aspirantes**

Cuando deseamos formar un coro o cuando ingresa un nuevo integrante a un coro ya establecido, es recomendable aplicar un cuestionario (ver ejemplo 1 del Bloque I), el cual brindará referencias sobre la experiencia coral o instrumental del aspirante. Con dicha información, el director de coro organizará algunas ideas para estructurar la audición así como para la elección del repertorio.

### **Evaluación de las habilidades musicales**

Al evaluar las habilidades musicales de los aspirantes, podremos definir la voz que podrán cantar en coro. Dentro de estas habilidades se encuentra la afinación, entonación y memoria auditiva. Además, el director podrá observar el grado de técnica vocal con la que cuenta el aspirante, por ejemplo: técnica de respiración, postura, dicción y fraseo. Para evaluar estos criterios, el director le pedirá al aspirante que cante una melodía que haya preparado o alguna canción conocida (que no haya preparado).

Para colocar al coralista en una sección correcta del coro, se debe probar su rango (límite inferior y superior de la voz) y tesitura (se entiende como los límites inferior y superior donde se canta cómodamente). Escuchando hablar al coralista el director sabrá en qué tono comenzar (ver Ejemplo 2 del Bloque I). Hay que tener una especial atención a los jóvenes que comienzan con el cambio de voz, el director deberá revisar periódicamente su rango y tesitura.

Para los alumnos que no tienen un entrenamiento musical y desean formar parte del coro, se sugiere aplicar ejercicios de memoria auditiva y de imitación rítmica. Los ejercicios propuestos para llevar a cabo la audición, deben ir del más sencillo al más complejo.

<sup>47</sup> Barbara A., Brinson. *Choral music, methods and materials-Developing successful choral programs (grades 5 to 12)*. (Schirmer Books, New York, 1996)

## Colocación de las voces.

Se puede experimentar con diferentes colocaciones de voces, y así obtener interesantes resultados sonoros. En el ejemplo 21, se proponen algunas colocaciones para un coro, que puede ser de voces de niños, femeninas o de varones.

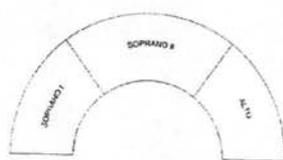


Figura 3.21

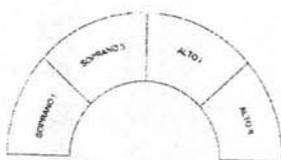


Figura 3.22

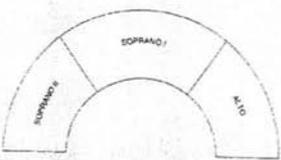


Figura 3.23

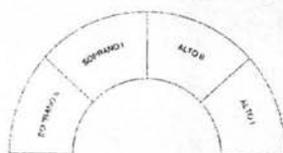


Figura 3.24

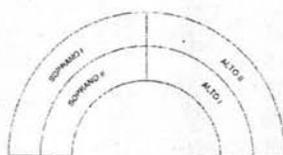


Figura 3.25

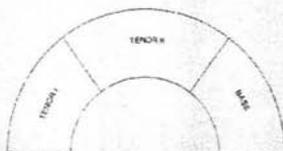


Figura 3.26

Ejemplo 21.

## Coro de principiantes

El coro de principiantes está formado por estudiantes, que en su mayoría, no tienen ninguna experiencia coral formal. Con este tipo de coro, debe trabajarse una técnica vocal correcta y ofrecer una literatura en la que puedan cantar no sólo al unísono sino también música a dos o tres voces.

A lo largo de un ciclo escolar (o el tiempo que determine el director) los coralistas deberán demostrar:

1. Una postura correcta al cantar y un uso correcto de la técnica de respiración.
2. Cantar con una buena calidad sonora.
3. Usar una correcta terminología musical, describiendo la música que cantan.
4. Mencionar aspectos acerca del compositor, periodo en que fue escrita la obra o el lugar de origen de la misma.
5. Cantar música al unísono como a dos o tres voces.
6. Participación en recitales en momentos diversos.

### **Coro – nivel intermedio**

En este tipo de coro, los estudiantes afinarán aquellas habilidades aprendidas previamente y desarrollarán su técnica vocal, así como también cantarán literatura musical más compleja.

Al final del ciclo escolar (o tiempo que asigne el director) los coralistas deberán demostrar las habilidades logradas en el coro de principiantes así como también:

1. Cantar música a cuatro o más voces.
2. Cantar en idiomas ajenos al suyo.
3. Cantar en un festival coral.

### **Coro – nivel avanzado**

Los miembros de este tipo de coro requieren ser cantantes que están encaminados a obtener mayor solvencia musical que se desarrollará a través de la experiencia que obtenga con un repertorio que requiere una excelente técnica vocal. Mientras afinan las habilidades aprendidas previamente, los coralistas desarrollarán un verdadero sentido del estilo musical.

La actividad coral de este grupo será más demandante que los anteriores. Los cantores pueden ser seleccionados inclusive a nivel estatal o nacional y participar en festivales importantes, lo cual requiere un excelente entrenamiento musical y vocal.

Las habilidades que deberán dominar son además de las consignas anteriores del coro de principiantes y del nivel intermedio:

1. Cantar en grupos pequeños como dúos, tríos, cuartetos y octetos para incrementar su sensibilidad y su desarrollo musicales.
2. Ensayar experimentando diferentes posiciones del coro.

### **Datos biográficos de los autores y análisis musical del repertorio**

#### **Béla Bartók (1881-1945)**

Nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, Hungría (ahora Sinnicolau, Rumanía). En 1893 la familia Bartók se instala en Pozsony, ciudad en donde Béla Batók recibe clases de piano y armonía de Lázsló Erkel, hijo del compositor Ferec Erkel. Su formación musical progresó de tal modo que se impuso la necesidad de acceder a estudios de nivel más alto y decide inscribirse en 1899 en el Conservatorio de Budapest.

Béla Bartók perteneció a una generación que contempló una de las transformaciones más importantes de su natal Hungría ya que parte de este país se repartió entre Rumania y Checoslovaquia y en menor medida a Yugoslavia, hecho que siembra en el compositor un sentimiento nacionalista.

En 1904 Bartók tiene por primera vez contacto con la música campesina húngara, trascendental descubrimiento de lo que para él sería la verdadera música nacional, más tarde realizaría investigaciones siguiendo la línea de la música folklórica en Rumania, Turquía y Argelia. En este año comenzó a recopilar algunas de estas canciones campesinas coincidiendo con Zoltán Kodály y en 1906 publicaron una colección de *Veinte canciones campesinas húngaras* que quedan como un primer acercamiento de Bartók a la manipulación del folklore. En 1907 Bartók ingresó a la Academia de Budapest seguido en 1908 por Kodály donde comenzaron a crear casi de la nada una escuela nacional. Bartók desarrolló un estilo personal dotado de una gran fuerza y energía, con entornos melódicos inusuales y ritmos asimétricos y a contratiempo, propios de la música folklórica de los Balcanes y Hungría así como también muestra una gran influencia debussyiana<sup>48</sup>.

La mayor parte de la música vocal de Bartók está constituida por obras de tipo folklórico, este material revela el papel que fue cumpliendo el folklore en la vida creativa del compositor. La producción coral de Bartók se concentra especialmente en los años treinta. A esta década pertenecen las *27 Canciones a capella para voces infantiles o femeninas* (1935) y la única obra para coros original (música y texto) del autor sin elementos folklóricos exteriores, la *Cantata Profana*, obra para dos coros mixtos, orquesta y dos solistas (tenor y barítono)<sup>49</sup>. En 1940 Bartók emigró a Estados Unidos por razones políticas. Realizó investigaciones en la Universidad de Columbia (1943-1941) y enseñó música en la ciudad de Nueva York, donde vivió con serias dificultades económicas. Murió de leucemia el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York.

En el recital público se interpretan dos canciones de Béla Bartók, *Ne menj el!* y *Játék* que se cantan a dos voces iguales, a capella y con su texto original, el húngaro.

<sup>48</sup> <http://www.epdlp.com/musica.php>

<sup>49</sup> Santiago Martín. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 14, (Salvat Mexicana de Ediciones, S.A., 1983), p.81.

**Ne menj el!**  
**Béla Bartók (1881-1945)**

<b>Dotación de voces</b>	<b>Dos voces iguales</b>			
<b>Rango melódico</b>	Primera voz: do5 a re6 Segunda voz: si4 a do6			
<b>Compás</b>	2/4			
<b>Estructura</b>	<b>Sección I</b>	<b>Sección II</b> Imitación rítmica e interválica con la sección I	<b>Sección III</b> Toma elementos de la sección I (compases 7 a 10)	<b>Coda</b> Coda sintética, toma material rítmico de la sección I (compás 7 y 8)
<b>No. de compases</b>	1-14	15-24	25-36	37-46
<b>Modalidad</b>	Do lidio	Mi dórico	Do lidio	

<b>Ne menj el!</b>	<b>¡No te vayas!</b>
1. Ne menj el, el ne menj, ne hagyjál itt engem, mert ha itt hagysz engem, bánatos lesz lelkem.	1. No te vayas, no te vayas, no me abandones aquí, porque si tú me abandonas, mi alma penará.
2. Bánatos lélekkel, szomorodott szíyvel, egyedül hogy legyek, nálád nélkül éljek?	2. Con el alma en pena, con el corazón afligido, cómo podría vivir solo, cómo podría vivir sin tí.
3. Világonmig élek, soha nem felejtlek, visszajössz, vissza még, s velem maradsz mindég.	3. Mientras viva, nunca te olvidaré, volverás, aún, volverás, y estarás conmigo para siempre.

Traducción obtenida en entrevista realizada por Gabriela Ramírez Archundia a la Sra. Rella Weiss Sajovitz. "Itzu"

**Játék**  
**Béla Bartók (1881-1945)**

<b>Dotación de voces</b>	<b>Dos voces iguales</b>		
<b>Rango melódico</b>	<b>Primera voz: do5 a do6 Segunda voz: la4 a si5</b>		
<b>Compás</b>	<b>2/4 y 3/4</b>		
<b>Estructura</b>	<b>A</b> Su textura se caracteriza por imitaciones contrapuntísticas por inversión y homofonía así como imitaciones rítmicas.	<b>B</b> Sección contrastante con A con textura polifónica e imitaciones rítmicas.	<b>Coda con elementos de B</b>
<b>No. de compases</b>	<b>1-25</b>	<b>26-39</b>	<b>40-46</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Alternar Sol menor armónico y melódico con Do dórico</b>	<b>Do Mayor con alteraciones cromáticas</b>	

<b>Játék</b>	<b>Juego</b>
Ég a gyertya ég El ne aludjék! Aki lángot látni akar Ide ugorjék	Arde la vela, arde, ¡que no se extinga! El que llama quiera, que brinque para acá.

Traducción obtenida en entrevista realizada por Gabriela Ramírez Archundia a la Sra. Rella Weiss Sajovitz. "Itzu"

## Benjamin Britten (1913-1976)

Nació el 22 de noviembre de 1913 en Lowestoft, Gran Bretaña. Sus padres no fueron profesionales de la música, pero sí buenos aficionados que la practicaban. A la edad de 13 años recibió clases de composición de Frank Bridge, la influencia de este músico fue de gran importancia para Britten en los siguientes años y habló de él con un gran respeto durante toda su vida. Las enseñanzas de Bridge consistían en cargar el énfasis en la necesidad de conseguir la perfección técnica y en poner la habilidad profesional al servicio de la solución de los problemas musicales. Sus estudios musicales los continuó en el Royal College of Music de Londres. Entre 1939 y 1942 vivió en Canadá y Estados Unidos siendo un periodo musical corto para Britten en donde su producción instrumental tuvo mayor reconocimiento que la producción vocal.

Poco después de la segunda guerra mundial, Inglaterra recibió con satisfacción la primera ópera de Britten "Peter Grimes" (1945), ya que desde tiempo inmemorial no se había producido una ópera semejante: una ópera totalmente inglesa, en su idioma, en su argumento y en sus características musicales que reviven las tradiciones folklóricas de los cantos corales británicos. Desde entonces es el compositor más popular y considerado en Inglaterra. Fue rector de la "English Opera Company" (compañía que inició el renacimiento de la ópera de cámara de habla inglesa) y en 1947, junto con el tenor británico Sir Peter Pears, fundó el Festival Aldeburgh, que es un importante evento anual para la interpretación y la enseñanza musical.

Britten quería escribir música artísticamente buena y su técnica le permitía producirla fluidamente. Esta fluidez unida a su laboriosidad, hizo que su producción musical abarcara todos los campos de la música y su gran habilidad técnica le permitía que lo producido estuviese siempre en función de los medios de interpretación.

La producción vocal de Britten abarca estilos muy variados aunque tenían un factor común de gran importancia: su insistencia en que las palabras habían de ser audibles, que los textos debían valer por sí mismos y que la historia que relataban habían de tener igualmente su propio valor.

El *Requiem de Guerra* (1962), es una impresionante obra coral que utiliza versos del poeta británico Wilfred Owen. Así mismo compuso música para teatro y películas, ciclos de canciones y música para niños, como *Guía orquestal para jóvenes* (1946), *A ceremony of carols*, para voces de soprano y arpa, Op.28 (1942), *Missa brevis para voces de niños y órgano*, Op.62 (1959) y la ópera infantil "Let's make an Opera" (Hagamos una ópera), que acerca a los jóvenes –sin ningún infantilismo y mediante los estímulos necesarios para que ellos mismos creen música- al arte de la ópera y de la música contemporánea. Benjamín Britten murió el 4 de Diciembre de 1976 en Aldeburgh, Gran Bretaña<sup>50</sup>.

<sup>50</sup>Malcom McDonald. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Vol. 14,(Salvat Mexicana de Ediciones, S.A.,1983),pp.6-17.

**Old Abram Brown**  
**Benjamín Britten**  
 (1913-1976)

Old Abram Brown es interpretada en este recital público con acompañamiento de piano iniciando la exposición del tema al unísono llegando a seccionarse hasta en cuatro voces iguales durante el desarrollo de la pieza, finalizando al unísono. Tiene un carácter de marcha fúnebre y su texto está en inglés.

Dotación de voces	Una voz que se secciona en 2 y 4				
Rango melódico	Mi5 a Mi 6				
Compás	4/4				
Estructura	Tema anacrúsico	Var. 1	Var.2	Var.3	Coda
		Imitación temática a dos voces iguales a dos compases de distancia entre las entradas.	Imitación temática a cuatro voces iguales con repetición a un compás de distancia entre las entradas.	Imitación simultánea a dos voces iguales, una de ellas por aumentación al doble, por lo tanto, la voz que se expone por aumentación lo hace sólo una vez y la otra se expone dos veces.	Coda sintética que retoma el motivo inicial alargando al triple el último sonido
No. de compases	1 [:2-6:]	7-18	19-31	32-40	41-47
Tonalidad	Mi menor				

Old Abram Brown	El viejo Abram Brown
Old Abram Brown is dead and gone, You'll never see him more, He used to wear a long brown coat, that button'd down before.	El viejo Abram Brown está muerto y se ha ido, tú nunca lo verás más, Él solía vestir un largo abrigo café, al que antes se le ha caído el botón.

Traducción: Gabriela Ramírez Archundia

### **Blas Galindo Dimas (1910-1993)**

Nació en San Gabriel, Jalisco el 3 de febrero de 1910. Inició sus estudios musicales desde temprana edad en el coro de niños de la parroquia de su pueblo natal. Francisco Agea (1948) sostiene que Blas Galindo participó en su juventud en las luchas revolucionarias, pero por las fechas y la ubicación geográfica, pudo haber participado únicamente en la persecución cristera.

En mayo de 1931 viajó a la ciudad de México para ingresar al Conservatorio Nacional de Música donde estudió armonía, contrapunto, formas musicales, instrumentación y creación musical, teniendo como maestros a José Rolón, Candelario Huízar y Carlos Chávez entre otros<sup>51</sup>.

Blas Galindo formó parte del coro del CNM en 1934, año en que compuso *Cuadros* para coro mixto. En este año fue asignado como maestro de música en la Escuela Normal Rural del Mexe, estado de Hidalgo, donde organizó un banda de música con campesinos del lugar. En 1935 regresó a la ciudad de México y con José Moncayo, Salvador Contreras y Daniel Ayala formó el Grupo de los Cuatro, nombre adoptado por estos músicos por una crónica periodística que así los bautizó. Esta agrupación organizaba conciertos donde interpretaban sus propias composiciones además de que mostraban un claro deseo de conocer los avances de la escritura musical y se identificaban con el nacionalismo musical y la corriente renovadora de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

En 1941 y 1942 Galindo recibió una beca de la Fundación Rockefeller para asistir a los cursos especiales de composición que Aaron Copland impartía dentro del Festival Musical de Berkshire, Massachussets.

<sup>51</sup> <http://www.jalisco.gob.mx>

A su regreso a México ingresó al CNM como profesor y recibió su título de maestro en composición sustentando su tesis sobre el nacionalismo musical basándose en el estudio de tres fuentes para él fundamentales en la música popular mexicana: la música indígena, la música europea (música religiosa, música “profesional” y música popular española) y la música africana. Finalmente en 1947 fue nombrado director del CNM puesto que desempeñó hasta 1961.

Blas Galindo es considerado como uno de los representantes más importantes del nacionalismo musical mexicano. Son varias obras en que cita o evoca la música tradicional del país, en particular la de Jalisco, con sus *Sones de Mariachi*. Conoció y dominó las nuevas técnicas y lenguajes del s.XX, como el dodecafonismo y la música electrónica, aunque prefirió conservar la forma y el estilo del nacionalismo musical.

Su producción coral es muy amplia, principalmente durante el periodo entre 1939 y 1961, periodo que se considera dentro de la vida de Galindo como el más creativo. Escribió y adaptó canciones escolares al igual que Eduardo Hernández Moncada y otros compositores. Entre sus corridos destacan *Hilitos de agua*, *Voz mía, canta, canta y Pasan los héroes*. Sus canciones forman parte del repertorio coral mexicano como es el caso de *Madre mía*, *Pajarito corpulento*, *Para mi corazón hasta tu pecho y el poema de Neruda*, *Me gustas cuando callas* (1948)<sup>52</sup>. Blas Galindo Dimas fue un prodigioso músico y compositor que incursionó en los géneros sinfónico, coral, de cámara, ballet, música de banda, para solistas, teatro y cine. Falleció el 19 de abril de 1993 en la Ciudad de México.

### **Pajarito corpulento**

**Música: Blas Galindo (1910-1993)**

**Letra: Guillermo Prieto (1818-1897)**

*Pajarito corpulento*<sup>53</sup> es una pieza monotemática con una textura predominantemente homofónica aunque tiene entradas alternadas, rítmicamente similares. Para este recital se interpreta a tres voces iguales a capella.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Tres voces iguales</b>	
<b>Rango melódico</b>	<b>Primera voz: do5 a mi6 Segunda voz: si4 a si5 Tercera voz: la4 a la5</b>	
<b>Compás</b>	<b>Alterna: 3/4, 6/8 y 3/8 Anacrúsico</b>	
<b>Estructura</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>
<b>No. de compases</b>	<b>Anacrúsico de 1-11</b>	<b>Anacrúsico de 12-22</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Sol Mayor</b>	

<sup>52</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5, (Sociedad General de Autores y Editores, 1999), pp. 339-345.

<sup>53</sup> *Diez cantos para escuelas primarias y secundarias*. (Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1944), pp. 8-10.

<b>Pajarito corpulento</b>
<p>Pajarito corpulento          préstame tu medicina          para curarme una espina          que traigo en el pensamiento          y es traidora y me lastima.</p>

### **Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994)**

Nació en México, D.F. (Tacuba), el 31 de enero de 1916. Compositor, pianista y pedagogo. A los 8 años inició sus estudios musicales (1924) en Guatemala donde estuvo hasta 1927. Otros países donde realizó estudios musicales fueron: Santiago de Chile (1930-1933), Bruselas (1933-1936), Roma (1953) y París (1956). En México tuvo como maestro a Silvestre Revueltas del que recibió clases de dirección de orquesta y orquestación. De 1942 a 1968 se dedicó a la docencia y en 1971 se tituló como maestro de composición en el CNM con mención honorífica<sup>54</sup>.

Carlos Jiménez Mabarak es uno de los compositores mexicanos de mayor producción musical a lo largo de casi 60 años de actividad. Prácticamente ha abarcado todos los géneros: música para orquesta sinfónica, pequeña orquesta, ópera, música de cámara, obras para coro a capella, canto y piano, música para ballet, teatro y cine. De acuerdo a sus características, la música de este compositor puede agruparse en tres periodos:

- Primer periodo (1935-1955). "Tradicional", abarca música de salón, estilo español, clasicista, formas libres y poéticas. Otras creaciones importantes son la mayoría de sus canciones, obras para coro y la música para teatro infantil. Así como también sus primeras piezas para piano (1935) hasta la *Balada de los quetzales* (1953).
- Segundo periodo (1956-1976). "Dodecafónico", se caracteriza por la incursión del autor en el atonalismo según las normas de la técnica de Arnold Schönberg. También incluye recursos magnetofónicos y paralelamente algunos trabajos tonales. Obras: *Toccata para piano* (1957), el ballet *El paraíso de los ahogados* (1969)

<sup>54</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.6, (Sociedad General de Autores y Editores, 2002), p.580.

- Tercer periodo(1977-1992). Se caracteriza por una afinidad estilística con el primer periodo. Comprende a partir de la ópera *La Güera* (1985) a las *Variaciones sinfónicas sala de retratos* (1992)<sup>55</sup>.

Desde 1989 fue maestro de composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En enero de 1994 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Arte (Premio Nacional de Bellas Artes) correspondiente a 1993. Murió en Cuautla, Morelos el 21 de Junio de 1994. Carlos Jiménez Mabarak es considerado uno de los compositores mexicanos que más ha escrito para coro, algunas de sus obras corales son: *Dos cantos, 4V, 1944; Cinco nanas, 1949; El pescador sin dinero, 1954; Canción rústica, 1957; Pregón, 1959; La Novia, 3V; Un pastorcito solo, 3V.*

### Un pastorcito solo ...

**Música: Carlos Jiménez Mabarák (1916-1994)**

**Letra: San Juan de la Cruz (1542-1591)**

*Un pastorcito solo...*<sup>56</sup> al ser interpretado nos remonta a los madrigales renacentistas. Su textura es homofónica, sugiere ser cantado a capella a tres voces iguales. Su texto original data del siglo XVI. Para este recital público se interpretan las estrofas 1 a la 4. La adaptación a la partitura del texto de las estrofas 3 y 4 ha sido hecha de forma colectiva con las alumnas de la Licenciatura en Educación Musical.

Dotación de voces	Tres voces iguales	
Rango melódico	Primera voz: re5 a mi6 Segunda voz: do#5 a do6 Tercera voz: la4 a si5	
Compás	3/2	
Estructura	A	B
No.de compases	1-12	13-24
Tonalidad	Sol mayor – La Mayor como dominante de Re Mayor, tonalidad en la que termina esta sección.	Re Mayor – Sol Mayor

<sup>55</sup> Rogelio J. Jasso Villazul. *La música para piano de Carlos Jiménez Mabarak. Armonía.* Número 7, (Órgano Oficial de la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M, México, 1994), p.33.

<sup>56</sup> Carlos Jiménez Mabarak. *18 Cantos para la juventud para coro a capella.* (Secretaría de Educación Pública, México), pp.99-100.

**Un pastorcito solo**

1. Un pastorcito solo está penado  
ageno de plazer y de contento  
y en su pastora puesto el pensamiento  
y el pecho del amor muy lastimado.
2. No llora por averle amor llagado  
que no le pena verse así afligido  
aunque en el corazón está herido  
mas llora por pensar que está olvidado.
3. Que sólo de pensar que está olvidado  
de su vella pastora con gran pena  
se dexa maltratar en tierra agena  
el pecho del amor mui lastimado.
4. Y dize el pastorcito: ¡Ay desdichado  
de aquel que de mi amor a hecho ausencia  
y no quiere gozar la mi presencia  
y el pecho por su amor muy lastimado!
5. Y a cavo de un gran rato se a encumbrado  
sobre un árbol do abrió sus braços vellos  
y muertos se ha quedado asido dellos  
el pecho del amor muy latimado.

San Juan de la Cruz\*

\*Las estrofas 3 y 4 fueron tomadas del la página web: <http://www.los-poetas.com>

## Guty Cárdenas (1905-1932)

Augusto Alberto Cárdenas Pinelo es el verdadero nombre de este extraordinario cantante mexicano nacido en la ciudad de Mérida el 2 de diciembre de 1905. Guty Cárdenas nació en el seno de una familia acaudalada de Yucatán, por lo que estudió en los mejores colegios particulares de su tierra natal donde se distinguió por su empeño en los estudios además de ser un atleta destacado.

Estudió la carrera comercial de Contador Privado, pero su gran interés por la música hizo que abandonara esta carrera. En el mundo artístico, Guty Cárdenas logró crear e imponer un estilo propio en el que destacaban lo mismo su interpretación que la calidad de sus canciones. Fue uno de los artistas más populares de su época gracias a su versatilidad que lo llevaba a interpretar los más variados ritmos musicales.

Debutó como cancionero en una comida de aniversario de periódico Excélsior y lo apadrinaron personalidades de la talla de Roberto Montenegro, Ernesto García Cabral, Manuel Orta y "Tata Nacho". Su voz y la calidad de sus composiciones lo llevaron a destacar rápidamente, su fama se acrecentó cuando en el concurso "La Canción Mexicana" convocado por el empresario teatral José Castillo, el Trío Garnica Ascencio interpretó su tema *Nunca* que fue determinante para el despegue definitivo de su carrera. Su popularidad y reconocimiento traspasó las fronteras geográficas, lo que le permitió viajar por muchos países de América.

Algunas de sus canciones más conocidas de su inspiración son: *Caminante del Mayab*, *Nunca*, *Quisiera*, *Un rayito de sol*, *Ojos tristes* y *Flor*. Guty Cárdenas también brindó a otros autores el honor de interpretar sus composiciones. Su actividad creativa era siempre una de sus prioridades y no dejaba de trabajar en ello. Se dice que la muerte lo sorprendió sin que lograra terminar la música para el Ballet de Yucatán en que trabajaba afanosamente.

Guty Cárdenas fue uno de los más prometedores valores de la música mexicana, entre los mejores intérpretes de las canciones de Guty se encuentran: Saúl Martínez, los Hermanos Martínez Gil, el trío Los Navegantes, el trío Montealban y el trío Los Montejo.

Augusto A. Cárdenas Pinelo murió a los 27 años cuando era considerado como una de las grandes promesas musicales, fue víctima de un asesinato ocurrido en la Ciudad de México el 5 de abril de 1932<sup>57</sup>.

<sup>57</sup><http://www.dzidzanton.com/compositores>

**Caminante del Mayab**  
**Guty Cárdenas (1905-1932)**  
**Arreglo coral: Gustavo Martín B.**

<b>Dotación de voces</b>	<b>Tres voces: Soprano, Mezzosoprano, Contralto</b>					
<b>Rango melódico</b>	Soprano: re5 a sol6 Mezzosoprano: do5 a re6 Contralto: sol4 a si5					
<b>Compás</b>	4/4					
<b>Estructura</b>	<b>Intro.</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>Enlace</b>	<b>[:C:]</b>	<b>Coda</b>
<b>No. de compases</b>	1-14	Anacrusa de 15-50	Anacrusa de 35-50	51-58	Anacrusa de 59-74 con dos textos	75-84 con material de A
<b>Tonalidad</b>	Sol Mayor	Sol Mayor con inflexión a su relativo menor		Sol Mayor (alternando con Mi bemol Mayor)	Sol mayor (alternando Mi menor y Mi bemol Mayor)	Sol Mayor

<b>Caminante del Mayab</b>
<p>Caminante, caminante,  que vas por los caminos,  por los viejos caminos de El Mayab.</p> <p>Que ves arder de tarde  las alas de Ixtacay.  Que ves brillar de noche  los ojos del cocay.</p> <p>Caminante, caminante,  que oyes el canto triste  de la paloma azul,  y el grito tembloroso  del pájaro pujuy.</p> <p>También en mi camino  la nube blanca ví,  también escuché el canto  pobrecito de mí.</p>

## Son Jarocho

La palabra jarocho se debe a los mestizos y mulatos de la cuenca del río Papaloapan que empleaban para manejar su ganado o como arma de defensa una pequeña lanza llamada “jara”, el sufijo -cho, denota un tono despectivo hacia los jarochos a quienes se consideraba gente sin ley. Poco a poco este vocablo se ha convertido en el gentilicio que designa a los habitantes del sur del estado de Veracruz, desde Tuxpan hasta la frontera con Oaxaca y Tabasco. El término genérico “son jarocho” abarca el conjunto de melodías del repertorio musical de esta zona geográfica. El son jarocho no tiene una fecha precisa de nacimiento.

Existen tres estilos diferentes de son: el son de la ciudad, el son del llano y el son de la sierra; los tres de tradición oral. El son de ciudad es el único que incluye el arpa y en ocasiones también la guitarra sexta. Los grupos que interpretan este tipo de son tocan piezas de corta duración en un tempo rápido incluyendo breves pausas en las que, generalmente el arpista ejecuta un solo. El son del llano está íntimamente ligado a la vida del campo. Es un estilo fresco y vigoroso. El son de la sierra es el que tiene mayor presencia indígena y presenta la más amplia gama de variantes en tamaños y afinaciones de los instrumentos.

La temática más común en el son jarocho es el amor: a la mujer, a la tierra y a la vida. La forma más empleada en el verso jarocho es la cuarteta, aunque también es común la estrofa de seis versos. También se hace uso de la décima que es más elaborada.

La mayoría de los sones se componen de una copla seguida de un estribillo, que puede ser fijo o variable según el gusto de los cantadores. Sones como *El carpintero* y *El buscapiés*, no tienen estribillos, por lo que los cantadores se van turnando para entonar las coplas. Fuera de algunas excepciones, el son combina partes puramente instrumentales con partes cantadas.

Las partes instrumentales se zapatean vigorosamente con taconeos que reflejan sus antecedentes españoles; las partes cantadas acompañadas discretamente por instrumentos, sirven a los bailarines para paseos, descanso y pasos menos sonoros<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9, (Sociedad General de Autores y Editores, 2002), pp. 147-149.

**La Bamba**  
**Son jarocho**  
**Arreglo coral: Antonio López Sevilla**

*La Bamba*, probablemente el más antiguo son jarocho que se conserva, data del siglo XVI y es atribuido a un trovador que vivió en el Puerto de Veracruz.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Tres voces iguales</b>				
<b>Rango melódico</b>	Primera voz: do <sup>5</sup> a fa <sup>6</sup> Segunda voz: do <sup>5</sup> a do <sup>6</sup> Tercera voz: do <sup>5</sup> a la <sup>5</sup>				
<b>Compás</b>	2/4				
<b>Estructura</b>	<b>Intro.</b>		<b>A</b>	<b>Puente</b>	<b>A'</b>
<b>No. de compases</b>	1-8 Instrumental	9-31 Vocal – instrumental	32-46 copla	47-53 vocal- instrumental	54-70 copla
<b>Tonalidad</b>	<b>Fa Mayor</b>				

<b>Estructura</b>	<b>Puente</b>	<b>A''</b>	<b>Interludio</b>	<b>Coda</b>
<b>No. de compases</b>	71-77 vocal- instrumental	78-86 copla	87-102 Posible improvisación instrumental	103-129 vocal- instrumental
<b>Tonalidad</b>	<b>Fa Mayor</b>			

**ESTA TESIS NO SALE  
 DE LA BIBLIOTECA**

**La Bamba****Primera copla: A**

Para bailar la bamba,  
para bailar la bamba se necesita  
una poca de gracia y otra cosita  
una poca de gracia y otra cosita  
¡ay! arriba y arriba y arriba iré,  
yo no soy marinero por ti seré  
por ti seré, por ti seré.

**Segunda copla: A'**

En mi casa me dicen,  
en mi casa me dicen el inocente  
porque tengo mil novias,  
porque tengo mil novias de quince a veinte  
¡ay! arriba y arriba,  
¡ay! arriba y arriba y arriba iré,  
yo no soy marinero por ti seré  
por ti seré, por ti seré.

**Tercera copla: A''**

¡Ay! te pido, te pido, de compasión  
que se acabe la bamba  
que se acabe la bamba y venga otro son  
venga otro son, venga otro son.

### BLOQUE III

#### Repertorio para coro formal de niños y jóvenes

El repertorio interpretado en este bloque es presentado por integrantes del Coro de la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M.

En este bloque se hace un análisis de repertorio propuesto para grupo coral donde se muestran alcances que pretende un coro infantil y/o juvenil con una formación coral sólida. Esto quiere decir que los integrantes son voces seleccionadas que requieren de un intenso entrenamiento musical, así como también es recomendable que este tipo de coro tenga una clase de técnica vocal individual y/o grupal ya que su actividad coral es más demandante a comparación de un coro de principiantes o de nivel intermedio. El grupo formado para este repertorio está integrado por voces femeninas en sustitución de voces infantiles.

Uno de los coros infantiles más representativos de México es el "*Coro de niños y jóvenes cantores de la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M.*", bajo la dirección de la Mtra. Patricia Morales. Este coro se sujeta a las características y requerimientos mencionados para un coro de nivel avanzado.

El repertorio que se analiza en este bloque ha servido como recurso para invitar a los alumnos de la clase de Conjuntos Corales a seguir practicando la actividad coral.

#### Datos biográficos de los autores y análisis musical del repertorio

##### **Henry Purcell (1659-1695)**

No se tienen datos precisos de su fecha de nacimiento, sólo que nació entre el verano y otoño de 1659, probablemente en Westminster, procedente de una familia de músicos. A la edad de diez años ingresó al coro de la Capilla Real de Carlos II y cuando su voz cambió, comenzó a trabajar como conservador de los instrumentos reales (1673). Cuatro años más tarde sucedió a Matthew Locke como compositor de la orquesta de cuerdas "Violines del rey", cargo que suponía escribir música de danza y arias de carácter popular. En 1679 se convirtió en organista de la Abadía de Westminster, 1682 fue nombrado organista de la Capilla Real y en 1683 compositor ordinario del King's Music, cargo de gran importancia bajo el reinado de Carlos II.

Los conflictos monárquicos que se desarrollaron durante el periodo de vida de Purcell le hicieron servir a tres reyes. A los 18 años fue compositor para los "Violines del rey", cuando Carlos II murió en 1685, Purcell fue clavicembalista para la "música privada" del rey James II. Después de la sangrienta revolución en 1685, Purcell sirvió a los reyes Guillermo y María. El arte de Purcell está considerado como un balance entre la corte y el pueblo, la visión de la vida y el arte de la aristocracia y la clase media de su época.

Entre las primeras obras de Purcell se encuentran las fantasías para viola (1680), que representan el final florido de la música isabelina, así mismo muestran el dominio del compositor en la utilización de las técnicas contrapuntísticas de polifonía antigua, así como la profundidad emocional y el control expresivo de la disonancia, típicas del estilo renacentista<sup>59</sup>. Una gran parte de la producción musical de Purcell está dedicada a los “*verse anthems*” en la iglesia anglicana, himnos salmódicos con coro doble y sin una estructura específica, éstos corresponden al periodo comprendido entre 1682 y 1685.

Los “*verse anthems*” corresponden aproximadamente a la “*Predigt-Musik*” de la iglesia protestante, música escrita para ser cantada en un momento específico del rito litúrgico. Los “*verse athems*” probablemente deben algo en su forma a las odas reales (música profana), cuya composición era parte de la labor de Purcell dentro de la Capilla Real desde 1680 hasta un año antes de su muerte. En las odas, el texto es versificado, muchas veces de escasa calidad literaria, pero ofrecía mejores oportunidades para los arreglos musicales expresivos y su extensión permitía que la parte solista adquiriera mayor importancia.

Las odas por lo general comienzan con una obertura al estilo francés y tienen solos para voces, seguidos de secciones corales que prolongan éstos, también a la manera francesa. Los solos incluyen canciones y dúos, que muestran la habilidad de Purcell tanto para la melodía como para el tratamiento armónico. Una de las odas más admirables de Purcell es la compuesta para el cumpleaños de la reina María, “*Come ye sons of art away*”, Z323 (Venid, hijos del arte) compuesta en 1694.

Es digno de mencionar sus cinco “semióperas”, con diálogos intercalados sin música, que son: “*La historia de Diocleciano*”, “*El rey Arturo*”, “*La reina de las hadas*”, adaptación del “*Sueño de una noche de verano*” shakesperiano; “*La reina india*” y por último “*La tempestad*”. La única ópera completa de Purcell es “*Dido y Eneas*” (Londres, 1690), que sin duda alguna el canto de la muerte de Dido, “*When I am laid in earth*”, es una de las melodías más bellas y expresivas de toda la literatura operística<sup>60</sup>.

Henry Purcell es uno de los músicos más destacados del periodo de la Restauración inglesa falleció el 21 de noviembre de 1695 en Londres y fue sepultado bajo el órgano de la Abadía de Westminster.

<sup>59</sup><http://www.epdlp.com>

<sup>60</sup>Arnold Denis. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Vol.1*, (Salvat Mexicana de Ediciones S.A., 1983), pp.15-19.

**Sound the trumpet**  
**Henry Purcell (1658-1695)**

*Sound the trumpet* es parte de una de las odas más hermosas de Purcell, *Come ye sons of art*. Cada año a partir de 1689, Purcell escribiría una oda para la celebración de cumpleaños de la Reina María de Inglaterra. *Com ye sons of art*, fue presentada el 30 de abril de 1694 siendo la última oda que escribiría Purcell para dichas celebraciones ya que el siguiente año tuvo que componer música para el funeral de la reina.

<b>Dotación de voces</b>	<b>Dos voces: Alto 1 y Alto 2</b>		
<b>Rango melódico</b>	<b>Alto 1: do#5 a mi 6 Alto 2: la4 a do#6</b>		
<b>Compás</b>	<b>4/4</b>		
<b>Estructura</b>	<b>Intro.</b>	<b>[:A:] a-b a: como tema principal b: como tema secundario</b>	<b>[:B:] c-d-e c: tema secundario de contraste con A d: función de episodio e: función de coda</b>
<b>No. de compases</b>	<b>1-2</b>	<b>a: 3-10 b: 11-15</b>	<b>c: 16-19 d: 20-24 e: 25-31</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Re Mayor</b>		<b>Inflexiones a La Mayor, Si menor y a partir del compás 25 retoma la tonalidad original:Re Mayor.</b>

Sound the trumpet	Suena la trompeta
<p>Sound the trumpet,            sound the trumpet,            sound, sound, sound the trumpet,            till around you make            the list'ning shores rebound.</p> <p>On the sprightly hautboy,            the sprightly hautboy play,            all the instruments of joy,            all, all, all, all the instruments of joy,            that skilful numbers can employ,            to celebrate, to celebrate            the glories of this day.</p>	<p>Suena la trompeta,            suena la trompeta,            suena, suena, suena la trompeta,            hasta que en derredor hagas            que se escuche repercutir.</p> <p>Sobre el alegre oboe,            el alegre oboe suena,            todos los instrumentos de alegría,            todos, todos, todos, todos los instrumentos con alegría,            que hábilmente se valen de ritmos,            para celebrar, para celebrar            las glorias de este día.</p>

Traducción: Gabriela Ramírez Archundia

La partitura propone diversas combinaciones de voces para ser interpretada, como son:

- a) Alto o contratenor I y Alto o contratenor II
- b) La parte superior puede ser interpretada por una soprano
- c) El movimiento completo puede ser asignado a un semi-coro de sopranos y altos.

Esta última opción es la que se ha elegido para este recital. El acompañamiento es con piano y su texto está en inglés.

**Misa Brevis en Re Mayor, Op. 63**  
**Benjamin Britten (1913-1976)**

**La Misa**

La misa es el acto principal y el centro de la liturgia católica y contiene un *Propio* y un *Ordinario*. El *Propio* de la misa se caracteriza por tener textos y cantos que cambian cada día y en cada fiesta religiosa, estos pasajes son: *Introito, Gradual, Ofertorio y Comunión*. El *Ordinario* de la misa es invariable cualquiera que sea la época del año litúrgico<sup>61</sup>.

Los cinco pasajes frecuentes compuestos para coro (o para coro y solistas) son los siguientes:

- a) Kyrie
- b) Gloria
- c) Credo
- d) Sanctus con el Benedictus
- e) Agnus Dei

*Misa brevis* significa simplemente misa corta, es decir, aquella que no es tan musicalmente desarrollada como para requerir un largo tiempo en su ejecución adaptándose a los pasajes del *Ordinario*. Algunas veces en la *missa brevis* sólo se ejecuta la música del *Kyrie* y del *Gloria*, como se acostumbraba en el oficio luterano<sup>62</sup>.

La *Missa brevis* en Re Mayor, op.63 de Benjamin Britten está sujeta a los pasajes del *Ordinario* con excepción del *Credo*. El texto está en Latín. La partitura indica tres voces iguales y acompañamiento de órgano. Para este recital se interpretará con piano en sustitución del órgano.

<sup>60</sup> *Diccionario de la música Labor*. Tomo II, (Editorial Labor, S.A., 1954), p.1539.

<sup>61</sup> *Diccionario Oxford de la música*. Tomo II, (Edhasa, Ed., Barcelona, 1984), p.834.

Dotación de voces	Tres voces iguales				
Rango melódico	Tiple I: si# 5 a la6 Tiple II: la4 a fa#6 Tiple III: sol4 a fa6				
Compás	35 compases en 2/2	86 compases en 7/8; 4 compases en 5/8; 2 más en 7/8	17 compases en 3/2	25 compases con cambios entre 3/2 - 2/4 y una vez a 1/4	23 compases en 5/4
Estructura	<u>Kyrie</u> Canto distribuido en las 3 voces con una contestación homofónica, tratamiento que mantiene en todo el pasaje.	<u>Gloria</u> Se entona el <i>Incipit</i> para iniciar el pasaje.	<u>Sanctus</u> El tratamiento de las voces se basa en imitación rítmica e imitaciones invertidas.	<u>Benedictus</u> Solos: Imitación monódica a la cuarta y combinación de los temas presentados. Para concluir sintetiza el <i>Sanctus</i> .	<u>Agnus Dei</u> Textura predominantemente homofónica, aunque presenta imitaciones rítmicas.
Tonalidad	Re Mayor terminando en el tercer grado que es Fa# Mayor (dominante del relativo menor: Si menor)	Si menor con inflexiones a la dominante (Fa# Mayor) y conducción al final del pasaje a Re Mayor.	Re Mayor	Re mixolidio y Re Mayor	Re frigio

**Kyrie**

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

**Gloria**

Gloria in excelsis Deo  
et in terra pax hominibus  
bonae voluntatis.  
Laudamus te.  
Benedicimus te.  
Adoramus te.  
Glorificamus te.  
Gratias agimus tibi  
propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus,  
Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili  
unigenite, Jesu Christe.  
Domine Deus,  
Agnus Dei,  
Filius Patris, Filius Patris.  
Qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram  
Patris, ad dexteram  
Patris, miserere nobis.  
Quoniam tu solus sanctus.  
Tu solus Dominus.  
Tu solus Altissimus.  
Jesu Christe, Jesu Christe,  
Jesu Christe,  
cum Sancto Spiritu  
in gloria Dei Patris.  
Amen.

**Kyrie**

Señor, ten piedad.  
Cristo, ten piedad.  
Señor, ten piedad.

**Gloria**

Gloria a Dios en las alturas  
y en la tierra paz a los hombres  
de buena voluntad.  
Te alabamos.  
Te bendecimos.  
Te adoramos.  
Te glorificamos.  
Te damos gracias  
por tu excelsa gloria.  
Oh, Señor Dios,  
Rey celestial,  
Dios Padre omnipotente  
Oh, Señor, Hijo  
Unigénito, Jesucristo.  
Señor Dios,  
Cordero de Dios,  
Hijo del padre, Hijo del padre,  
tú que quitas los pecados del mundo,  
ten misericordia de nosotros.  
Tú que quitas los pecados del mundo,  
recibe nuestra súplica,  
tú que estás sentado a la derecha  
del padre, a la derecha  
del padre, ten misericordia de nosotros.  
Porque tú solo eres Santo.  
Tú solo eres Señor.  
Tú solo Altísimo,  
oh Jesucristo, oh Jesucristo,  
oh Jesucristo,  
con el Espíritu Santo  
en la gloria de Dios padre.  
Amén.

<p style="text-align: center;"><b>Sanctus</b></p> <p>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.</p> <p style="text-align: center;"><b>Benedictus</b></p> <p>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</p> <p style="text-align: center;"><b>Agnus Dei</b></p> <p>Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata mundi: miserere nobis Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata mundi: dona nobis pacem.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Sanctus</b></p> <p>Santo, Santo, Santo es el Señor Dios de los ejércitos celestiales. Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria. Hosanna en las alturas</p> <p style="text-align: center;"><b>Benedictus</b></p> <p>Bendito sea el que viene en nombre del Señor. Hosanna en las alturas.</p> <p style="text-align: center;"><b>Agnus Dei</b></p> <p>Cordero de Dios que quitas los pecados, los pecados del mundo: ten piedad de nosotros. Cordero de Dios que quitas los pecados, los pecados del mundo: ten piedad de nosotros. Cordero de Dios que quitas los pecados, los pecados del mundo: danos la paz.</p>
---	--

Traducción: Lic. Julieta Valdés García

## Conclusiones

El haber realizado el presente trabajo me ha permitido experimentar diferentes estrategias de educación musical a través de la práctica coral, lo cual ha contribuido enormemente a mi formación profesional.

Las actividades realizadas con los alumnos de la clase de Conjuntos Corales muestran el logro en lo relativo a una postura corporal y vocal adecuada para la asignatura en cuestión, lo que se observa en la forma de respiración y relajación. En el caso de los adolescentes en cambio de voz, se aprecia su permanencia como oyentes en la clase y su participación en obras que se encuentran en un registro vocal cómodo durante esta etapa de transición.

La experiencia de haber trabajado con este grupo de alumnos me ha hecho tomar conciencia de que las personas que nos dedicamos a dirigir alguna actividad donde se requiera el uso de la voz, debemos estar preparados académicamente y ser muy observadores para cuidar la voz de nuestros alumnos previniendo daños irreversibles vocales y/o auditivos en ellos. Además de que los conceptos aplicados en el bloque I no sólo son aplicables para la actividad coral, llámese coro escolar, coro infantil o clase de conjuntos corales, también pueden adaptarse a la enseñanza musical en general.

El estudio y análisis del repertorio del segundo bloque en conjunto con las alumnas de la licenciatura en Educación Musical, me ha enriquecido musicalmente además de que ha dejando abierta la posibilidad, tanto a ellas como a mí, de poder trabajar dicho repertorio con otros grupos corales.

En particular, ha significado todo un reto el estudio del repertorio del tercer bloque en donde los recursos y estrategias para resolver los requerimientos técnicos se exponen a continuación:

- Solfear cada voz por separado, ya sea por frases o secciones, de forma en la que puede permitirse flexibilidad en el *tempo* para el estudio. Finalmente juntar las voces.
- En el caso del trabajo a tres voces, propiciar diversas combinaciones con cada una para la asimilación de la armonía con el fin de que mantengan su línea melódica y posteriormente se sientan seguras junto con las otras voces.
- Cuidar el estudio de las indicaciones de dinámica y agógica que se establecen en la partitura.
- Establecer los *tempi* con el acompañante y los coralistas.
- Buscar la comprensión del texto, proporcionando previamente una traducción del mismo como herramienta para la interpretación.
- En el caso de la *Missa Brevis*, Op.63, se hizo el estudio pasaje por pasaje y una vez dominados cada uno se ejecutó la misa completa como una unidad.

Sin duda alguna las experiencias adquiridas durante el desarrollo de este trabajo me permiten concluir que en la elección de un repertorio deben atenderse con igualdad de importancia diversos aspectos, como son:

- El interés de los alumnos y del director
- La interpretación precisa de cada texto
- El análisis temático y los rangos melódicos;
- Las habilidades del grupo para poder interpretarlo;
- El sentido estético del material seleccionado.

Además de los aspectos mencionados, cabe destacar la gran responsabilidad que se adquiere al ser conductor de grupos corales, específicamente a nivel infantil, ya que en la actividad coral los alumnos no sólo adquieren conocimientos y habilidades musicales, sino también aprenden a valorar el trabajo en equipo, a tener una mejor integración social y a desarrollar su sensibilidad hacia la música y el arte en general.

## BIBLIOGRAFIA

Brinson, Barbara A. *Choral music, methods and materials –Developing successful choral programs (grades 5-12)*. Schirmer Books, New York, 1996.

Borngäser, Barbara. *Catalunya, Arte, Paisaje y Arquitectura*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 2001.

*Cantemos juntos*. SEP, México, 1998.

Cuyás, Arturo. *New Cuyás Dictionary*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volúmenes 5, 6, 8, 9 y 10, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 2001 y 2002.

*Diccionario de la música Labor*. Tomo II, Editorial Labor, S.A., 1954.

*Diccionario Oxford de la música*. Tomo II, Edhasa, Ed., Barcelona, España, 1984.

*El cuerpo humano*. Zeta Multimedia, Barcelona, España, 1995.

*Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomos 2, 14 y 15, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A., 1983.

Graetzer, Guillermo. *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Barry Ed., Buenos Aires, Argentina, 1961.

Graetzer, Guillermo. *Orff-Schulwerk (obra didáctica para niños)*. Tomo I, Barry Ed., Buenos Aires, Argentina, 1961. Adaptación Castellana para Latinoamérica.

*Guías azules de España*. Gaesa Ediciones, Madrid, España, 2002-2003.

Hemsey de Gainza, Violeta. *70 cánones de aquí y de allá (recopilación)*. Ricordi Americana, SAEC, 1967.

Honolka, Kurt. *Historia de la música*. EDAF, Ediciones y Distribuciones, S.A., Madrid, España, 1980.

Jiménez Mabarak, Carlos. *18 Cantos para la juventud*. SEP, Ed., México.

McRae, Shirley. *Directing the Children's Choir*. Schirmer Books, 1991.

Mansion, Madeleine. *El estudio del canto*. Ed. Ricordi, México, 1988.

Phillips, Kenneth H. *Teaching kids to sing*. Schirmer Books, New York, N.Y., 1992.

Ramírez Ramírez, Felipe. *Tesoro de la música polifónica en México*. Tomo II, 13 obras de la Colección J. Sánchez Garza, CENIDIM-INBA-SEP, México, 1981

*The New Grove Dictionary*. Vol. 3, Edited by Stanley Sadie, 1992.

### **Revista**

Jasso Villazul, J. Rogelio. *La música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*. Armonía, número 7, Organo Oficial de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, México, 1994.

### **Sitios Web**

<http://www.abadiamontserrat.net>

<http://www.angelfire.com/id2/rehabilitacionmedica>. 2001.

<http://www.bobshanon.com/stories>

<http://www.canalsantacruz.com>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.classical.net/music/> David Charlton y David Black, 1998.

<http://www.dzidzanton.com/compositores>

<http://www.epdl.com>

<http://www.geocities.yahoo.com>

<http://www.jalisco.gob.mx>

<http://www.los-poeta.com>

<http://www.lluisvives.com/> Biblioteca virtual Joan Lluís Vives, Xarxa d'universitats, Institut Joan Lluís Vives.

<http://www.members.tripod.com/~mundoclasico>

<http://www.prfrogui.com/> Mayo 004.

<http://www.rutadeseda.org/> Mauricio Martínez R., 1997.

<http://www.search.lycos.com>

<http://www.sinfomed.org.ar/> última modificación, sep.27-2001.

Listado de gráficos y ejemplos musicales

	Pág.
Ejemplo 1. Cuestionario de ingreso	3
Ejemplo 2. Ejercicio para llevar a cabo la audición	4
Ejemplo 3. Explicación del aparato de fonación	4
Ejemplo 4. Explicación del aparato respiratorio	5
Ejemplo 5. Ejercicio de respiración soplando un rehilete	6
Ejemplo 6. Ejercicio de respiración soplando un torbellino	6
Ejemplo 7. Posición al cantar de pie	7
Ejemplo 8. Posición al cantar sentados	7
Ejemplo 9. Posición correcta de la boca al cantar	8
Ejemplo 10. Posición incorrecta de la boca al cantar	8
Figura 1. La última <i>bomba</i>	21
Figura 2. Grupo de <i>plena</i>	22
Figura 3. El coquí	22
Figura 4. Sierra de Montserrat	34
Figura 5. Monasterio de Montserrat	35
Figura 6. Interior de la iglesia monástica de Montserrat	35
Figura 7. Virgen de Montserrat	36
Ejemplo 14. Rango Royal School of Church Musica	47
Ejemplo 15. Rango Alto-Tenor	48
Ejemplo 16. Rango Cambiata	49
Ejemplo 17. Rango Teoría ecléctica contemporánea	50
Ejemplo 18. Rango Barítono-Bajo	50
Ejemplo 19. Rango Voice Pivoting	51
Ejemplo 20. Rango Gackle	52
Ejemplo 21. Colocación de voces en un coro	54

## **Mariam, Matrem Virginem**

### **Llibre Vermell de montserrat (s.XIII-XIV)**

La biblioteca de la Abadía de Montserrat (Barcelona, España) guarda como primer volumen de su fondo de manuscritos, el códice que actualmente es conocido con el nombre de *Llibre Vermell* (Libro Rojo). Este manuscrito medieval constituye uno de los pilares de la música medieval española. Fue copiado en el año 1399 y su nombre lo debe a su encuadernación en terciopelo rojo hecha, según parece, a finales del siglo XIX. Incluye una recopilación de canciones, evocaciones a la Virgen y bailes de los peregrinos que llegaban al lugar quienes eran guiados por los monjes del Monasterio de Montserrat.

## **Tarara qui yo soi Anton**

### **Antonio de Salazar**

#### **Puebla?, México, 1650/Ciudad de México 1715**

Las obras musicales de Salazar se difundieron por toda la Nueva España, pues se encuentran repartidas por Guatemala y México (Morelia, Oaxaca y Puebla). El *villancico Tarara qui yo soi Anton*, sigue la tradición sacro musical de la Nueva España de componer obras en el dialecto *negro*, el cual adopta los giros lingüísticos propios de los esclavos negros traídos a nuestro país, así como también mantiene el marco originario de *Estribillo – Copla – Estribillo*, ya que durante el siglo XVII esta forma musical sufre una transformación con la aportación de nuevos elementos hasta llegar a convertirse en una Cantata o en un pequeño Oratorio.

## **Si Cantiamo!**

### **Antonio Caldara**

#### **Venecia, Italia 1670/Viena, Austria 1736.**

Durante su vida y mucho después de su muerte, Antonio Caldara fue tenido en una alta estima por compositores y teóricos como J.S.Bach. Telemann en su época temprana como compositor, tomó a Caldara como modelo para su música religiosa e instrumental. Haydn, cantó muchos de sus trabajos sacros cuando fue niño cantor de St. Stephens además de que tuvo en su posesión copias de dos misas de Caldara. Mozart hizo uso de algunos de sus seiscientos cánones, KV 555, 557 y 562.

## **Art thou troubled?**

### **Georg F. Händel**

#### **Halle, Alemania 1680/ Inglaterra 1759**

Händel luchó por la causa de la ópera napolitana durante veinte años con poco éxito, pero sin decaer nunca su energía como compositor y coempresario de la sociedad de ópera "Royal Academy of Music", fundada en 1719 y disuelta en 1728. *Art thou troubled?* es un *Aria da capo* de la ópera Rodelinda, Reina de los lombardos, ópera en tres actos. Fue la séptima ópera que escribió Händel para la Royal Academy of music y se estrenó en 1725. El mérito musical de las óperas de Händel radicó en su capacidad para describir casi visualmente los sentimientos que el texto presentaba y consiguió ofrecer espectáculos llenos de vida en sus oratorios.

## **Ookina uta**

### **Música japonesa**

Podemos hablar de diferentes tipos de música japonesa como son: música de culto llamada *kagura*; música cortesana conocida como *gagaku*; música de cámara, en la que los instrumentos más representativos de este género son el *shamisen* y el *koto*; la música folclórica japonesa es de origen muy antiguo, existe básicamente bajo las formas de una música de carácter religioso. *Ookina uta* es un arreglo a una melodía tradicional japonesa con influencia de armonía occidental.

## **El Coquí**

### **Puerto Rico**

#### **Arreglo vocal: Alfredo Mendoza**

La música folclórica puertorriqueña es el resultado del cruce de tradiciones españolas, sobre todo andaluzas y formas euroafricanas que se fueron desarrollando gradualmente en el Caribe. El Coquí, cantor nocturno de Puerto Rico, es una ranita de árbol de color castaño-rosáceo. Pertenece a una especie cuyos machos cantan "¡Co-quí!...¡Co-quí!...". Los puertorriqueños adoran a los coquíes y han escrito poemas y canciones en torno a esta especie.

## **Negro falucho**

### **Carl Orff**

#### **Munich, Alemania 1895 - 1982**

En 1924, Carl Orff fundó en Munich con Dorothee Günther la "Güntherschule" para enseñar gimnasia, música y danza, una institución formada para educar con nuevos métodos que relacionan movimiento y música. Su trabajo en la escuela le impulsó a desarrollar su propuesta de enseñanza musical para niños *Orff-Schulwerk*. Negro Falucho es un ejercicio extraído del *Orff-Schulwerk* en la versión castellana, que ayuda al alumno a reforzar su sentido rítmico y a la práctica de diferentes indicaciones de dinámica.

## **The lion sleeps tonight**

### **H.Peretti/L.Creatore/G. Weiss**

#### **Arreglo coral: Pierre Huwiler**

Esta es una canción de origen africano, una *doo-wop* song. Su título original fue "*Mbube*" que significa "león" y fue cantada como parte de un refrán Zulu de caza. La gente de habla inglesa lo tradujo como "*wimoweh*". "*Mbube*" fue un gran éxito en 1940 gracias a su promotor el sudafricano Solomon Linda. En 1961 *Hugo Peretti* y *Luigi Creatore* decidieron poner un nuevo texto a esta canción y con *George Weiss* crearon "*The lion sleeps tonight*". Este tema ha perdurado a través del tiempo desde sus orígenes alrededor de 1940 hasta la producción de Broadway en los 90's, "*The lion King*". El arreglo a cuatro voces de Pierre Huwiler (Fribourg, Suiza), permite a los alumnos alternar con voces diferentes a las suyas y tener la experiencia de ser parte de un coro mixto.

## **Mi ciudad**

### **Guadalupe Trigo**

**Mérida, Yucatán 1941/Cuernavaca, Morelos 1982**

Alfonso Ontiveros Carrillo, es el verdadero nombre de este compositor mexicano. El nombre de Guadalupe Trigo y su producción mexicanista nació en 1969 con firmes ideas musicales convirtiéndose en el portavoz del pueblo que lo inspiró para escribir temas nacionalistas como *La milpa de Valerio*, *El morral*, *La yunta*, *El rebozo* y *Mi ciudad*.

## **Ne menj el! y Játék**

### **Béla Bartók**

**Nagyszentmiklós, Hungría (ahora Sinnicolau, Rumania) 1881/New York 1945**

En 1904 Bartók tiene por primera vez contacto con la música campesina húngara, trascendental descubrimiento de lo que para él sería la verdadera música nacional. Más tarde realizaría investigaciones siguiendo la línea de la música folclórica en Rumania, Turquía y Argelia. En este año comenzó a recopilar algunas de estas canciones campesinas coincidiendo con Zoltán Kodály y en 1906 publicaron una colección de *Veinte canciones campesinas húngaras* que quedan como un primer acercamiento de Bartók al empleo del folclore. La mayor parte de la música vocal de Bartók está constituida por obras de tipo folclórico.

## **Old Abram Brown**

### **Benjamin Britten**

**Lowestoft, Gran Bretaña 1913/Aldeburgh, Gran Bretaña 1976**

El deseo de Britten era escribir música artísticamente buena y su técnica le permitía producirla fluidamente. La producción vocal de Britten abarca estilos muy variados aunque presentan un factor común de gran importancia: la insistencia en que las palabras habían de ser audibles, los textos debían valer por sí mismos y la historia que relataban habían de tener igualmente su propio valor. Old Abram Brown inicia con la exposición del tema al unísono, se secciona hasta en cuatro voces durante el desarrollo de la pieza y finaliza al unísono. Tiene un carácter de marcha fúnebre.

## **Pajarito Corpulento**

### **Blas Galindo Dimas**

**Sn. Gabriel, Jalisco 1910/Ciudad de México 1993**

En 1935 en la ciudad de México formó con José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Daniel Ayala el Grupo de los Cuatro. Blas Galindo es considerado como uno de los representantes más importantes del nacionalismo musical mexicano. Son varias obras en que cita o evoca la música tradicional del país, en particular la de Jalisco, con sus *Sones de Mariachi*. Conoció y dominó las nuevas técnicas y lenguajes del s.XX, como el dodecafonismo y la música electrónica, aunque prefirió conservar la forma y el estilo del nacionalismo musical. Su producción coral es muy amplia, principalmente entre 1939 y 1961, periodo que se considera dentro de la vida de Galindo como el más creativo. Escribió y adaptó canciones escolares, como es el caso de *Pajarito Corpulento*.

### **Un pastorcito solo ...**

**Carlos Jiménez Mabarak**

**México, D.F. 1916/Cuautla, Morelos 1994**

Carlos Jiménez Mabarak es uno de los compositores mexicanos de mayor producción musical a lo largo de casi 60 años de actividad. Prácticamente ha abarcado todos los géneros: música para orquesta sinfónica, pequeña orquesta, ópera, música de cámara, obras para coro a capella, canto y piano, música para ballet, teatro y cine. De acuerdo a sus características, la música de este compositor puede agruparse en tres periodos: primer periodo de 1935 a 1955, "Tradicional"; segundo periodo de 1956 a 1976, "Dodecafónico"; tercer periodo de 1977 a 1992, tiene una afinidad estilística con el primero. Carlos Jiménez Mabarak es considerado uno de los compositores mexicanos que más ha escrito para coro. Un ejemplo de esta música coral es *Un pastorcito solo ...* que nos remonta a los madrigales renacentistas en su forma musical y su texto original que data del s.XVI.

### **Caminante del Mayab**

**Guty Cárdenas**

**Mérida, Yucatán 1905/Ciudad de México 1932**

Augusto Alberto Cárdenas Pinelo es el verdadero nombre de este extraordinario cantante mexicano. En el mundo artístico, Guty Cárdenas logró crear e imponer un estilo propio en el que destacaban lo mismo su interpretación que la calidad de sus canciones. Fue uno de los artistas más populares de su época gracias a su versatilidad que lo llevaba a interpretar los más variados ritmos musicales. Algunas de las canciones más conocidas de su inspiración son: *Caminante del Mayab*, *Nunca*, *Quisiera*, *Un rayito de sol*, *Ojos tristes y Flor*.

### **La Bamba**

**Son Jarocho**

La palabra jarocho se debe a los mestizos y mulatos de la cuenca del río Papaloapan que empleaban para manejar su ganado o como arma de defensa una pequeña lanza llamada "jara", el sufijo -cho, denota un tono despectivo hacia los jarochos a quienes se consideraba gente sin ley. Poco a poco este vocablo se ha convertido en el gentilicio que designa a los habitantes del sur del estado de Veracruz, desde Tuxpan hasta la frontera con Oaxaca y Tabasco. *La Bamba*, probablemente el más antiguo son jarocho que se conserva, data del siglo XVI y es atribuido a un trovador que vivió en el Puerto de Veracruz.

### **Sound the trumpet**

**Henry Purcell**

**Westminster ?,1690/Londres 1695**

Una gran parte de la producción musical de Purcell está dedicada a los "*verse anthems*" en la iglesia anglicana, himnos salmódicos con coro doble y sin una estructura específica. Los "*verse athems*" probablemente deben algo de su forma a las odas reales (música profana). En las odas, el texto es versificado, muchas veces de escasa calidad literaria, pero ofrecía mejores oportunidades para los arreglos musicales expresivos y su extensión permitía que la parte solista adquiriera mayor importancia. *Sound the trumpet* es parte de una de las odas más hermosas de Purcell titulada *Come ye sons of art*, que fue presentada el 30 de abril de 1694 siendo la última oda que escribiría Purcell para dichas celebraciones ya que el siguiente año tuvo que componer música para el funeral de la reina.

**Misa Brevis en Re Mayor, Op. 63**

**Benjamin Britten**

**Lowestoft, Gran Bretaña 1913/Aldeburgh 4-Dic-1976**

En la Misa Brevis en Re Mayor, Op. 63, Britten sigue de manera estricta los pasajes del *Ordinario* de la Misa: *Kyrie, Gloria, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei* (con excepción del *Credo*). En un sentido místico, en el desarrollo de la misa hace referencia a la Santísima Trinidad a través del tratamiento de las voces con contestaciones homofónicas e imitaciones rítmicas.

# MARIAM MATREM

Llibre Vermell de Montserrat  
(s.XIII-XIV)

Tiple

Ma - ri - am, ma - trem - vir - gi - nem, at -

Tenor

Ma - ri - am, - ma - trem vir -

Bajo

Ma - ri - am, ma - trem vir -

6

to - li - te, le - sum Chri - stum ex -

- gi - nem, - le - sum -

- gi - nem, le sum

11

to - li - te con - cor - di - ter. 1 y 2. Ma - ri - -  
3 y 4. le - su - - su -

Con - cor - di - ter. 1 y 2. Ma - ri -  
3 y 4. le - ri -

Con - - cor - di - ter. 1 y 2. Ma - ri  
3 y 4. le - ri -

Fine

16

sae - cu li a - si - lum de - fen - de - nos  
pre - e ma - bo - ni - tas ve - ris - si - - - ma,

a, a - si - lum, De - fe de - nos  
su bon - ni - - tas ve - ris - si - ma

a, a - si - lum, De - fen - de - nos  
su bo - ni - - tas ve - ri - si - ma

21

le - su - tu - tum -re fu - gi - um, ex -  
Ma - ri - a - - dul - cis - pi - e - tas gra -

le - su, Ex -  
Ma - ri - - a gra -

le - su, Ex -  
Ma - ri - a gra -

26

au - di - nos. Iam e - stis vos to - ta - li -  
tis - si - - - ma. Am - plis - si - ma con - - - for - - - mi - - -

au - di - nos. E - stis -  
tis - - si - ma Am - plis - si - ma -

au - di - nos. E - - stis  
tis - si - ma Am - - plis - si ma

31

ter Dif - fu - gi - um, to - tum mun -  
 ter sit ca - - - ri tas ad - nos quos

Dif - fu - gi - um, mu -  
 ca - - - ri - tas va - - -

Dif - fu - gi - um, mun -  
 ca - - - ri - tas va - - -

36

D.C

di con - fu - gi - um Re - a - li - ter.  
 pel - lit va - - - ni - - - tas e - nor - - - mi - ter.

di - Re - a - li - ter.  
 ni - tas e - - - nor - mi - ter.

di - Re - a - li - ter.  
 ni - tas e - - - nor - mi - ter.

\* Adaptación del texto 3 y 4:  
 Gabriela Ramírez Archundia.

# Un pastorcito solo ...

Poema de  
San Juan de la Cruz

Música de  
Carlos Jiménez Mabarak

**Voz I**

1 y 2. Un pas-tor-ci-to so-lo es-tá pe-na-do, a-je-no de pla-  
3 y 4. Que so-lo de pen-sar que está ol-vi-da-do, de su be-lla pas-

**Voz II**

1 y 2. Un pas-tor-ci-to so-lo es-tá pe-na-do, a-je-no de pla-  
3 y 4. Que so-lo de pen-sar que está ol-vi-da-do, de su be-lla pas-

**Voz III**

1 y 2. Un pas-tor-ci to so-lo es-tá pe-na-do, a-je-no de pla-  
3 y 4. Que só-lo de pen-sar que está ol-vi-da-do, de su be-lla pas-

5

cer y de con-ten-to, y\_en su pas-to-ra fir-me el pen-sa-  
to-ra con gran pe-na, se de-ja mal-tra-tar en tie-rra a-

cer y de con-ten-to, y\_en su pas-to-ra fir-me el pen-sa-  
to-ra con gran pe-na, se de-ja mal-tra-tar en tie-rra a-

cer y de con-ten-to, y\_en su pas-to-ra fir-me el pen-sa-  
to-ra con gran pe-na, se de-ja mal-tra-tar en tie-rra a-

9

mien-to, y\_el pe-cho del a-mor muy las-ti-ma-do.  
je-na, y\_el pe-cho del a-mor muy las-ti-ma-do.

mien-to, y\_el pe-cho del a-mor muy las-ti-ma-do.  
je-na, y\_el pe-cho del a-mor muy las-ti-ma-do.

mien-to, y\_el pe-cho del a-mor muy las-ti-ma-do.  
je-na, y\_el pe-cho del a-mor muy las-ti-ma-do.

13

No llo - ra por ha - ber - le a - mor lla - ga - do, que no se pe na\_en  
 Y di - ce\_el pas - tor - ci - to: ¡Ay des - di - cha - do de\_a - quel que de mi\_a -

No llo - ra por ha - ber - le a - mor lla - ga - do, que no se pe na\_en  
 Y di - ce\_el pas - tor - ci - to: ¡Ay des - di - cha - do de\_a - quel que de mi\_a -

No llo - ra por ha - ber - le a - mor lla - ga - do, que no se pe na\_en  
 Y de - ce\_el pas - tor - ci - to: ¡Ay des - di - cha - do, de\_a - quel que de mi\_a -

17

ver - se a - sí\_a fli - gi - do, aunque\_enel co - ra - zón es - tá he -  
 mor ha he - cho au - sen - cia, y no quie - re go - zar la mi pre -

ver - se a - sí\_a fli - gi - do aunque\_enel co - ra - zón es - tá he -  
 mor ha he - cho au - sen - cia, y no quie - re go - zar la mi pre -

ver - se a - sí\_a fli - gi - do aunque\_enel co - ra - zón es - tá he -  
 mor ha he - cho au - sen - cia, y no quie - re go - zar la mi pre -

21

ri - do; mas llo - ra de pen - sar que\_está\_ol - vi - da - do.  
 sen - cia, y\_el pe - cho del a - mor muy las - ti - ma - do!

ri - do; mas llo - ra de pen - sar que\_está\_ol - vi - da - do.  
 sen - cia, y\_el pe - cho del a - mor muy las - ti - ma - do!

ri - do; mas llo - ra de pen - sar que\_está\_ol - vi - da - do.  
 sen - cia, y\_el pe - cho del a - mor muy las - ti - ma - do!