ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

NOTAS AL PROGRAMA

(OPCIÓN DE TITULACIÓN)

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL

PRESENTA

OMAR ISRAEL RODRÍGUEZ CLAVIJO

Asesor

Dr. Felipe Ramírez Gil.

MÉXICO DF.

ABRIL - 2014

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicado a mi Madre

Rosalba Clavijo Brito

PROGRAMA

LA LLORONA — **Tradicional Istmeña**

CIELITO LINDO — **Quirino Fidelino Mendoza y Cortés** (1862 – 1957)

POPURRÍ REVOLUCIONARIO

- La Cucaracha — **Tradicional Revolucionaria**
- La Rielera — **Samuel M. Lozano** (1891 – 1977)
- La Valentina — **Tradicional Revolucionaria**
- La Adelita — **Tradicional Revolucionaria**

TIERRA MESTIZA — **Gerardo Tamez** (b. 1948)

INTERMEDIO

GUADALAJARA — **José Guizar Morfín** (1912 – 1980)

LA CULEBRA — **Ignacio Fernández Esperón** (1892 – 1968)

DIOS NUNCA MUERE — **Macedonio Alcalá Prieto** (1831 – 1869)

NEREIDAS — **Amador Pérez Torres** (1902 – 1976)

MÉXICO LINDO Y QUERIDO — **Jesús Monje Ramírez** (1910 – 1964)

LA NEGRA — **Tradicional Mexicana**[1]

[1] Los arreglos de las obras mencionados en este programa pertenecen a Omar Israel Rodríguez Clavijo.

“MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA PARA ORQUESTA ESCOLAR: UNA HERRAMIENTA PEDAGÓGICA PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL”

INTRODUCCIÓN

En mi desarrollo y práctica docente dentro del programa de “Niños Talento” del Desarrollo Integral de la Familia (DIF), he aspirado a consolidar una herramienta de enseñanza musical práctica y accesible para niños y jóvenes en edades de 7 a 15 años; buscando propuestas que den solución al problema de la adquisición de instrumentos, metodología de integración social y de enseñanza musical.

De esta manera se ha creado el proyecto denominado: “Orquesta escolar con instrumentos accesibles a los alumnos”, siendo una iniciativa para proponer la formación de orquestas escolares en las zonas urbanas del Distrito Federal, formadas a partir de instrumentos fáciles de conseguir y a un precio accesible, con esto se pretende ofrecer una alternativa a los profesores de educación básica.

Bajo la premisa de una aproximación activa a la música, se favorece el desarrollo de las capacidades musicales mediante actividades vivenciales, participación en actividades creativas grupales, gestión de intereses y motivaciones que respondan a las necesidades del niño y se procede desde lo simple a lo complejo (nivel de *facilitación didáctica*).

Para ello se ha desarrollado un conjunto de arreglos con repertorio variado, incluyendo música tradicional mexicana, que por su diseño melódico y rítmico es adecuado para la instrucción musical. Dichos arreglos tienen una dirección clara y progresiva que prevé puedan ser ejecutados con ensambles de 9 o más estudiantes y de esta manera poder vivir la experiencia musical de una manera vivencial, sencilla, sistemática y agradable.

ÍNDICE

Introducción ……4

1. La enseñanza musical en la educación: los niveles educativos básicos …….6

2. Planteamiento didáctico del proyecto ……8

2.1. Objetivos…….8
2.2. Ruta crítica ……9

3. Análisis estructural de las obras ……11

3.1 La llorona ……11
3.2 Cielito lindo ……..13
3.3 Popurrí revolucionario ……...16
3.4 Tierra mestiza ……..23
3.5 Guadalajara ……26
3.6 La culebra …… 30
3.7 Dios nunca muere …… 34
3.8 Nereidas …….. 37
3.9 México lindo y querido …….. 41
3.10 El son de la negra …….. 46

4. Metodología en el montaje de las obras (bitácora) …… 50

I. Conclusiones …… 54

II. Bibliografía …… 56

III. Anexos …… 57

1. La enseñanza musical en la educación: los niveles educativos básicos.

La música como las artes en general han tenido un papel importante en la educación a lo largo del tiempo, en México en los últimos años se realizó la Reforma Integral de la Educación Básica (RIEB), que vino a dar una nueva visión de las artes.

En la educación preescolar se habla de potenciar la sensibilidad, la iniciativa, la curiosidad, la creatividad, entre otras, todo enfocado a la apreciación e interpretación del arte; todo lo anterior se desarrolla en cuatro aspectos: expresión y apreciación musical, expresión corporal y apreciación de la danza, expresión y apreciación visual y expresión y apreciación dramática; aspectos que mostrarán el avance de esta reforma con respecto al preescolar, primaria y secundaria.

En la educación primaria se pretende desarrollar la competencia artística y cultural a partir del acercamiento a los lenguajes, procesos y recursos de las artes, con base en el trabajo pedagógico diseñado para potencializar sus capacidades, atender en ella sus intereses y satisfacer sus necesidades socioculturales.
Es importante adquirir los conocimientos y las habilidades propios de los lenguajes artísticos: artes visuales, expresión corporal y danza, música y teatro, que les permitan desarrollar su pensamiento artístico, paralelamente a sus actitudes y valores, mediante experiencias estéticas que mejoren su desempeño creador.
Se espera que valoren la importancia de la diversidad y la riqueza del patrimonio artístico y cultural por medio del descubrimiento y de la experimentación de los diferentes aspectos del arte al vivenciar actividades cognitivas, afectivas y estéticas.

Específicamente en el nivel secundaria, es en donde se da una apertura para la enseñanza en otras artes como: expresión y apreciación musical, expresión corporal y apreciación de la danza, expresión y apreciación visual y expresión y apreciación dramática; a pesar de que ya se había hecho mención de las cuatro especialidades a seguir, es en el nivel secundaria donde se tendrán maestros especializados en cada una de estas materias y sólo se podrá optar por una de ellas, que será designada según los intereses del alumno.

En educación secundaria los propósitos principales son:

- Apreciar las cualidades estéticas de diversas manifestaciones y representaciones del cuerpo humano por medio de los lenguajes artísticos para comprender su significado cultural y valorar su importancia dentro de las artes.
- Explorar la dimensión estética de las imágenes, las cualidades del sonido y el uso del cuerpo y la voz.
- Comprender la estructura dramática y creación teatral, para enriquecer las concepciones personales y sociales que se tienen del arte.
- Conocer los procesos de creación artística de diseñadores, artesanos y en general de los miembros creativos de la comunidad.

- Distinguir diferentes profesiones e instituciones que se desarrollan en distintos entornos culturales relacionadas con la creación, investigación, conservación y difusión de las artes.

En los tres niveles de la educación básica serán una constante los siguientes ejes de enseñanza:

- **La Apreciación.** Está integrada por contenidos que favorecen el desarrollo de la percepción auditiva de los alumnos.

- **La Expresión.** Está conformada por contenidos dirigidos a la realización de proyectos de improvisación, participación activa en paisajes sonoros, lectura de partituras para interpretar fragmentos, melodías y canciones, además de la familiarización con instrumentos musicales convencionales y tradicionales.

- **La Contextualización.** Permite a los alumnos distinguir unos sonidos de otros, y aplicar los conocimientos adquiridos para cantar, componer, estructurar, escuchar y ejecutar los componentes musicales, así como los instrumentos que los producen en lugares, espacios y tiempos determinados por su evolución histórica; así mismo, permite identificar las causas que originaron los factores que influyen en un contexto para determinado tipo de música.

Después de hacer un recuento de los cambios planteados con la RIEB, se observa que el papel de la música generalmente se enfoca más en la apreciación de la música y demás artes que en la ejecución, porque a pesar de que se habla de tener herramientas para interpretar piezas musicales, no es sino hasta la educación secundaria en donde se podrá tener un acercamiento real a instrumentos de carácter armónico y de un amplio registro que permitan experimentar la ejecución de melodías más complejas, esto se presenta hasta el tercer año de la educación secundaria y sólo en 2 bimestres.

El proyecto planteado permitirá a los alumnos de educación primaria y secundaria tener la experiencia de interpretar música tradicional mexicana con arreglos que posibiliten no sólo ejecutar fragmentos o pequeñas melodías, sino piezas completas con melodía, armonía, bajo y ritmo de manera plena y accesible tanto para los alumnos como para el maestro, considerando que es limitada la experiencia que nos indica la RIEB dentro de los planes y programas de estudio de artes, debido a la importancia de esta práctica para la comprensión y vivencia de la música.

2. Planteamiento didáctico del proyecto.

2.1 Objetivos

Este proyecto es una iniciativa para proponer la formación de orquestas escolares en las zonas urbanas del Distrito Federal, formadas a partir de instrumentos fáciles de conseguir y a un precio accesible, con esto se pretende ofrecer una alternativa para los profesores de educación básica para poder ejecutar música con ensambles de 9 ó más alumnos y poder vivir la experiencia musical de una manera vivencial, sencilla, sistemática y agradable para el alumno y el maestro, a través de arreglos sencillos, siguiendo una serie de pasos y reglas para el mejor aprovechamiento técnico, musical y ordenado del alumno.

La dotación sugerida para el ensamble es :

Guitarras, flautas de pico soprano y si es posible flautas alto, metalófonos y percusiones menores (claves, pandero, triángulo, maracas o *shakers*, címbalos, castañuelas y güiro). Se puede incluir o excluir algún instrumento dependiendo de la especialidad del profesor sin exceder el costo o la portabilidad.

El seguimiento para llegar a este objetivo es:

- Técnica básica a los alumnos aspirantes a los ensambles u orquestas.
- Lecciones sencillas a dos voces que servirán de práctica para ensamblar.
- Formación de la orquesta con cuatro secciones con un papel bien definido.
- Explicación de los roles de las secciones (melodía, melodía secundaria, acompañamiento y bajo).
- Arreglo de piezas sencillas, asignando los roles a las secciones tomando como base regiones de la guitarra para cada sección, ejemplo: el bajo en primera posición y en las 3 cuerdas superiores, el acompañamiento en primera posición y en las 4 cuerdas inferiores, la melodía secundaria en primera y hasta cuarta posición en las 3 cuerdas inferiores y la melodía en primera hasta novena posición en las 3 cuerdas inferiores.
- Incluir dos secciones de flautas reforzando a la sección 1 y 2 de la guitarra.
- Aumentar los metalófonos para alternar distintos timbres en las piezas y así enriquecer el ensamble.
- Finalmente agregar las percusiones menores.

- Procurar que en los primeros arreglos para la guitarra no cambiar de posición y utilizar digitación sólo con los primeros tres dedos y posteriormente usar el cuarto. Para la flauta utilizar notas del re5 al re6 ya que no se tiene necesidad de tapar parcialmente el orificio posterior que son las notas que representan más dificultad a los alumnos. En los metalófonos poner líneas melódicas que no sean tan veloces, en cuanto a las percusiones sólo marcar acompañamiento con figuras rítmicas sencillas.

- Utilizar para los arreglos música mexicana para darle al alumno un conocimiento más amplio de nuestra cultura.

- La música mexicana no es de ritmos sencillos pero son melodías muy fáciles de interiorizar y que pueden escuchar en su comunidad y de algunas de ellas ya tener conocimiento.

- Inicialmente no es necesario poner líneas de bajo elaboradas para el acompañamiento, puede realizarse con sólo dos cuerdas y las melodías no siempre deben de tocar al mismo tiempo y posteriormente si se trata de melodías elaboradas, se pueden repartir en ambas secciones por fragmentos.

- Ensamblar (por secciones, después por instrumento y finalmente como ensamble). Aunque pareciere complejo, no lo es tanto y esto se debe a la facilidad de las partes, el verdadero trabajo está en el ensamble y el resultado para los alumnos es alentador ya que se obtiene algo muy completo, a diferencia de lo que se puede obtener como solista.

- Organizar pequeñas presentaciones con el fin de motivar y presentar el trabajo final, considerando esto muy importante ya que se requiere cerrar el ciclo con un recital.

2.2. Ruta crítica

Partiendo de los objetivos planteados en el presente proyecto, se hace necesario contemplar una serie de estrategias tanto pedagógicas como operativas y finalmente artísticas.

De ahí que se tenga a bien considerar una serie de necesidades administrativas de planeación, programación, ejecución y control de todas y cada una de las actividades que componen el proyecto, para desarrollarse dentro de un tiempo y resultados óptimos.

La ruta crítica se sujeta a los siguientes plazos:

Recopilación de material (libros y partituras)	1 mes
Arreglo del repertorio para la dotación sugerida	2 meses
Enseñanza básica del Instrumento	1 mes
Enseñanza específica del instrumento	2 meses
Ensamble de la pieza “La Llorona”	2 semanas
Ensamble de la pieza “Cielito lindo”	1 semana
Ensamble de la pieza “Popurrí Revolucionario”	1 mes
Ensamble de la pieza “Tierra Mestiza”	2 semanas
Ensamble de la pieza “Guadalajara”	2 semanas
Ensamble de la pieza “La Culebra”	1 semana
Ensamble de la pieza “Dios Nunca Muere”	2 semanas
Ensamble de la pieza “Nereidas”	2 semanas
Ensamble de la pieza “México Lindo y Querido”	2 semanas
Ensamble de la pieza “La Negra”	1 mes
Preparación para la presentación en publico	1 semana
Recital	1 semana
Tiempo Total Aproximado	1 año

*Nota: Cada ensayo consta de 2 horas. Se realizaron 2 sesiones por semana.

3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS

A continuación se presenta un desglose de cada una de las obras que forman parte del repertorio de este proyecto que consta de: perfil biográfico del compositor (en algunos casos), estructura y análisis armónico. Debemos destacar que el análisis de las obras se realizó con base a las estructuras de distintas versiones, es decir, no es de una sola versión en específico, tomando elementos que fueran más convenientes para los arreglos y en el caso de algunas no se tomó ninguna versión, todo se realizó a partir únicamente de la melodía.

3.1 *"LA LLORONA"*

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La obra de "La Llorona", es un Son tradicional, característica del Istmo de Tehuantepec (Oaxaca). Se desconoce su autor, por lo que se ha considerado anónima y representativa de la época Revolucionaria Mexicana.

Su estructura básica es simple, ya que únicamente alterna dos temas A (figura 1) y B (figura 2),en donde utiliza una cadencia Frigia característica de éstos sones; en ambos temas se busca el contraste por medio del ritmo de la melodía.

Compases	1 - 2	3 - 35	36 - 51	52 - 83	36 - 51	52 - 83	84 - 93
Estructura	Intro	**A** (Lento)	**B** (Allegro)	**A** (Allegro)	**B** (Allegro)	**A** (Allegro)	**A*** (Lento)
Tonalidad	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em

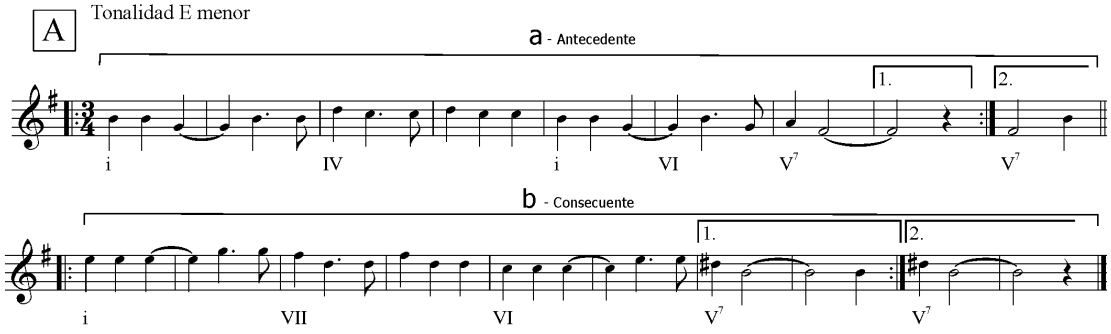


Figura 1

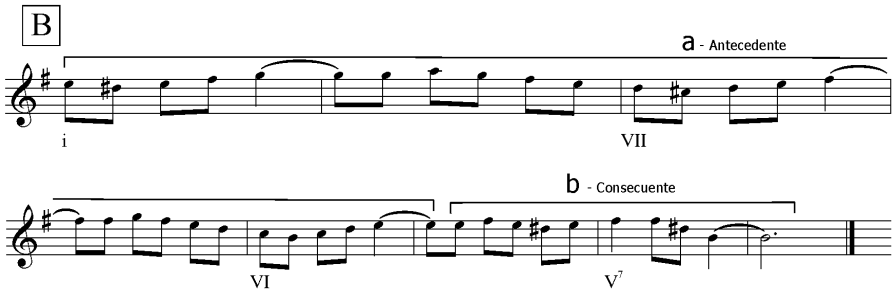


Figura 2

El arreglo sobre el cual se elabora este análisis tiene un carácter plenamente didáctico y por lo tanto ciertas características importantes de mencionar.

La dotación instrumental del arreglo es la siguiente: 4 guitarras, 2 flautas, glockenspiel, arpa colombina y claves.

La guitarra 1, se enfoca a la melodía en una sola cuerda en 1ª, 7ª y 12ª posición, teniendo como objetivo desarrollar habilidad en el dedo índice y medio de la mano derecha; La guitarra 2, tiene como objetivo acostumbrar al alumno a realizar una 2ª voz sobre la melodía principal, y trabaja principalmente arpegios de la armonía de la canción; la guitarra 3, está pensada para principiantes, siendo esta de gran facilidad pero representando una gran importancia dentro de la pieza y su principal enfoque es tocar 2 cuerdas a la vez, así como fungir de acompañamiento; la guitarra 4, realiza el papel de bajo el cual hace algunos adornos propios de la pieza, se ocupa de la utilización y manejo del pulgar.

La flauta por ser primordialmente instrumento melódico, se ocupa de la melodía, por medio de notas sencillas y básicas al aprendizaje de la flauta de pico.

La sección de percusiones está conformada por un metalófono y unas claves. El metalófono realiza en determinados momentos notas de acompañamiento armónico y las claves un ritmo de vals y otro ritmo que iguala al del bajo.

El Arpa Colombina, intercala fragmentos del tema principal y acompañamientos en arpegios que sirven para iniciar al alumno en las melodías y en el movimiento de los dedos.

3.2. *“CIELITO LINDO”*

Quirino Fidelino Mendoza y Cortés (1862-1957)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Quirino Fidelino Mendoza y Cortés, hijo de Policarpo Fidelino Mendoza Ocampo y de Juana Cortés de la Rosa, nació el 10 de mayo de 1862 en el pueblo de Tulyehualco, Xochimilco. Su padre era el organista de la parroquia, por lo que desde muy pequeño lo acercó a la música. En su época de juventud empezó a componer sus primeros temas de corte religioso, los cuales intercalaba en su repertorio. Su primera obra, “Mi bendito Dios”, vio la luz en 1880.

Autor de numerosas piezas de corte popular destacó por incursionar en diferentes géneros como: himnos, polkas, mazurcas, corridos, valses, huapangos, pasodobles, marchas, cantos infantiles, boleros, y canciones rancheras. Su verdadero oficio fue ser profesor de primaria y se cuenta que durante los pocos ratos libres que le dejaban la música y la docencia, Quirino gustaba de pasear por la sierra y fue allí donde conoció a Catalina Martínez, una bella mujer con un llamativo lunar junto a la boca, quien lo conquistó y le inspiró la más grande de sus canciones: “Cielito lindo”. El legado musical de Quirinio Fidelino, ha sido merecedor de una gran variedad de premios y reconocimientos, así mismo sus melodías y canciones se han tocado no sólo a lo largo y ancho de México, sino también en varias partes del mundo, especialmente sus temas más exitosos: “Cielito lindo”, “Jesusita en Chihuahua”, “Rosalía”, “Joaquinita”, “Xochimilco”, “La noche tiende su manto”, “Honor”, “Gloria”, “Las espuelas de Amozoc” y “Alegría de vivir”. Uno de los momentos más significativos en su vida fue cuando le compuso un himno al Rey de España, Alfonso XIII, que le presentó en el Palacio Real de Madrid, España, el 12 de octubre de 1919. Aunque fue muy longevo, la vida del maestro Quirino Mendoza llegó a su fin el 9 de noviembre de 1957, en la ciudad de México. Sus restos mortales descansan en el Lote de Los Hombres Ilustres de Xochimilco.[2]

[2] http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08045

Análisis de la Obra:

"Cielito Lindo" es una de las piezas más representativas de la música tradicional mexicana, cuya autoría se atribuye a Quirino Fidelino Mendoza.

La obra está construida por una serie de estrofas que se alternan con un estribillo, obteniendo así una organización basada en dos ideas principales (A y B).

Con una tonalidad general de A mayor, es armonizada por los grados básicos (I, IV y V). Las dos diferentes secciones contrastantes entre sí por el ritmo de la melodía, así como por su relación armónica, están conformadas por 16 compases cada sección (figura 3 y figura 4). El puente de los compases 81 a 84, está construido por la reiteración de un motivo de la sección B.

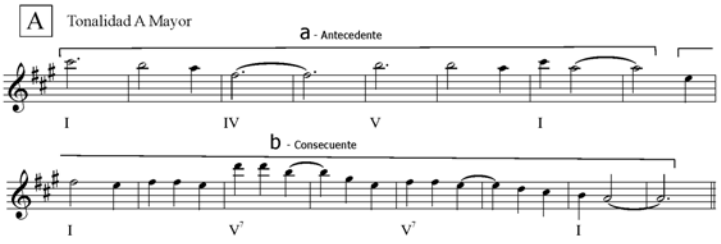


Figura 3

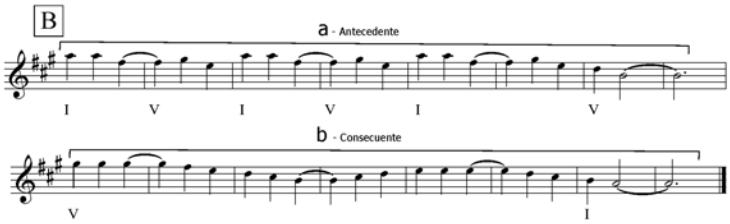


Figura 4

El análisis de la obra tiene la siguiente estructura:

Compases	1 - 16	17 - 32	33 - 48	49 - 64	65 - 80	81 - 84	85 - 100	101 - 116	117 - 134
Estructura	**A**	**B**	**A**	**B**	**A**	Puente	**B**	**A**	**A**
Tonalidad	A	A	A	A	A	A	A	A	A

La instrumentación propuesta para esta pieza es: 4 guitarras, 2 flautas, metalófono, arpa colombina, triángulo y pandero.

En cuanto a las características didácticas del arreglo de esta obra podemos considerar las siguientes: La guitarra 1, se enfoca a la melodía en una sola cuerda en 7ª posición, teniendo como objetivo desarrollar habilidad en el dedo índice y medio de la mano derecha; la guitarra 2, tiene como objetivo acostumbrar al alumno a realizar una 2ª voz sobre la melodía y trabaja desmangues a lo largo del diapasón; la guitarra 3, está pensada para principiantes, siendo esta de gran facilidad pero representando una gran importancia dentro de la pieza y su principal enfoque es tocar 2 cuerdas a la vez, y funge como acompañamiento; la guitarra 4, realiza el papel de bajo, el cual hace algunos adornos propios de la pieza, se ocupa de la utilización y manejo del pulgar.

La sección de alientos constituida por 2 flautas, se encargan de la melodía, agregando algunas notas con sostenidos para ampliar el aprendizaje, así como en determinadas ocasiones agrega 2ª voz a la melodía.

El metalófono, realiza un acompañamiento simple y la exposición del tema. Las percusiones tienen la función de remarcar los principios del tema y del acompañamiento rítmico. El arpa Colombina, generalmente duplica el tema en algunas secciones y figuras de arpegios.

3.3 *“POPURRÍ REVOLUCIONARIO”*

Este arreglo utiliza cuatro piezas mexicanas, consideradas tradicionales revolucionarias: “La Cucaracha”, “La Rielera”, “La Valentina” y “La Adelita”.

En ellas se realiza un discurso que nos lleva a una pieza con características de *“suite”.*

A continuación podemos observar características generales de cada una de estas piezas.

“LA CUCARACHA”

Considerada como una canción folclórica tradicional, por sus características pertenece al género denominado corrido, que ha sido de larga tradición en la música mexicana.

La pieza se encuentra en la tonalidad de Sol mayor y está constituida por 2 ideas principales que circundan armónicamente el I y V grado (ver figura 5).

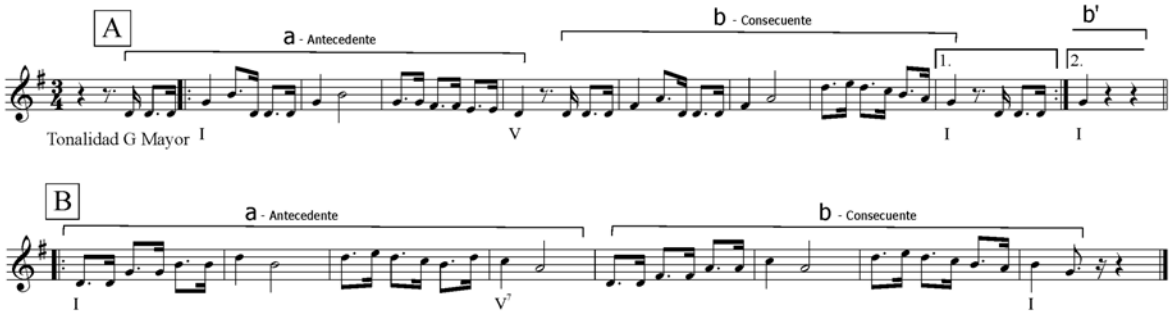


Figura 5

La estructura consta de una introducción rítmica, la exposición de A – B y la re-exposición de la idea principal A.

Estructura	**A**	**B**	**A**
Tonalidad	G	G	G

“LA RIELERA”

Samuel M. Lozano (1891 – 1977).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Samuel M. Lozano, nació en el estado de Morelos en 1891 y murió en la ciudad de Puebla 21 de mayo de 1977. Es considerado “El Padre del corrido mexicano”.

Su figura adquiere mayor significación en 1910, cuando tenía poco tiempo de haber llegado a la Ciudad de México desde su natal Morelos y de haberse afiliado al partido Antireeleccionista. Entonces compuso el corrido que fue usado como himno de ese partido político. Desde niño, Samuel tomó la guitarra en sus manos y otros instrumentos de cuerda, como la mandolina y la bandurria, que aprendió a tocar sin la necesidad de maestros.

Procedente de una familia humilde, toda su instrucción se redujo a leer y escribir. A los 9 años quedo huérfano y ya joven, viajó a la ciudad de México en donde trabajó como “juglar” hasta que estalló la revolución y escribió su inmortal “Corrido Antirreeleccionista”.

Se cuenta que en un viaje a la ciudad de Puebla, escuchó disparos apuntando hacia la casa de los hermanos Serdán. Ese era el día 18 de Noviembre de 1910, y a los dos días se entero por medio del periódico “El Imparcial” que había estallado la revolución en todo el país encabezada por Don Francisco I. Madero. Estalló la revolución en 1910 y don Samuel recorría las calles de la capital del país cantando en las plazas este corrido que fue el primero que llevó a la inspiración patriótica a las filas de los revolucionarios. Samuel no se escondía para cantar su famoso corrido y otros que después escribió relatando cronológicamente los sucesos de la revolución y por su valentía fue encarcelado varias veces.

Durante la revolución puso letra a la popular polka francesa titulada “Marieta”, escribió el “Cuartelazo Felicista”, “La muerte de Madero”, “Los combates de Celaya”, “La muerte de Emiliano Zapata”, “El corrido del general Felipe Ángeles”, “La Rielera”, “Mi gusto es”, “La toma de Zacatecas”, “Una noche serena y obscura” y “Viva Dios en las alturas”.

En los últimos años de su vida, don Samuel se acomodó con su familia en la ciudad de Puebla, donde era conocido como cantautor y comerciante.[3]

[3] https://www.youtube.com/watch?v=I19eaRfFSIU

Análisis de la Obra:

"La Rielera" es quizá la obra emblemática del compositor Samuel M. Lozano, escrita originalmente en una tonalidad de La Mayor y utilizando en la armonización de las únicas dos ideas musicales que conforman su estructura los grados básicos I , IV y V de la tonalidad.

Los dos temas (ver figura 6) son diferenciados por el ritmo armónico y el uso del IV grado tonal, en la organización de la pieza se utiliza una estructura en forma de espejo **A** – **B** – **B** – **A** .

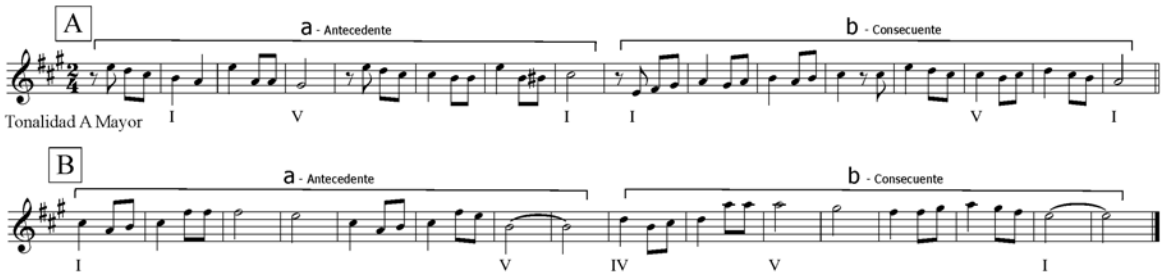


Figura 6

Estructura:

Estructura	**A**	**B**	**B**	**A**
Tonalidad	A	A	A	A

“LA VALENTINA”

Pieza que conforma el más típico repertorio tradicional revolucionario, que sin embargo ha sido recurrentemente utilizada por diversos autores como el caso de Manuel M. Ponce y Marcelino Dávalos, quienes la recrearon musical y literariamente a partir de la primera mitad del Siglo XX. [4]

Desarrollada en una tonalidad de Fa mayor, el autor recurre a una elaboración de ideas en las cuales hay una gran similitud rítmica. Las dos ideas principales A y B (ver figura 7) inician con el mismo conjunto de notas sin embargo la sección B hace una inflexión hacia el IV grado, con una conclusión melódica y armónica diferente.

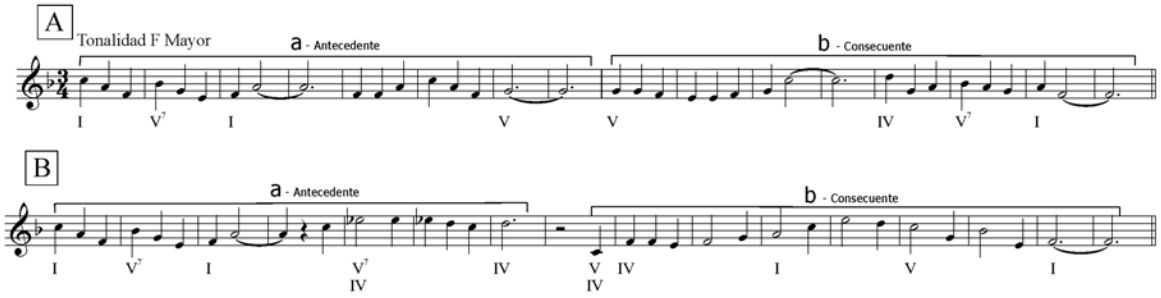


Figura 7

La pieza concluye con la repetición de parte del material melódico de la sección A (ver figura 8), la cual se indica como A’.

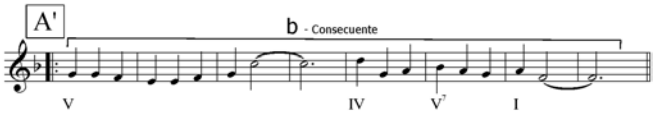


Figura 8

La estructura general de la obra es la siguiente:

Estructura	**A**	**B**	**A’**	**A’**	**B**
Tonalidad	F	F	F	F	F

[4] Ponce, Manuel M., *25 canciones mexicanas*, Enrique Munguía, México, 1912 y Dávalos, Marcelino, *Del Bajío Arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas, pensó, escribió y publica…,* Oficina Impresora de Hacienda, México, 1917.

“LA ADELITA”

Pieza inspirada en las mujeres que participaron activamente en los grupos militares de la revolución mexicana, las cuales eran conocidas como “adelitas” o “soldaderas”.

Es una de las piezas consideradas como típicas del repertorio de la época de la revolución.

Es quizá la mas completa del conjunto de obras que conforman este “Popurrí Revolucionario”.

Conformada por 3 secciones básicas (A,B y C) que el autor modifica en *tempo* y estructura.

La tonalidad inicial de la obra es Sol mayor, la cual internamente funciona como una repetición con una conclusión en la dominante. (ver figura 9)

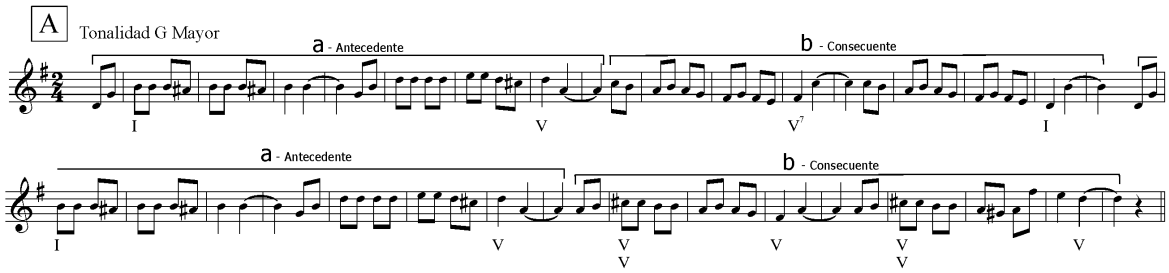


Figura 9

La siguiente sección funciona a manera de contraste por el *tempo* y los recursos amónicos utilizados que se centran en el IV y V grado. (ver figura 10)

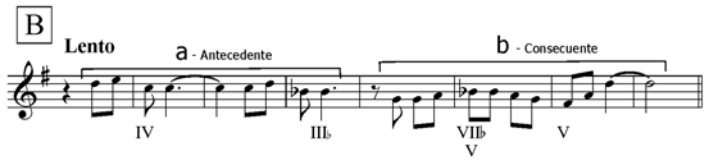


Figura 10

La sección C es quizá la mas interesante de la obra, ya que el cambio armónico es mayormente dinámico y pese a los ritmos que generalmente funcionan a manera de secuencia se logra crear una sección de gran variedad musical. (ver figura 11)

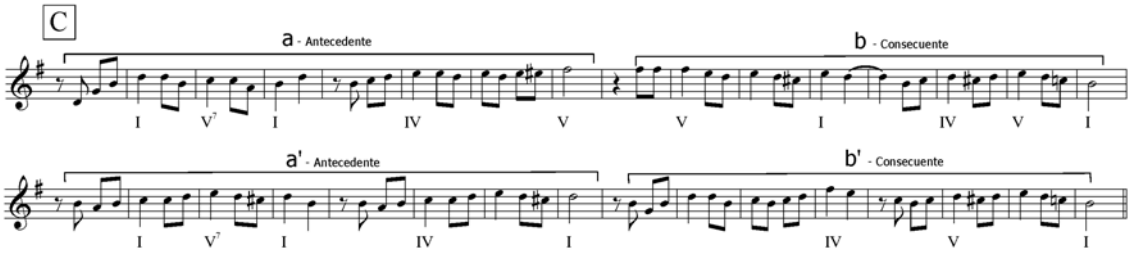


Figura 11

Material que es modificado en su segunda re-exposición, el cual se presenta en un *Tempo lento* y acompañado de una tercera inferior paralela.

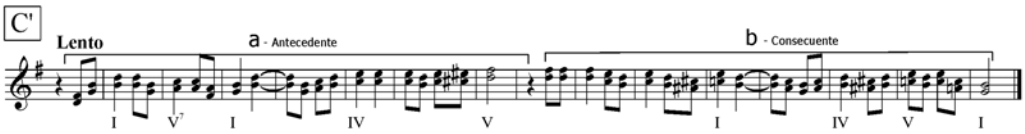


Figura 12

La estructura general de “La Adelita” es coloreada por la distribución intercalada de secciones rápidas y lentas.

Estructura	**A** Allegro	**B** Lento	**C** Allegro	**A** Allegro	**B** Lento	**C’** Lento	**C** Allegro
Tonalidad	G	G	G	G	G	G	G

El popurrí representa todo un reto para el arreglista, debido a las tonalidades que utilizan cada una de las piezas enlazadas. Lo cual consigue solucionar utilizando un ritmo básico de marcha proveniente de “La Cucaracha”, el cual se usa reiteradamente y haciendo modulaciones cromáticas.

Este arreglo tiene en común ciertas características pedagógicas en la distribución de los materiales en el conjunto de instrumentos para los cuales está contemplado.

La dotación instrumental es: 4 guitarras, 2 flautas, arpa colombina, metalófono, güiro, *shakers,* claves, címbalos, triángulo y pandero.

La guitarra 1 generalmente se dedica a la realización melódica en 5ª y 12ª posición, así como a algunas partes de acompañamiento, teniendo como objetivo pedagógico el desarrollar el movimiento alternado de los dedos índice y medio de la mano derecha. La guitarra 2 tiene como objetivo acostumbrar al alumno a realizar una segunda voz en 1ª y en 5ª posición. En lo que respecta a la guitarra 3, está pensada para principiantes, siendo esta de gran facilidad pero representando una gran importancia dentro de la pieza y su principal enfoque es fungir como acompañamiento. Finalmente la guitarra 4, realiza el papel de bajo, el cual hace algunos adornos propios de la pieza, se ocupa de la utilización y manejo del pulgar.

Las flautas cumplen la función de realizar la melodía y una segunda voz. El arpa colombina realiza un acompañamiento en arpegios e inicia al alumno en las melodías y en movimiento de dedos que servirán como base para enseñar al alumno a realizar solos con 2 cuerdas.

El metalófono forma parte del acompañamiento y en algunos puentes hace uso del trémolo para ejercitar las 2 manos con notas repetidas. Finalmente las percusiones hacen un apoyo rítmico junto con el acompañamiento.

3.4 *"TIERRA MESTIZA"*

Gerardo Tamez (1948)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Compositor y guitarrista mexicano. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música (UNAM), el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM) y en el *California Institute of the Arts*.

Fue miembro fundador del grupo "Los Folkloristas" con el cual recibió en 1972 el "Premio de la Unión de Cronistas de Teatro y Música en Radio y Televisión".

Como compositor ha creado obras para guitarra y otros instrumentos solistas así como de cámara y sinfónicas. Obras suyas forman parte del plan de estudios del Conservatorio de París y publicadas por las editoriales francesas *MAX ESCHIG* y *SALABERT*. Entre su producción se incluye música para cine, teatro, danza y televisión.

Es arreglista para solistas y grupo de cámara y sinfónicos como la "Camerata de las Américas", "Orquesta Sinfónica de Oaxaca", "Filarmónica de Acapulco", entre otras.

En calidad de concertista se ha presentado en las principales salas del país así como en Estados Unidos, América Latina, Europa y Asia. Ha grabado para "Discos Pueblo" como solista, con el "Terceto de Guitarras de la Ciudad de México" y el "Ensamble Tierra Mestiza" del cual es fundador y director.

Ha sido maestro de guitarra de la Escuela Nacional de Música y del CIEM. Actualmente imparte Composición, Folklore y Guitarra en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo.

En 2002 se le rindió un homenaje en el 5o. "Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco" y en el "Encuentro Nacional Guitarrístico 2006 de Tultepec, Edo. de México". Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA). [5]

[5] www.gerardotamez.com

Análisis de la Obra:

Obra creada originalmente para una dotación *sui géneris*: Flauta de carrizo, vihuela, guitarrón, guitarra y violín. Instrumental utilizado por el grupo “Los folkloristas” quienes fueron los primeros intérpretes de esta pieza.

La pieza esta llena de sugerencias y giros melódicos que la acercan a la música tradicional mexicana, particularmente a los sones de tierra caliente.

Con una tonalidad de La menor, la obra está construida en base a tres ideas principales. Una sección A con un tema muy claro en compás de 6/8 con ritmo de huapango, que se elabora a partir de una armonía de cadencia frigia y un insistente uso de hemiola, en la cual la estructura rítmica es igual entre antecedente y consecuente (figura 13).

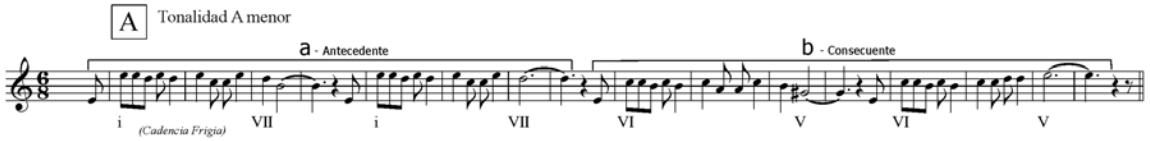


Figura 13

La segunda sección (B) es una sección de contraste con ritmo de Son de Mariachi que hace uso del relativo mayor (Do mayor) con un sencillo modelo rítmico-melódico que usa como progresión (figura 14).

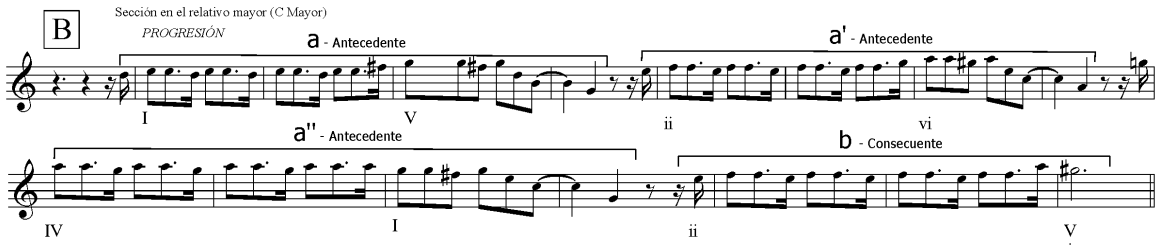


Figura 14

La tercera sección está construida sobre la base de una cadencia frigia en re menor y utilizando un motivo imitativo reiterativo con ritmo de Son huasteco. Tiene una repetición diferenciada en tonalidad (Sol menor) y una conclusión hacia el V grado de la tonalidad principal (figura 15).

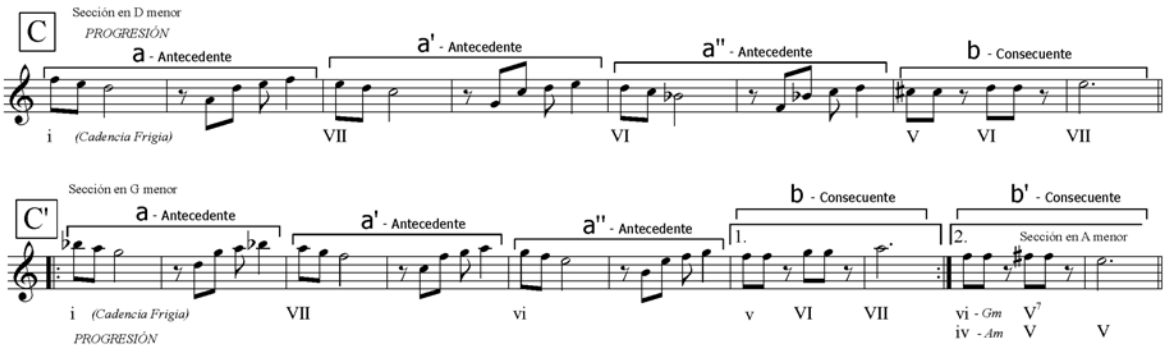
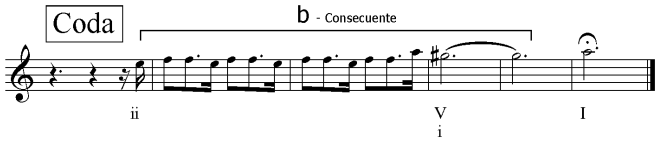


Figura 15

La obra cierra con una *Coda* a manera de final, que es simplemente el consecuente de la sección B concluyendo armónicamente en una tercera de picardía (figura 16).



La estructura general de la pieza es la siguiente:

Estructura	A	A	B	C	C'	A	A	B	B	Coda
Tonalidad	Am	Am	C	Dm	Gm	Am	Am	C	C	Am - A

La instrumentación del arreglo analizado es para los siguientes instrumentos: 6 guitarras, 2 flautas, arpa colombina, metalófono, maracas, triángulo y címbalos.

El diseño de las guitarras está construido para que se privilegie el estudio de la melodía en 1ª ,7ª y 12ª posición, teniendo como objetivo desarrollar habilidad en el dedo índice y medio de la mano derecha; así como acostumbrar al alumno a realizar una 2ª voz sobre la melodía, trabajando sobre 1ª, 5ª y 7ª posición. Las guitarras 3, 4 y 6 se dedican a realizar acompañamientos de diferentes tipos: rasgueado de acordes, arpegios, acordes en bloque y pequeñas figuras ornamentales.

La sección de flautas realizan de manera combinada la melodía y secundaria, por medio de notas sencillas y básicas al aprendizaje de la flauta de pico.

El arpa colombina va en similitud con algunas secciones de arpegio con las guitarras como parte de un acompañamiento armónico. Las percusiones refuerzan de manera primordial el ritmo de son de la obra.

3.5 *“GUADALAJARA”*

José Guízar Morfín (1906 - 1980)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

José Guízar Morfín nació en Guadalajara, Jalisco, el 12 de febrero de 1906, en el barrio de San Juan de Dios. Realizó sus primeros estudios en la Escuela de don Atilano Zavala y en el Instituto de Ciencias de Jalisco. Paralelamente estudió solfeo con el maestro Jesús Corona. Por insistencia de su padre, en 1928 se fue a radicar a la ciudad de México, ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria y después cursó los tres primeros años de la licenciatura en Leyes de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, misma que abandonó debido a su falta de vocación. También realizó estudios de música y declamación en el Conservatorio Nacional. El maestro J. Jesús Estrada lo inició en los secretos del solfeo y el piano y el profesor Erasmo Castellanos Quinto le imprimió el gusto por la poesía. Se interesó por la composición en 1930 cuando Agustín Lara triunfaba en el “Teatro Politeama”; sentía que en lo personal podía cantar al amor como Lara, haciendo versos y poniéndole música a imitación de Tata Nacho, pero con esencia folclórica; así surgió su primera creación: “Guadalajara”. En la radiodifusora XEW Pepe Guízar fue bautizado como El pintor musical de México, ya que sus composiciones retratan la geografía musical y costumbres de México. Fue un compositor que se esforzó por vestir de gala a la canción mexicana, llevándola más allá de las tabernas y los barrios, para introducirla a los salones de espectáculos y haciéndola competir con el tango y el bolero, cuando éstos estaban de moda. Enamorado de la provincia mexicana y con profundo arraigo nacional le cantó a México, a su gente, al mariachi y al pueblo. Todos sus éxitos musicales marcaron una época en la vida de la música mexicana. Además de “Guadalajara”, Pepe Guízar compuso innumerables canciones que retratan diversos lugares y costumbres de la República Mexicana, canciones que han trascendido las fronteras nacionales para llevar al mundo el conocimiento del folclor de México. Viajaba con frecuencia a la ciudad de México para sentirse rodeado de gente y murió en uno de estos viajes, el 27 de septiembre de 1980. [6]

[6] http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08029

Análisis de la Obra:

Pieza homenaje a la ciudad de Guadalajara del estado de Jalisco. Su letra enaltece la belleza de la región. Musicalmente es un son conformado por cuatro ideas musicales.

La primera sección (A) funciona como tema de apertura, elaborado en su totalidad con figuras rítmicas de octavo en modo de G mixolidio (figura 16).

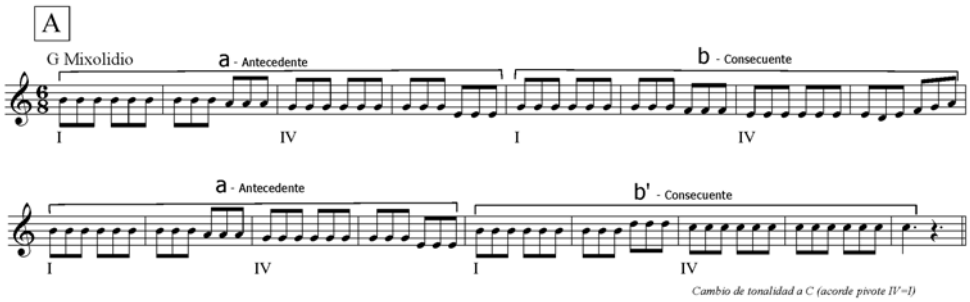


Figura 16

Una segunda idea musical sitúa la identidad de la pieza y al utilizarse únicamente una vez durante toda la pieza, lo convierte en un elemento de importancia musical.

Con un cambio de tonalidad por acorde pivote, esta sección se presenta en Do mayor que como detalle de interés hace uso de un VIb que matiza la inflexión de la tonalidad (figura 17).

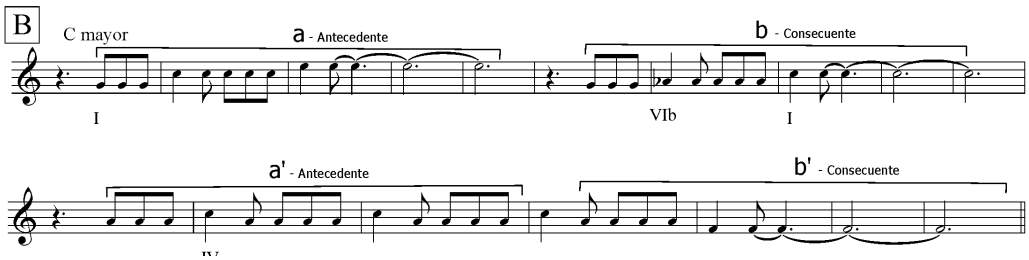


Figura 17

La sección C representa una conclusión de ideas y funciona como cadencia de regreso a una re-exposición (figura 18). La melodía esta diseñada a partir de la reiteración de un motivo melódico-rítmico.

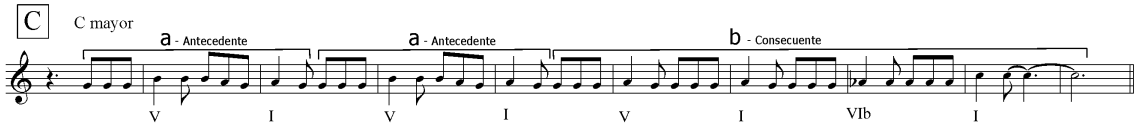


Figura 18

Todo un reto resulta la sección D (figura 19) para los cantantes en la versión vocal, ya que se mantiene la voz en un registro agudo durante varios compases que le da un carácter de virtuosismo.

Construida sobre la tonalidad de G mayor, esta sección hace uso de un material rítmico unificado entre los dos antecedentes (a – a') y el consecuente.

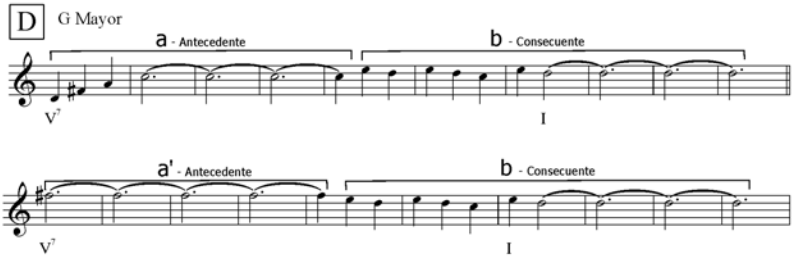


Figura 19

La obra cierra con una *coda* en la cual se recapitula una célula melódica de la sección B y utiliza una inflexión al IVb y VIb, logrando con ello una tensión que resuelve por medio de la dominante en la conclusión de la pieza (figura 20).

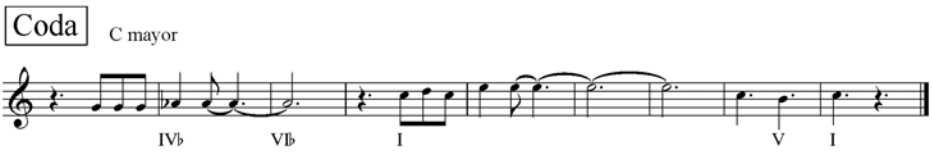


Figura 20

La estructura general de la pieza es la siguiente:

Estructura	A	B	C	A	D	C’	A	D	C’	A	Coda
Tonalidad	G mixolidio	C	C	G mixolidio	G	G	G mixolidio	C	C	Am - A	C

La instrumentación del arreglo analizado, consta de: 4 guitarras, 2 flautas, arpa colombina, metalófono, triángulo y maracas.

Éste está elaborado para el estudio de ciertas necesidades didácticas entre las que encontramos las siguientes:

Las secciones de guitarras, buscan propiciar el desarrollo de la velocidad del índice y medio de la mano derecha, mediante el estudio de la melodía principal y secundaria. Así mismo el aprendizaje del rasgueado de Son de Mariachi y Huapango a 4 cuerdas y el acompañamiento armónico grave mediante una línea de bajo que busca delimitar la utilización y manejo del pulgar.

Las flautas y el metalófono realzan la sonoridad de la melodía principal mediante duplicación o acentuación de la misma.

Arpa Colombina, esencialmente cubre las necesidades de sustento armónico a manera de arpegios que se enlazan con los rasgueos de la guitarra, y en algunos momentos se suma a la sección melódica como un reforzamiento y cambio de color tímbrico.

Finalmente la sección de percusiones en la cual encontramos a las maracas y el triángulo, realizan un acompañamiento rítmico, que le imprime el sentido popular y dancístico a la obra.

3.6 *“LA CULEBRA”*

Ignacio Fernández Esperón (1892 – 1968)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Nació el 14 de Febrero de 1894 en la ciudad de Oaxaca. Fueron sus padres Ignacio Fernández Ortigoza y Piedad Esperón. Sus padres fueron apasionados amantes de la música, sin embargo quien le enseñó a tocar el piano fue Macedonia, una sobrina del destacado compositor Macedonio Alcalá, autor del vals “Dios nunca muere”, cuando Ignacio apenas aprendía a leer y escribir. Posteriormente la familia se trasladó a la ciudad de México y tuvo contacto con poetas, escritores y músicos famosos. Ignacio se acostumbró al trato con artistas, e intentaba imitarlos, por lo que a los ocho años de edad improvisaba piezas de canciones que escuchaba a menudo en su casa.

El apodo “Tata Nacho” viene de una ocasión en que sufrió una terrible caída en su escuela y perdió la dentadura completa. Mientras le preparaban una postiza, los demás niños en la escuela se burlaban de él por el modo en que hablaba como anciano y le pusieron el apodo de Tata Nacho, el cual se le quedó para toda la vida. Estudió en la Escuela Normal para Maestros y poco después trabajó en un taller donde reparaban máquinas de escribir. Cansado de ese trabajo se fue a Oaxaca para poder estar en contacto con la naturaleza, de donde sacó nuevas ideas para su obra. Comenzó a frecuentar el estudio del pintor Nacho Rosas para poder inspirarse más. En ese estudio se reunían Miguel Lerdo de Tejada, José Juan Tablada, El Chamaco Urbina, Adolfo Best Maugard, Francisco Orozco Muñoz y otros artistas.

Tata Nacho radicó en Nueva York de 1919 a 1927. Durante ese tiempo tomó clases de música con el compositor francés Edgar Varèse (1863 – 1965). En 1927 regresó a México en 1927 y se desempeño como investigador de música folclórica de la Secretaría de Educación Pública. De 1931 a 1937 radicó en París. Durante su estancia en Francia, vió el funcionamiento de la Sociedad Autoral y estudió las leyes correspondientes, ya que en México aún no existía una organización así. Cuando volvió a nuestro país se reunió con algunos compositores con el fin de poder instituir una organización similar, que velara por los derechos autorales. Tomó la iniciativa el Mtro. Alfonso Esparza Oteo, quien con Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”, Mario Talavera y un grupo de alrededor 75 compositores fundaron el Sindicato de Autores, Compositores y Editores (SMACEM), al ser Sindicato se dieron cuenta que no podían hacer determinados cobros, por lo que

en 1946 se fundó la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). En 1952, fue nombrado por el Jefe del Departamento del Distrito Federal, Director de la Orquesta Típica de la Ciudad de México junto con el maestro Pablo Marín. A la muerte de Marín, en 1960, quedó como director único. [7]

Análisis de la Obra:

La obra está construida sobre la tonalidad de Do mayor, con algunos cambios al relativo menor, a la dominante y a la mediante.

La obra inicia con un eficaz tema A que funciona como entrada en cada inicio de repetición elaborado casi en su totalidad por grupos de dieciseisavos con notas repetidas que esbozan la armonización básica de I – V – I en Do mayor (figura 21).

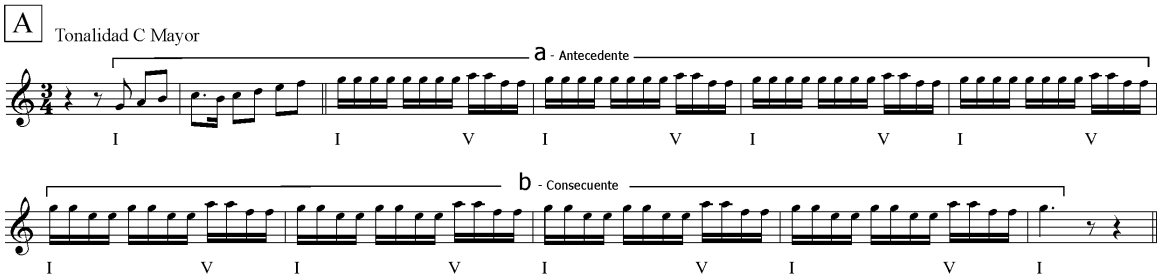


Figura 21

La obra continúa con un tema B sobre la tonalidad de Sol mayor, que sirve de intersección y contraste, el cual esta construido por la reiteración de los dos compases iniciales y pequeñas variaciones a los que se le somete (figura 22).

Este cambio de tonalidad a la Dominante, es importante ya que acentúa y da presencia a este nuevo tema el cual se utiliza únicamente en dos ocasiones en toda la obra.

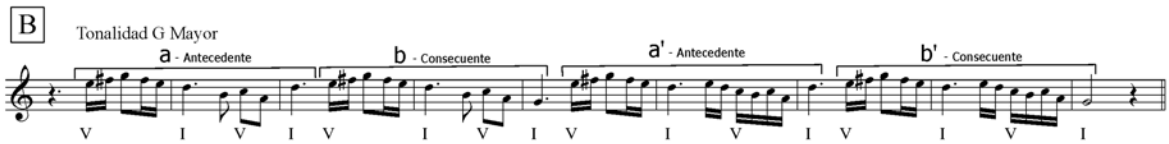


Figura 22

[7] http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08003

La sección C (figura 23) retoma el modelo rítmico planteado en el tema inicial, grupos de dieciseisavos que sugieren con fluidez la armonía de la obra, la repetición constante sobre la tónica y la dominante crean un efecto sonoro, el cual nos lleva de manera sorpresiva a una nueva tonalidad (A menor).

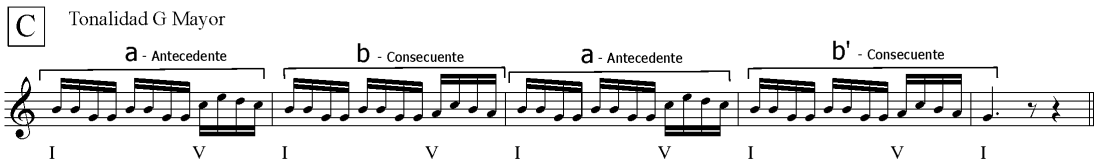


Figura 23

En una tonalidad de La menor se da paso a una figura melódica rítmicamente repetitiva con tres notas por compás que realizan un arpegio de la armonía (figura 24).

Esta nueva sección antecede y prepara la llegada de lo que podríamos considerar como parte climática y descanso de la obra (figura 25).

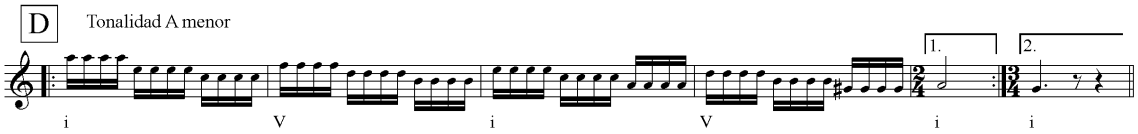


Figura 24

Esta última sección en realidad breve, nos recapitula la melodía y ritmo del inicio de la obra. Esta característica, aunada al ritmo de acompañamiento que hace diversos cortes, nos permite tener muy enmarcado este material musical.

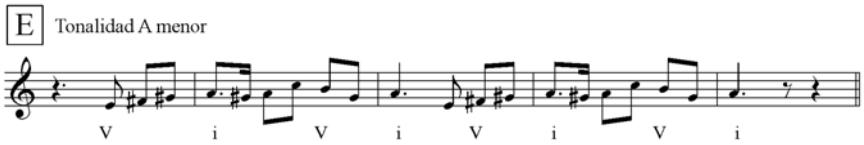


Figura 25

La estructura general de la pieza es la siguiente:

Estructura	**A**	**B**	**C**	**A**	**D**	**E**	**A**	**B**	**C**	**A**	**D'**	**E**	**A**	**Coda**
Tonalidad	C	G	G	G	Am	Am	C	G	G	C	Am	Am	C	C

La instrumentación del arreglo analizado consta de 4 guitarras, 2 flautas, arpa colombina y percusiones.

Este arreglo ha sido elaborado al igual que los demás con fines pedagógicos, los instrumentos buscan consolidar y desarrollar diversos elementos importantes que mencionar.

La sección de las guitarras en la estructura general del arreglo analizado está vinculada a la ejecución de la melodía y una segunda voz, mediante las cuales se busca acostumbrar al alumno a realizar esta voz sobre la melodía y el desarrollo de la velocidad en dedo índice y medio de la mano derecha. Así mismo, un conjunto acotado realiza el acompañamiento con rasgueo de Son de Mariachi y Huapango, a la vez que se complementa con la realización de una sección dedicada a las notas graves, que sirve de sustento armónico y para el desarrollo técnico del dedo pulgar de la mano derecha.

Las flautas 1 y 2 de manera conjunta con las guitarras son las encargadas de la sección melódica, para dar realce y sonoridad.

El arpa colombina, por sus características particulares es adecuada para la ejecución de arpegios sobre la armonía general y en determinados momentos refuerza la melodía, logrando un cambio de color melódico.

Un conjunto de percusiones (metalófono, maracas y castañuelas) dan soporte rítmico y acentúan el carácter plenamente dancístico de la pieza. Es de particular interés la línea rítmica de las castañuelas que nos recuerdan por su estructura y sonoridad los zapateos propios de un baile tradicional español.

3.7 *“DIOS NUNCA MUERE”*

Macedonio Alcalá Prieto (1831 – 1869)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Nació en Putla, Villa de Guerrero, Oaxaca, México (12 de septiembre de 1831).

Fue un violinista, pianista y compositor mexicano recordado hoy en día especialmente por su composición del himno "Dios nunca muere".

Desde temprana edad mostró interés hacia la música y comenzó a asistir a la escuela fundada por el profesor José Domingo Martínez. Su talento musical pronto fue evidente, y enseguida aprendió a tocar diversos instrumentos. Como violinista, fue ampliamente solicitado no sólo en iglesias, sino también en bailes populares y reuniones sociales.

Su persistencia y dedicación fueron recompensadas con una beca provista por el Estado de Oaxaca, permitiéndole continuar sus estudios en la Ciudad de México. Cuando concluyó sus estudios regresó a Oaxaca, donde se convirtió en miembro de la “Orquesta Filarmónica de Santa Cecilia”, una orquesta especializada en la interpretación del trabajo de compositores locales. Poco tiempo después se convirtió en Director de la “Banda de Música de Oaxaca”.

Algunos años después se mudó a Yanhuitlán. El 30 de julio de 1854, a la edad de 23 años, Alcalá contrajo nupcias con Petronila Palacios de 21 años, originaria del mismo lugar. Ellos tuvieron tres hijos, dos varones y una mujer. Debido a una gran depresión contrajo una enfermedad que le impidió regresar a Oaxaca y fue así como los miembros de la “Orquesta Filarmónica de Santa Cecilia” decidieron darle su apoyo moral y económico.

Durante su convalecencia, una delegación de indígenas de un poblado cercano, Tlacolula, llegaron para solicitarle que compusiera un vals en honor a la Virgen María, patrona de la población. Aunque seguía lejos de estar bien, Alcalá trabajó arduamente en el vals, "Dios nunca muere". Este fue un gran éxito desde la primera vez que fue interpretado en público y la gente de la población quedó muy complacida.

Hacia el año 1867 se convirtió en profesor de música en la Hacienda de la Concepción.

Murió en Oaxaca en 1869, a la edad de 37 años. Después de su muerte, su hermano Bernabé publicó el vals "Dios nunca muere" bajo su nombre, pero los

nativos de Tlacolula protestaron y demostraron que el trabajo era obra de Macedonio. El vals es hoy, aunque no de manera oficial, el himno de Oaxaca. Los oaxaqueños se ponen de pie al escucharlo. Un teatro y una calle de la Ciudad de Oaxaca, llevan su nombre en su honor. [8]

Análisis de la Obra:

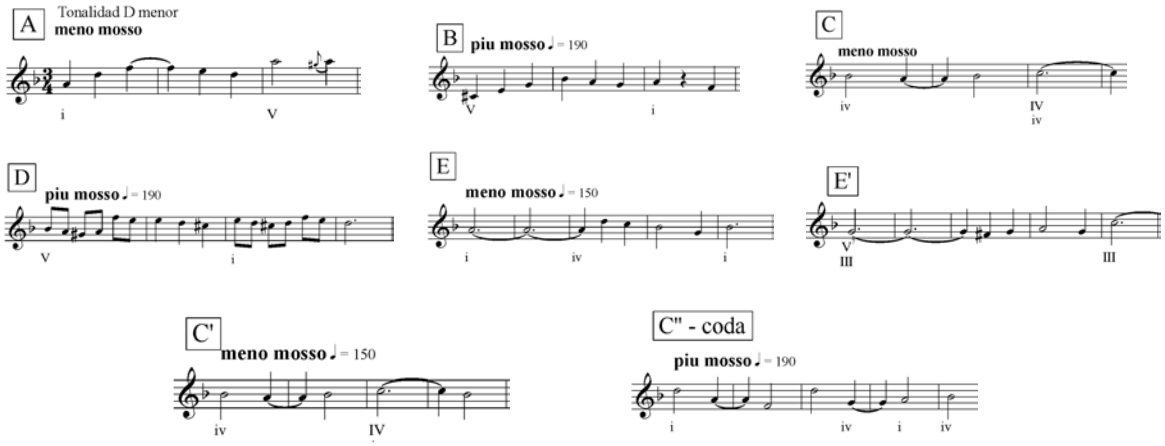
La obra “Dios Nunca Muere”, es sin duda la más representativa de Macedonio Alcalá. En ella se refleja el espíritu de los bailes de salón típicos de la época en que vivió el compositor.

La obra con una tonalidad general en re menor, consta de 5 secciones plenamente identificadas que son pequeños valses elaborados a manera de tema con variaciones, cada uno de los cuales se desarrollan en diferentes regiones armónicas, como lo podemos observar en el siguiente cuadro:

Estructura	**A** meno mosso	**B** più mosso	**C** meno mosso	**D** più mosso	**E** meno mosso	**E’** meno mosso	**A** meno mosso	**B** più mosso	**C’** meno mosso	**C’’(coda)** più mosso
Región Tonal	i - i	V - i	Iv - i	V - i	I - i	V7/III - V	i - i	V - i	Iv V	i - i

[8] http://es.wikipedia.org/wiki/Macedonio_Alcalá

En el siguiente cuadro comparativo podemos observar como el compositor trata de ir modificando paulatinamente el ritmo de cada sección y sugiriendo una armonía diferente, pero sobre todo enmarca un cambio de *tempo*; con ello logra enriquecer la obra de principio a fin.



La pieza analizada tiene un alto grado de fluidez e interés, tanto técnico como pedagógico. En primera instancia la instrumentación tiene un tratamiento orquestal por lo que las melodías, acompañamientos y demás elementos que integran la obra no se quedan estáticos en un solo instrumento o conjuntos de instrumentos.

Esta obra resulta un reto interesante de montaje al tener una armonía con modulaciones y una instrumentación no lineal.

Comparte ciertas características con las piezas analizadas anteriormente, como la instrumentación, disposición limitada de registros en los instrumentos para una ejecución controlada y un diseño pedagógico apto para estudiantes de nivel inicial.

3.8 *“NEREIDAS”*

Amador Pérez Torres (1902 – 1976)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Nació en Zaachila, Oaxaca, el 15 abril de 1902. Uno de los más reconocidos músicos del genero del danzón.

Trombonista y compositor de música de salón. Formó parte de las bandas de música del Estado Mayor Presidencial (1920 - 1924) y de la Policía de la Ciudad de México (1924 - 1932); en ambas fue colaborador estrecho de Velino M. Preza. Fundó y dirigió la “Orquesta Danzonera América”, luego convertida en “Orquesta Dimas y Prieto” (dirigida al lado del trompetista Silverio Prieto), cuyas presentaciones tenían lugar en los salones México y Colonia, con la participación del timbalista “Acerina”. Autor del danzón “Nereidas”, una de las piezas más representativas de la música de salón en México.

También compuso las canciones “Adela”, “El que siembra su maíz”, “México 70”, “Mi amigo Eloy” y valses, pasos dobles, *chotises*, y marchas. Actualmente la “Danzonera Dimas” todavía existe y continúa ofreciendo bailes en la ciudad de México. [9]

Muere el 30 de enero de 1976, en la Ciudad de México.

[9] Juan S. GARRIDO: *Historia de la música popular en México (1896-1973),* Extemporáneos, cd. de México, p. 95 (breve nota biográfica, información sobre la Orquesta Dimas y Prieto). 1974.

Análisis de la Obra:

El danzón “Nereidas” es sin duda una de las piezas más emblemáticas del género. Su autor conocido también como “Dimas”, sin duda hizo un gran aporte a la música popular del danzón, como compositor e intérprete.

La obra contiene recursos típicos rítmicos como el uso reiterado de la *clave* y el *montuno*, logrando con ello un ritmo cadencioso y lleno de dinamismo.

Mediante el contraste de las tonalidades mi menor y Mi mayor, y cambios de *tempo* entre *moderato*, *cantabile* y *più mosso* el autor propone una serie de ideas melódicas que componen la estructura general de la obra.

A manera de tema inicial en una tonalidad de Mi menor nos muestra el ya reconocido tema de “Nereidas” (figura 26).

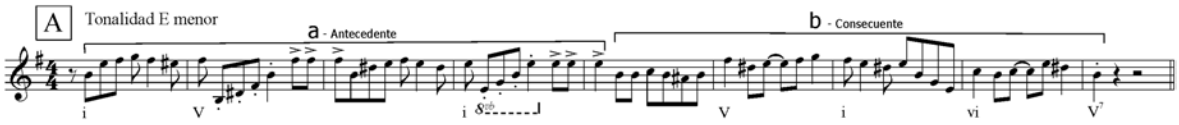


Figura 26

A continuación nos brinda un tema delicado y cadencioso con un cambio de tonalidad a Mi mayor. En el cual es notoria la intensión de explorar una armonía enriquecida (figura 27).

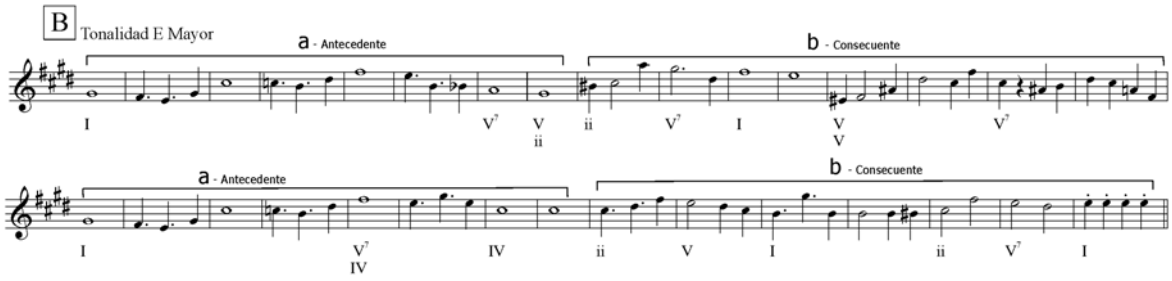


Figura 27

En un conjunto de 32 compases que funcionan a manera de repetición con segunda casilla se expone por única vez este material temático.

Con una re-exposición de la sección A con un inherente cambio de *tempo* y carácter, se da paso a la parte central de la composición en la cual se entrelazan nuevos elementos.

Una sección C en tonalidad de Mi menor (figura 28), elaborada con la repetición de un motivo melódico que utiliza las notas de la armonía (V – i) a manera de arpegio rítmico, es expuesta por las guitarras I y II. Que por su brevedad sirve de preparación para un tema *cantabile* realizado por la sección de las flautas (figura 29).

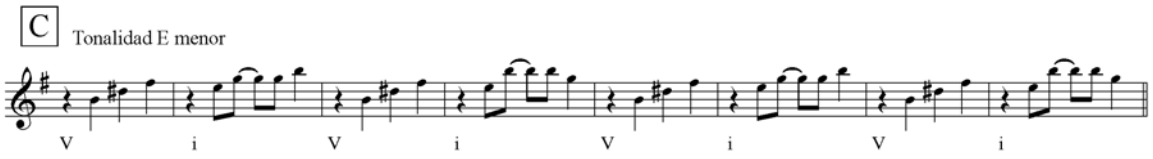


Figura 28

Este nuevo tema con carácter *cantabile* da una sensación de reposo a la bravura rítmica con la que se identifica la re-exposición en *più mosso*. Con una inflexión al segundo grado menor la melodía logra mantener la sensación de expresividad que busca el autor.

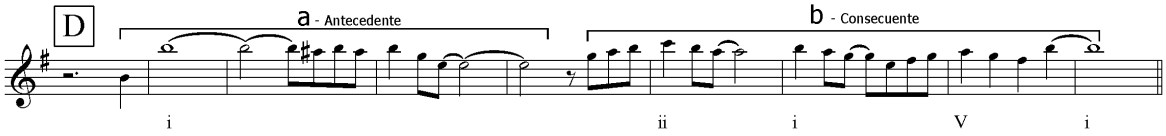


Figura 29

Una última sección de 16 compases es presentada por la sección de flautas, la cual consta de 4 compases ornamentados rítmicamente (figura 30).

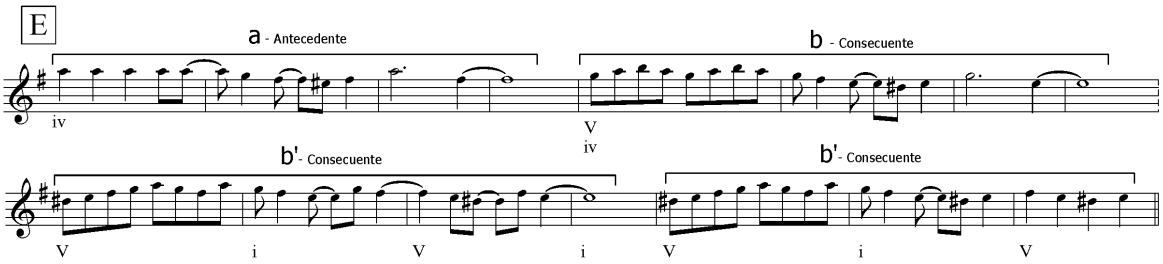


Figura 30

La estructura general de la pieza es la siguiente:

Estructura	**A** moderato	**B** cantabile	**A** più mosso	**C** più mosso	**D** più mosso	**C** più mosso	**D** più mosso	**C** più mosso	**E** più mosso	**C** più mosso	**D – coda** più mosso
Región Tonal	i – V7	I - I	i – V7	V - i	i - i	V - i	i - i	V - i	V - V	V - i	i - i

La instrumentación de esta obra consta de 4 guitarras, 2 flautas, arpa colombina, metalófono, maracas, claves, güiro y bongós.

Las guitarras principalmente realizan la parte melódica, teniendo como objetivo desarrollar habilidad en el dedo índice y medio de la mano derecha y funciona como acompañamiento con arpegios y notas simultáneas en otras secciones de la pieza. Las flautas alternan con las guitarras la melodía, utilizando prácticamente todo el registro de la flauta.

El arpa colombina armoniza la pieza mediante un acompañamiento en arpegios.

Por su parte las percusiones realizan un acompañamiento rítmico que acentúa el estilo de la obra, por medio de la utilización de patrones rítmicos de *son montuno* y *clave*.

3.9 *“MÉXICO LINDO Y QUERIDO”*

Jesús Monje Ramírez (1910 – 1964)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Jesús Monge Ramírez nació en Morelia, Michoacán, el 9 de noviembre de 1910. Desde niño dio muestra de su talento y calidad humana al escribir acrósticos que vendía a sus compañeros de la escuela, para ayudar a su madre con los gastos de la familia. Estudio brevemente en la Escuela de Ingenieros Mecánicos Electricistas del ITI, lugar donde aprendió a tocar la guitarra, poco después dejó los estudios para dedicarse de lleno a la composición. Durante este tiempo fue premiado en diversos certámenes de poesía y música.

Un hecho trascendental en la vida de “Chucho Monge” es, sin duda, su encuentro con Lucha Reyes, quien fue por mucho tiempo la máxima exponente de la canción mexicana. Ella le aconsejó, le sugirió y hasta le rogó que hiciera canciones que expresaran la belleza del folclore mexicano, y así fue como la Reina de la Canción Mexicana estrenó “La feria de las flores”, consagración definitiva de Chucho. Se dice que ésta fue la primera canción ranchera mexicana auténtica. Fue socio fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de México, conjuntamente con sus compañeros y amigos compositores Alfonso Esparza Oteo, Mario Talavera, Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”, Alberto Domínguez, Gonzalo Curiel y varios más. Entre los años de 1939 y 1943 se dedicó a musicalizar películas, de las cuales participó en algunas, como: “Eterna mártir”, “Los bohemios” y “Cuando los hijos se van”.

Autor de un amplio numero de canciones, es reconocido por temas como: “Pobre corazón”, “Dolor”, “Cartas marcadas”, “Creí”, “Sacrificio”, y por supuesto, “México lindo y querido”, entre otras. El maestro “Chucho Monge” falleció el 9 de Agosto de 1964 y sus restos descansan en el Lote de Compositores del Panteón Jardín. [10]

[10] http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08048

Análisis de la Obra:

“México lindo y querido”, desde su *debut* se ha enraizado en la tradición mexicana. Siendo esta una de las piezas que permanentemente acompañan la identidad y repertorio de la música tradicional representativa de nuestro país.

Su estructura responde a la de una canción con coplas y estribillos, sin embargo logra un discurso diferenciado gracias a los cambios de *tempo* y compás.

La obra inicia con una sección instrumental de 12 compases en una tonalidad preponderante de La mayor, con un *tempo moderato* en compás de ¾ con un ritmo sugerido de vals (corrido ternario) la cual sirve de introducción (figura 31).

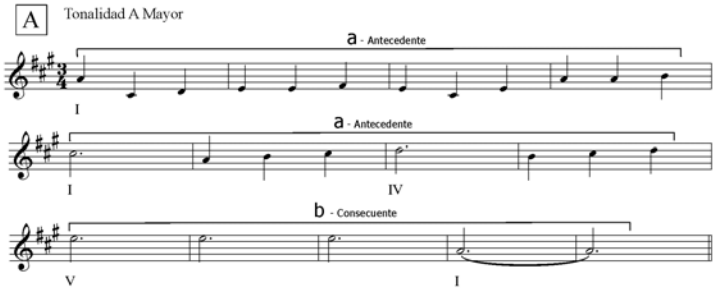


Figura 31

Una siguiente sección (B) que en la versión cantada corresponde a las coplas, es presentada con repetición y armonizada únicamente con los I y V grados armónicos. En esta el antecedente y consecuente rítmicamente son iguales pero cumplen diferentes funciones melódicas (figura 32) .

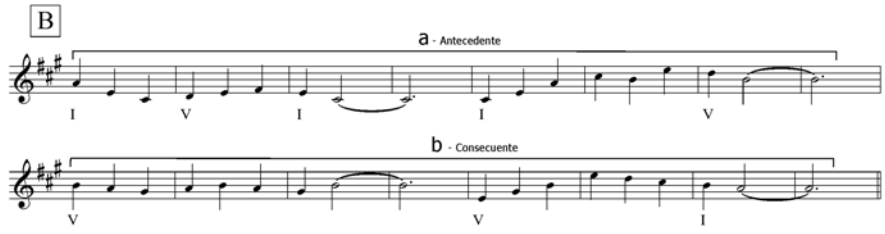


Figura 32

La sección C es el estribillo de la pieza original, la cual se repite con una variante melódica en el consecuente de la repetición y la utilización del IV grado (figura 33).

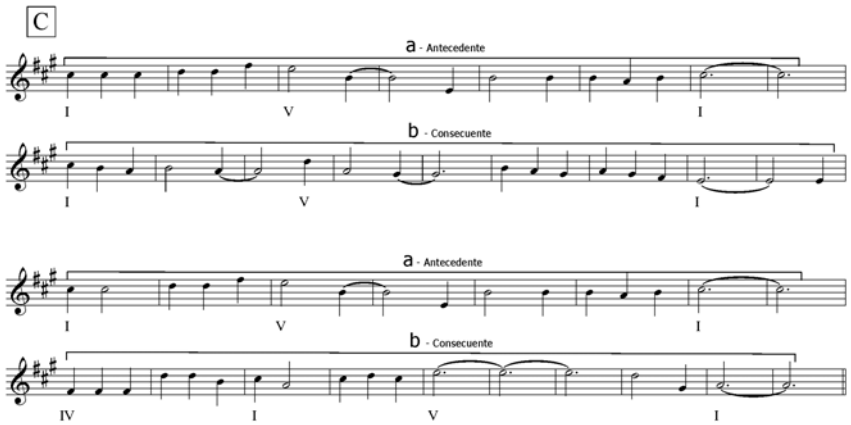


Figura 33

Brillantemente se presenta un puente (D) con figuraciones rápidas de escalas ascendentes y notas repetidas. Un cambio de *tempo* esta presente y un cambio de compás a 2/4 (figura 34).

Esta sección permite un cambio general de *tempo*, ya que en adelante se mantendrá un *tempo allegro*.

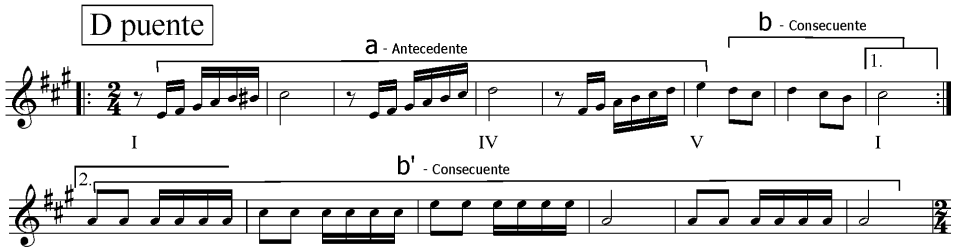


Figura 34

Una re-exposición del material musical de la sección B es presentado con cambios de *tempo*, rítmicos y de compás (figura 35).

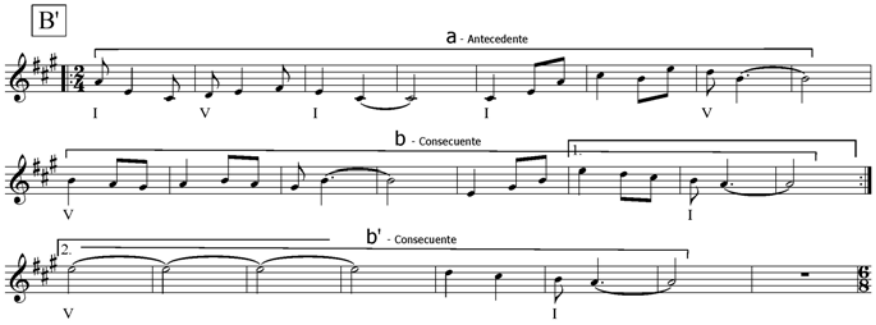


Figura 35

Un detalle brillante en la organización de esta obra es la inclusión de un cambio drástico de compás carácter y *tempo*, con el material disminuido de C; el cual es presentado a ritmo de huapango en 6/8 (figura 36).

De esta manera se conforman las secciones de la composición que concluyen con una brillante *coda*.

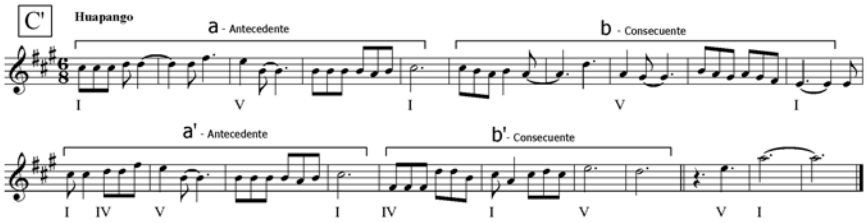


Figura 36

La estructura general de la pieza es la siguiente:

Estructura	**A** Introducción	**B** Vals	**B** Vals	**C** Vals	**D** 2/4 Allegro	**B'** 2/4 Allegro	**C' – coda** Huapango
Tonalidad	A mayor	A mayor	A mayor	A mayor	A mayor	A mayor	A mayor

La instrumentación del arreglo analizado consta de los siguientes instrumentos: 5 guitarras, 2 flautas, arpa colombina, metalófono, triángulo, pandero, maracas y claves.

Las guitarras toman un papel predominante en el material musical, realizando en general la melodía y adornos complementarios. Mediante el rasgueado dan el carácter rítmico de vals, corrido y huapango. Así mismo la sección de guitarras IV realizan el bajo a manera de imitación del guitarrón.

La sección de las flautas, duplican en determinadas secciones la melodía y segunda voz, agregando algunas notas con sostenidos para ampliar el aprendizaje de las digitaciones.

El arpa colombina, junto con las guitarras realiza la parte armónica, el uso de arpegios típico del instrumento ayuda a continuar con el aprendizaje del alumno en las melodías y en movimiento de dedos.

Las percusiones por su parte buscan acentuar los diferentes ritmos de vals, corrido y huapango.

3.10 *"EL SON DE LA NEGRA"*

Los primeros registros que se tienen de esta obra datan de 1925 y posteriormente se encuentra mencionada en distintas recopilaciones de sones de mariachi, como por ejemplo la versión III "Mariachi Tapatío"(1937), la versión II de "Los Trovadores Tamaulipecos" (1929), por mencionar algunas.
Sin embargo aparecen antecedentes de esta obra en otros registros como se asevera en la Versión I " Sones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero cantados por el Mariachi de Colula" publicada por Vázquez Santa Ana (1925); donde el autor reconoce que las interpretaciones de estos músicos no son composiciones de este conjunto y que tampoco necesariamente son originarias de dicha población ni del Estado de Jalisco si no que fueron consignadas como vigentes en toda una amplia región. También aclara que la mayoría de los sones publicados ya habían sido cantados por famosos artistas jaliscienses con anterioridad y sobre todo deja evidenciado que "El Son de la Negra" no es composición del Mariachi de Cocula, ni de Concho Andrade (líder de la agrupación), de haber sido el caso, el mismo Vázquez Santa Ana lo habría hecho explícito al igual que hizo con otros sones citados en su versión.

Posteriormente "El son de la Negra" obtendría fama mundial por ser incluida en la obra "Sones de Mariachi" de Blas Galindo, el cual agregó este son a la obra por sugerencia del líder de La Corriente Nacionalista Carlos Chávez, quien le solicitó una obra *"con temas de tu pueblo"*. Teniendo en cuenta que Blas Galindo era originario de San Gabriel un pueblo de Mariachis por gusto y no por comerciar. "Sones de Mariachi" fue estrenada en el Museo de Arte Moderno en Nueva York E.U.A. (Mayo de 1940).[11]

Y actualmente la versión más conocida es la del "Mariachi Vargas de Tecalitlán".

[11] Jesús Jáuregui: el son mariachero de "La negra": de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo, Revista de Literaturas Populares / Año X / Números 1 Y 2 / Enero-Diciembre de 2010

Análisis de la Obra:

Esta obra tiene particular interés en su estructura ya que el autor reúne ocho secciones diferentes entre si, como si fuera un desarrollo perpetuo de la melodía.

La primera sección con un ritmo de marcha, resulta heroico y emotivo (figura 37); cuenta con una armonización simple (V- I) y un consecuente con un acentuado rítmico. Esta sección instrumental se enlaza de manera natural con la sección B (figura 38) la cual hace uso de la repetición de una breve figura melódica adornada con una nota cromática

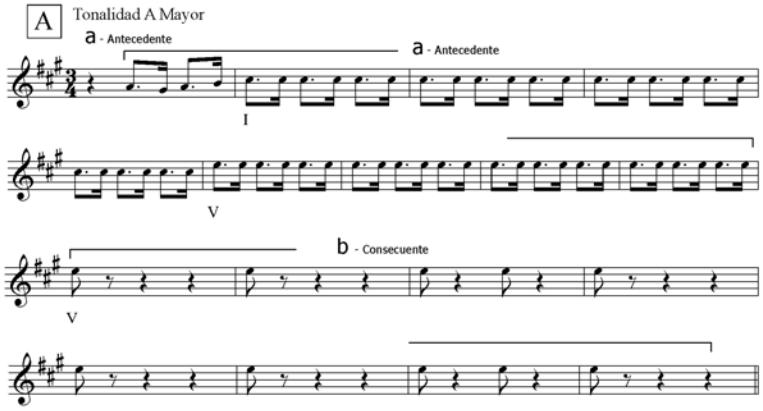


Figura 37

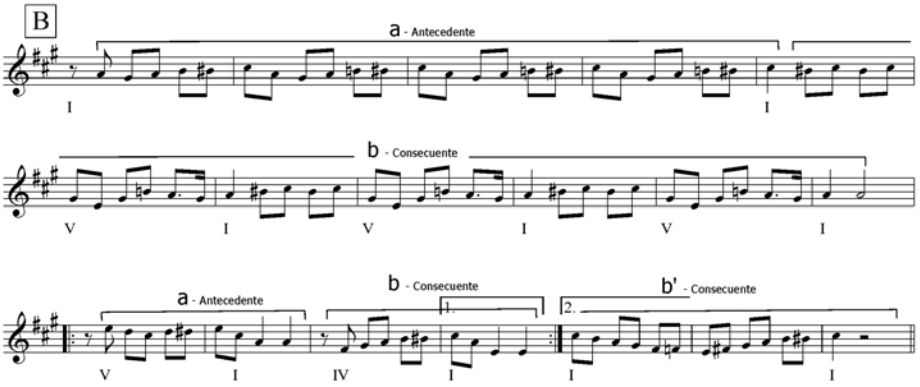


Figura 38

La siguiente sección (C) en la versión original corresponde a una de las coplas de este son jalisciense, una línea melódica simple con una tercera paralela es la base para esta melodía central (figura 39).

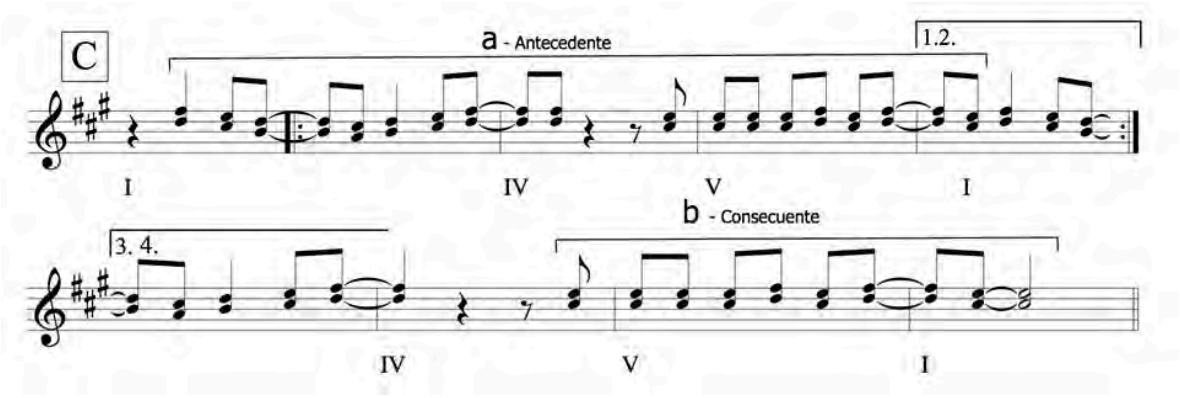
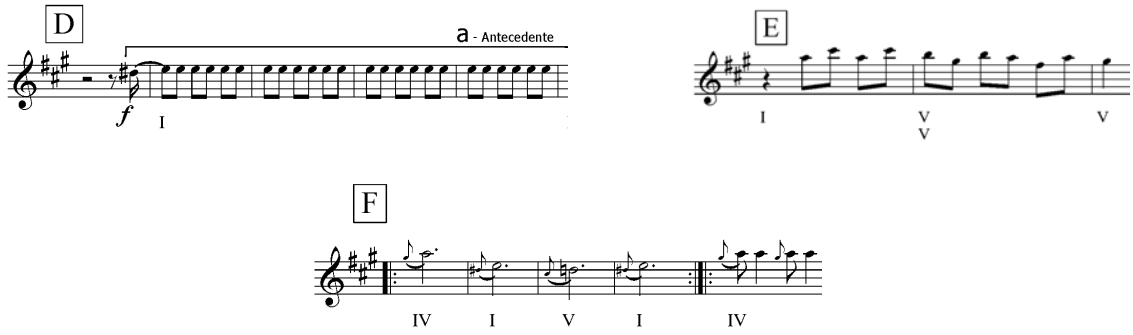


Figura 39

En adelante se presentan 3 nuevos materiales melódicos que a manera de variaciones va exponiendo y variando ininterrumpidamente.



La sección G una nueva copla melódica, por medio de una escala descendente con la 7ª menor , es coloreada rítmicamente con una acentuación desfasada como si fuera una síncopa suavizada.

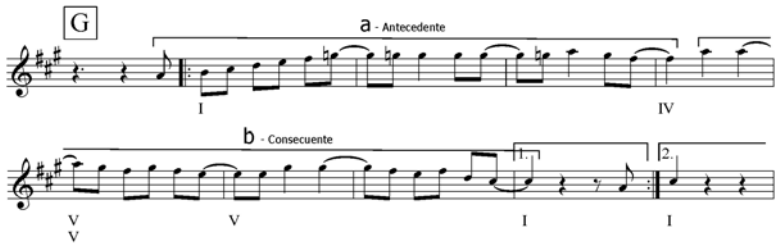
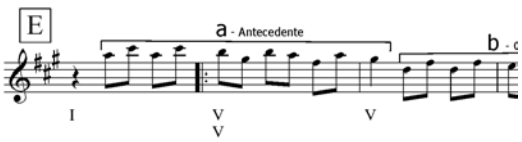
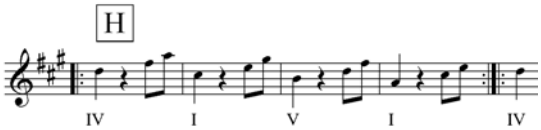


Figura 40

La obra concluye un par de secciones las cuales de manera similar se van desarrollando ininterrumpidamente como si fueran variaciones hasta que nos llevan a una *coda* conclusiva.





Cabe destacar que esta obra tiene la particularidad de presentar ocho ideas musicales diferentes lo cual podría considerarse como un error creativo y desorganizado. Sin embargo la genialidad con la que se enlazan, se desarrollan y se unifican armónicamente, nos da la sensación de una obra en constante desarrollo que nos lleva hasta el último acorde al clímax.

La estructura general de la pieza es la siguiente:

Estructura	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**E**	**H**	**Coda**
Tonalidad	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A

La instrumentación de esta pieza consta de 4 guitarras, 2 flautas, arpa colombina, metalófono, maracas, güiro, pandero y címbalos.

La sección de las guitarras tiene como finalidad desarrollar la velocidad de los dedos índice y medio de la mano derecha por medio de la ejecución de la melodía. De igual forma, del aprendizaje de la técnica de rasgueado, con el uso de un acompañamiento de Son de Mariachi a 3 cuerdas.

Las flautas duplican en determinados pasajes la melodía y la segunda voz, en las coplas realizan la melodía en imitación de la voz.

El arpa colombina funge como instrumento armónico mediante la realización de un acompañamiento en arpegios y en bloques de acordes.

Finalmente la sección de percusiones enriquece de manera significativa los acentos de inicio de cada tema y realiza un acompañamiento rítmico.

4. Metodología en el montaje de las obras (bitácora).

Uno de los principales intereses de la selección de este repertorio - más que el gusto por las obras – fue la visualización de cómo acercar el mundo de la orquesta de guitarras a niños y adolecentes a través de arreglos y adaptaciones de estas obras, poniendo particular atención en crearlos bajo una técnica más elemental para la fácil ejecución de los alumnos en su primer acercamiento con la música.

Podemos dividir el montaje de las obras seleccionadas en cinco bloques:

El **primer bloque** constó de una selección del repertorio basándose en algunos principios del *"Método Kodaly"*, el cual nos sugiere acercar a nuestros niños y jóvenes al folclor nacional, fomentando así un amor por la cultura de nuestro país y aunado a esto tomar en cuenta los gustos y preferencias del alumnado por obras de carácter dinámico, contenido significativo y de arraigo popular.

El **segundo bloque** se enfocó en la técnica instrumental, tomando como referencia algunos principios del *"Método Suzuki"* para la digitación en las guitarras de dichas piezas; ya que este instrumento fue el primer pilar de la formación de la orquesta escolar, puesto que cuatro secciones de las nueve que la integran pertenecen a la misma (guitarra 1, guitarra 2, guitarra 3, guitarra 4).

Los principios a los cuales ceñimos este bloque se refieren a la ejecución de melodías para no forzar la postura del alumno. En el caso de la guitarra constan de una sola cuerda tocada a la vez que se desarrolla en una sola posición; Con respecto a las 2 secciones de flauta su función es el soporte de la parte melódica para una mayor presencia debido a las características del sonido de este instrumento (permanencia del sonido). En el caso del arpa Colombina, metalófono y demás percusiones fungen como acompañamiento y soporte del bajo con pequeñas participaciones solistas, ya que en todas las secciones se procura avanzar progresivamente en la técnica para un aprendizaje óptimo, además de otorgar un rol bien definido a cada sección, es decir, melodía, acompañamiento y bajo (soporte armónico).

Este bloque es fundamental para el montaje de las obras, debido a una correcta realización de la planeación permitió los buenos resultados y una estandarización de los avances entre pieza y pieza.

El **tercer bloque** consistió en la preparación del material que posteriormente se entregó a los alumnos, y retomando las herramientas del *"Método Suzuki"* se grabó un disco con *midis* directo del programa *Finale*, con pistas de las piezas que se ensamblaron en la orquesta.

Más específicamente este material de audio constó de 10 carpetas (una por cada pieza ensamblada) que contenían 6 pistas en formato *MP3* :

- La primera pista es una grabación popular de la pieza ejecutada por un cantante o agrupación de conocimiento público; y la función de esta, es generar el acercamiento directo del alumno con una versión más conocida.

- La segunda pista es un *midi* con la versión del arreglo con sus 9 secciones que ejecutará el alumno y tiene una la función de que el alumno conozca el resultado final del montaje del arreglo.

- La tercera pista es un *midi* con el audio de su sección en *tempo lento* con la intención de que el alumno la utilice para estudiar y practicar sin tener ningún problema con respecto a los pasajes rápidos y complejos.

- La cuarta pista es un midi con el audio de su sección en el *tempo* original con el objetivo de que el alumno la estudie y practique cuando haya superado la pista de *tempo lento*.

- La quinta pista es un *midi* con el audio de su sección y otra u otras secciones más para que el alumno se habitúe a tocar su sección y a la vez escuche otras secciones con las cual debe enlazar su rol, representando un tercer paso en el proceso de estudio.

- La sexta pista es un *midi* con todas las secciones de la orquesta con excepción de la suya permitiendo que el alumno pueda simular un ensayo con orquesta en su propio hogar, de esta manera no habrá necesidad de requerir a un integrante por cada sección para ensamblar la obra en el periodo de estudio, esto implica el final del proceso en su estudio.

Otro de los materiales entregados al alumno fue un juego de impresiones que contenían las tablaturas (forma de escritura musical especial para ciertos instrumentos y que, a diferencia de la notación musical corriente, presentan únicamente las posiciones y colocaciones en el instrumento para la interpretación de una pieza, y no las alturas ni las duraciones de los tonos) de cada una de las piezas en el caso de la guitarra y en el caso de las demás secciones las notas escritas con letra de molde para una fácil comprensión; esto se debe a que el alumno y el profesor no cuentan con el tiempo suficiente para que exista una enseñanza del solfeo con el nivel de dificultad que la música mexicana requiere para su ejecución, de esta manera la tablatura le brinda a los estudiantes guitarristas una manera sencilla de leer las notas de la pieza sin necesidad de invertir tiempo, con el cual no se cuenta para el estudio de lo anterior, además de que la tablatura proporcionará una digitación estandarizada y única por sección para evitar variaciones en la calidad del sonido en la ejecución. Y en el caso de las demás secciones las notas escritas con letra de molde ofrecen un contacto directo con la pieza sin necesidad de la lectura de partituras. Las formas de escritura

mencionadas no representan ningún problema para el alumno ya que las debilidades (ritmo, índice y digitación) que ellas contienen son soportadas por la grabación del material de audio del cual ya hemos hecho mención.
El **cuarto bloque** comienza con los primeros ensayos en donde se reúnen todos los integrantes de la orquesta escolar, los cuales realizan algunas melodías al unísono como ejercicio inicial y posteriormente dichas melodías se realizan en forma de canon para ejercitar la habilidad de tocar al mismo tiempo que se escucha algo diferente. Después de lo anterior se inicia con el ensamble de la pieza con menos dificultades técnicas, con el objetivo de ir incrementando el grado de dificultad de las piezas posteriores.

Este proceso que es realizado con todas las piezas del repertorio anteriormente mencionado, comienza con ensayos seccionales para dejar en claro cualquier incertidumbre que se hubiese presentado al tener contacto con los materiales que se les entregó en el bloque 3, debido a que surgen algunas dudas de digitación -*ya que en la tablatura puede parecer bastante claro para un guitarrista experimentado cual es la digitación a seguir pero en los guitarristas principiantes se pueden presentar formas de ejecutar bastante extrañas*– puesto que no se cuenta con la habilidad y fuerza necesaria en ambas manos para hacerlo de una manera mas natural. Es importante observar a cada alumno para detectar las dificultades que surjan ante la pieza y siempre estar abiertos a plantear una digitación alterna ya que en el momento de arreglar la obra se hace con el propósito de que sea idóneo para un grupo de alumnos pero no siempre es posible empatar lo anterior a sus capacidades. Por ello la importancia de los ensayos seccionales que se procura sean al menos una vez por semana.

A la par de los ensayos seccionales, se realizan ensayos orquestales que empiezan con la interpretación de la melodía principal junto con la melodía secundaria; a partir de este punto se irán integrando sección por sección comenzando por la armonía, seguida de la línea de bajo y terminando con los adornos que acompañarán al tema principal. Lo anterior nos dará un panorama general de la obra que nos servirá para que todos y cada uno de los alumnos experimenten de una manera vivencial la forma en que se entrelazan todas las secciones de la orquesta escolar, forjando así el primer momento significativo e inolvidable de la interpretación musical en grupo.

Posteriormente se da un trato más minucioso y específico a la obra musical con respecto a la dinámica, a la agógica, al fraseo, a la articulación y a la intención que debe llevar la pieza en cuestión y que dependiendo del estilo, alguno de estos puntos requerirá una mayor atención. Teniendo en cuenta que es de vital importancia el desarrollo de ejercicios que fortalezcan la práctica de lo antes mencionado, como ejemplo: todos los integrantes de la orquesta deberán estar atentos a las indicaciones del director que previamente les ha enseñado la manera en que se señala un *forte,* un *mezzoforte* y un *piano* aplicándolo en una obra ya ensamblada que no represente problemas de digitación o notas falsas y a continuación el director jugará con estos tres términos durante la ejecución de la obra, la aplicación de estos será arbitraria y a gusto del director con la finalidad de

la comprensión de la orquesta respecto a la intensidad que debe ejercer en cada pasaje de la obra mencionada.

El **bloque cinco** culminará con la presentación del repertorio montado por la orquesta escolar en varios recintos de diferentes características cada uno (al aire libre, lugares cerrados, salas de conciertos, teatros, con amplificación de audio, de manera acústica, etc.). Esto representa otro momento significativo en la experiencia musical de cada uno de los integrantes de la orquesta escolar y a su vez implicará nuevos obstáculos que resolver (pánico escénico, nerviosismo, disipación del sonido, mala acústica del lugar, distracciones, concentración auditiva, etc.) que posteriormente se trabajará en ello para un crecimiento musical de la orquesta escolar y el de sus integrantes.

I. Conclusiones

Durante el tiempo que he ejercido como docente frente a grupos de niños y adolescentes ya sea en primarias, secundarias o escuelas de música, pude detectar la falta de la práctica musical en forma de ensamble con la complejidad que representa el manejar varias voces y no al unísono como generalmente se hace.

Frente a esta situación se proponen las siguientes estrategias:

La solución a los limitantes impuestos por el precio del instrumento, es decir, entender como docente que se puede hacer música con cualquier tipo de instrumento y esto nos llevará inevitablemente a utilizar los de menos costo que se encuentren en nuestra comunidad específicamente el Distrito Federal. A partir de esta estrategia observamos que no solo es la falta de recursos del alumnado sino también la renuencia de los padres de familia a hacer un gasto que aunque no implica una dificultad económica pudiese ser considerado inútil ya que el tiempo de práctica de los alumnos es muy limitado.

La solución de la falta de interés por parte de los padres y los alumnos, para la cual se implementará el ensamble de piezas musicales a varias voces, que siempre será más atractivo tanto a los padres de familia como a los mismos alumnos; además de enriquecer la actividad del docente, para que no se encasille en solo ser expositor de planes y programas sino que pueda conjuntar su práctica profesional como instrumentista, compositor, etnomusicólogo, cantante o cualquiera que sea su especialidad y motivando al educador musical a la exploración de nuevos horizontes en la forma de trabajar con sus alumnos.

A primera vista puede parecer más complejo un ensamble a voces que uno al unísono, aunque en los hechos no lo sea, para lo cual proponemos:
Acondicionar las partes de manera que su ejecución no represente dificultad alguna y que el trabajo del docente se centre en el ensamble de las partes y no en la dificultad de la pieza.

La solución respecto a la composición y/o adaptación de las obras que realizará el docente, para lo cual se propone delimitar muy bien cada una de las voces según los siguientes parámetros para el arreglo de las mismas:

- Sin importar cuantas voces sean es fundamental dividirlas en 1ª voz, 2ª voz, acompañamiento y bajo.

- Las anteriores pueden ser ejecutadas por uno o varios instrumentos según la complejidad que se desee.

- En cuanto al bajo es necesario recordar que con la nota fundamental del acorde puede ser suficiente y que si se desea adornar se deberá tomar en cuenta el nivel de técnica del alumno a designar.

- En el acompañamiento es indispensable saber que con dos notas podemos completar la armonía con el bajo ya que a veces con los instrumentos armónicos -como por ejemplo la guitarra- nos empeñamos en utilizar de cuatro hasta seis notas adicionales al bajo.

- Para la 1ª y 2ª voz conviene entender que estas no necesariamente deben tocar juntas, existe la posibilidad de repartir una sola melodía en dos para aminorar la dificultad de la misma y si requieren de más dificultad se puede hacer uso de la melodía con una 3ª o 6ª adicional para enriquecer la pieza o en última instancia crear un contrapunto entre ambas voces tomando de referencia la melodía principal.

- Es importante detectar a los alumnos con mayor destreza en el instrumento, una vez localizados es primordial colocar uno de ellos en cada sección para que sirva de guía si se cuenta con un ensamble numeroso y si es el caso contrario asignar a los alumnos de mayor destreza a la 1ª y 2ª voz.

- En el caso de los alumnos de mayor destreza en el instrumento debemos de entender que no por ello dejarán de tener fallas al momento de ensamblar.

- Es fundamental adaptar en un lenguaje más sencillo (tablatura, nombres de notas, etc.) las partituras para cada instrumento.

Como última estrategia se propone optimizar el tiempo con el que se dispone para los ensayos y ensamblaje de las piezas; dado que se cuenta con dos a cuatro horas a la semana el aprendizaje de las piezas se puede soportar con audio del repertorio en diversas formas: todos los instrumentos, un solo instrumento, todos los instrumento menos el de el ejecutante y las anteriores con variaciones de *tempo*.

Tenemos la certeza de que con este proyecto se brindará un mejor acercamiento de los estudiantes con la música de su país y de otras entidades, además de la oportunidad de vivir la música de manera activa.

“No hay mejor manera de entender la música que haciendo música…”

II. Bibliografía

“Artes. Música, Programas de estudio 2006”, Secretaria de Educación Pública, México, 2006.

Dávalos, Marcelino, “*Del Bajío Arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas, pensó, escribió y publica…”,* Oficina Impresora de Hacienda, México, 1917.

Garrido, Juan S. “*Historia de la música popular en México (1896-1973)”,* Extemporáneos, México, p. 95 ,1974.

Jorquera Jaramillo, Cecilia, “Métodos históricos o activos en educación musical”, Revista europea de música en la educación, Rediris-csic, 2000.

Kiadó, Corvina, *“Educación Musical en Hungría”,* Heredero de Frigyes Sándor, Madrid, 1981.

Longueira Matos, Silvana, *“Adquisición de competencias a través de la educación musical*”, Teorías de la Educación, Universitat de Barcelona, 2011.

Ponce, Manuel M., “*25 canciones mexicanas”*, Enrique Munguía, México, 1912.

Enlaces Web:

http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08045
www.gerardotamez.com
http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08029
http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08003
http://es.wikipedia.org/wiki/Macedonio_Alcalá
http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08048
http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08211

III. Anexos

- Muestra de material impreso entregado a los alumnos

- Partituras de los arreglos de las diez piezas del programa

- Disco muestra del material en audio entregado a los alumnos

LA LLORONA

ARR. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

GUITARRA 1

PARTE 1

```
                                                  X2
-----0-------------------------------------------------0--
--4----4--1--0----------0-----------------------0-------
-----------------2--0------2--0--2-------0--2----------
-----------------------------------------4----------------
-----------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------
```

PARTE 2

```
-----0-------------------7--5---10--8---12---11--11--
--4----4--1--0-------------------------------------------
-----------------2--0-----------------------------------
-----------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------
```

DIVISI GUITARRA 1A TREMOLO DIVISI GUITARRA 1B TREMOLO

```
--12--8--10--8--12--11--12------------------------------3--0--2--0--3--7--12---
------------------------------12-------------------------------------------------12---
------------------------------12-------------------------------------------------12---
-----------------------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------------------
```

PARTE 3

```
                                                                                  X2
--12----------12----------10-----------10---------8--------8--------7---------7--------
------12----------12-----------10----------10--------8--------8--------7---------7-----
----------12----------12-----------11----------11-------9--------9---------8--------8--
-----------------------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------------------
```

PARTE 4

```
                                                  X2
--7-7--7-7-10-8-8-10-8-8-7-7---7----------------
------8-----------------------------8----8—10--7---
-----------------------------------------------------
-----------------------------------------------------
-----------------------------------------------------
-----------------------------------------------------
```

PARTE 5

```
                                                                                X2
------12-12-12-15-15-14----------14----------------------12-12-11-----
--12--------------------------15-15-----15-15-13-13-13-------------12-
-----------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------
-----------------------------------------------------------------------------
```

DARKSTORM EDITIONS

PARTE 3 X2

PARTE 4 X2

PARTE 5 X2

FINAL

-12----------12-12-10-8-7-11-12-12-12---0--
----------0--
----------0--
----------2--
----------2--
----------0--

DARKSTORM EDITIONS

LA LLORONA

ARR. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

FLAUTA 1

PARTE 1 X2

SI – SI – SOL – SI – SI – RE6 – DO6 – DO6 – RE6 – DO6 – DO6 – SI – SI – SOL – SI – SOL – LA – FA#

PARTE 2 X2

SI – MI6 – MI6 – MI6 – SOL6 – SOL6 – FA#6 – RE6 – RE6 – FA#6 – RE6 – RE6 – DO6 – DO6 – DO6

MI6 – MI6 – RE#6 – SI

PARTE 3

MI6 – RE6 – DO6 – SI

PARTE 4 NO SE TOCA

PARTE 5 NO SE TOCA

PARTE 3

PARTE 4 NO SE TOCA

PARTE 5 NO SE TOCA

FINAL

SI – SI – SOL – SI – SI – RE6 – DO6 – RE#6 – MI6 – RE#6 – DO6 – SI – LA – SOL

DARKSTORM EDITIONS

LA LLORONA

ARR. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

ARPA EN SOL

PARTE 1 X2

SI_2 MI_3 MI_3
SOL_2 DO_3 SI_2
$SI_2 – DO_3 – SI_2 – LA_2 – SOL_2 – FA_2 – MI_2 – MI_3 – SI_2 – SOL_2 – LA_2 – MI_3 – DO_3 – LA_2 – SOL_2$

$MI_3 – RE_3 – DO_3$

PARTE 2 X2

$SI_2 – DO_3 – SI_2 – LA_2 – SOL_2 – FA_2 – MI_2 – SOL_2 – SI_2 – MI_2 – SOL_2 – SI_2 – FA_2 – LA_2 – RE_3 – FA_2 – LA_2$

$RE_3 – SOL_2 – DO_3 – MI_3 – SOL_2 – DO_3 – MI_3$

FINAL DE LA PARTE DOS

SI_2
SOL_2
$SI_2 – DO_3 – SI_2 – LA_2 – SOL_2 – FA_2 – MI_2$

PARTE 3 X2

$SI_2 – SOL_2 – MI_2 – SI_2 – SOL_2 – MI_2 – LA_2 – FA_2 – RE_2 – LA_2 – FA_2 – RE_2 – SOL_2 – MI_2 – DO_2 – SOL_2 – MI_2$

$DO_2 – FA_2 – RE\#_2 – SI_1 – FA_2 – RE\#_2 – SI_1$

PARTE 1 X2 LA PRIMERA VUELTA SIN LAS PRIMERAS SEIS NOTAS

PARTE 2 X2 Y FINAL DE LA PARTE 2 SIN EL ULTIMO ACORDE

PARTE 3 X2

PARTE 1 X2 LA PRIMERA VUELTA SIN LAS PRIMERAS SEIS NOTAS

DARKSTORM EDITIONS

PARTE 2 X2 Y FINAL DE LA PARTE 2

FINAL

SI2 MI3 – FA3 SI2
SOL2 DO3 – RE#3 SOL2
MI2 – MI3 – SI2 – SOL2 – LA2 – SI2 – SI2 – FA2 – RE#2 – MI2 – SOL2 – SI2 – SOL2 – SI2 – MI3 – MI2

DARKSTORM EDITIONS

LA LLORONA

ARR. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

METALÓFONO

PARTE 1 X2

B2 – B2 B2 – B2 E3 – E3 E3 – E3
E2 – G2 – G2 – E2 – G2 – G2 – A2 – C3 – C3 – A2 – C3 – C3

B2 – B2 G2 – G2 F#2 – F#2 F#2 – F#2
E2 – G2 – G2 – C2 – E2 – E2 – B1 – D#2 – D#2 – B1 – D#2 – D#2

PARTE 2

E3 – E3 – D3 – D3 – C3 – C3 – B2 – B2 – E3⇒ – D3⇒ – C3⇒ – B2 – C3 – B2 – A2 – G2 – F#2 – E2

PARTE 3 X2

E2 – D#2 – E2 – F#2 – G2 – G2 – A2 – G2 – F#2 – E2 – D2 – C#2 – D2 – E2 – F#2 – F#2 – G2

F#2 – E2 – D2 – C2 – B1 – C2 – D2 – E2 – E2 – F#2 – E2 – D#2 – E2 – F#2 – F#2 – D#2 – B1

PARTE 4 X2

B2 – G2 – E2 – B2 – G2 – E2 – C3 – A2 – E2 – C3 – A2 – E2 – E3 – B2 – G2 – E3 – C3 – G2 – B2⇒

PARTE 5

E2 – G2 – B2 – B2 – A2 – G2 – D2 – F#2 – A2 – A2 – G2 – F#2 – C2 – E2 – G2 – G2 – F#2 – E2

D#2⇒ – B1⇒ – E3⇒ – D3⇒ – C3⇒ – B2⇒

PARTE 3 X2

PARTE 4 X2

PARTE 5 SE AUMENTA UNA E2 AL FINAL DE ESTA PARTE

DARKSTORM EDITIONS

FINAL

B2 – B2 B2 – B2 E3 – E3 F#3 – F#3 F#3 – F#3
E2 – G2 – G2 – E2 – G2 – G2 – A2 – C3 – C3 – B2 – D#3 – D#3 – B2 – D#3 – D#3

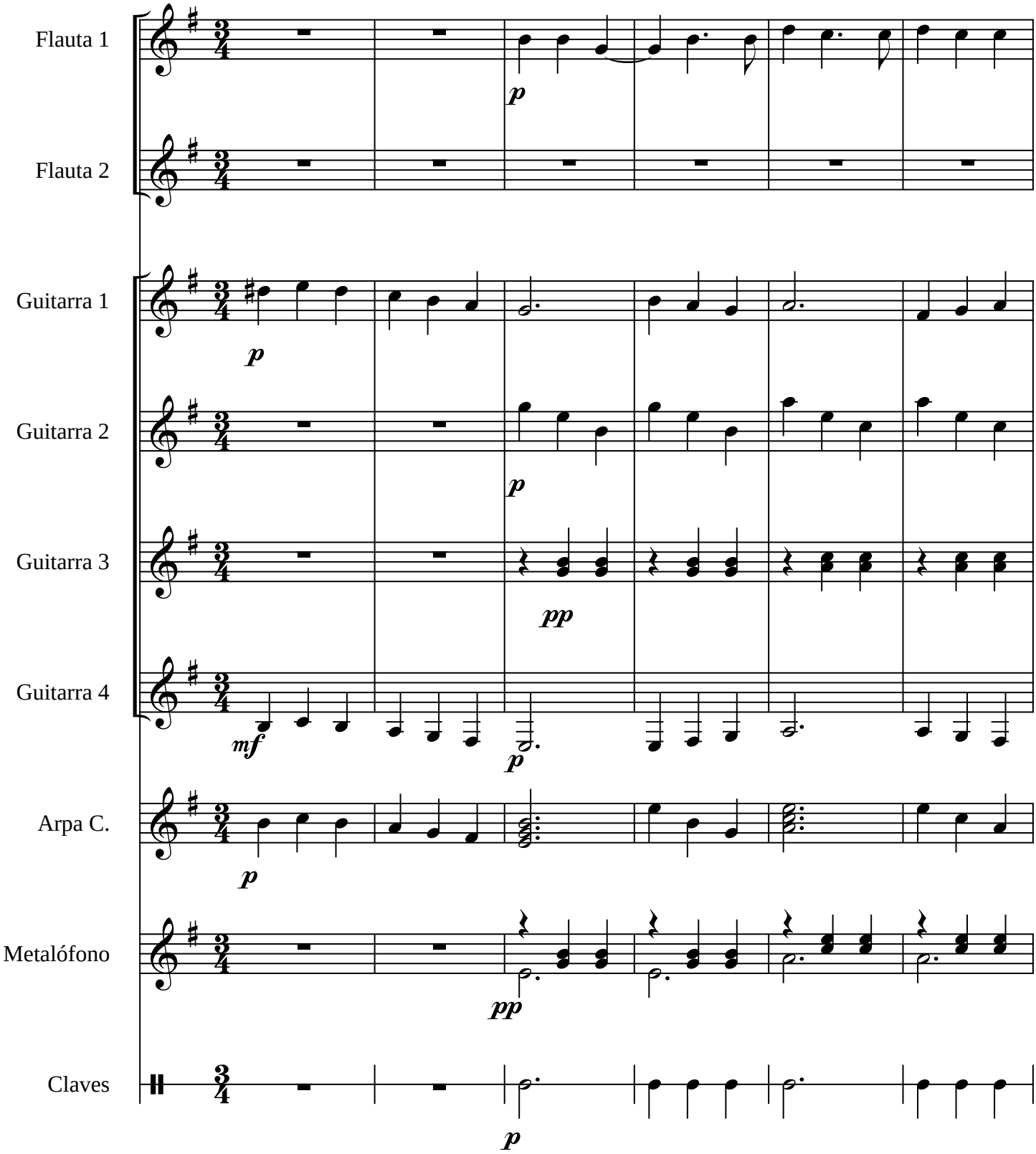
G2
E2 – G2 – G2 – B2 – B2 – E3 - E2

DARKSTORM EDITIONS

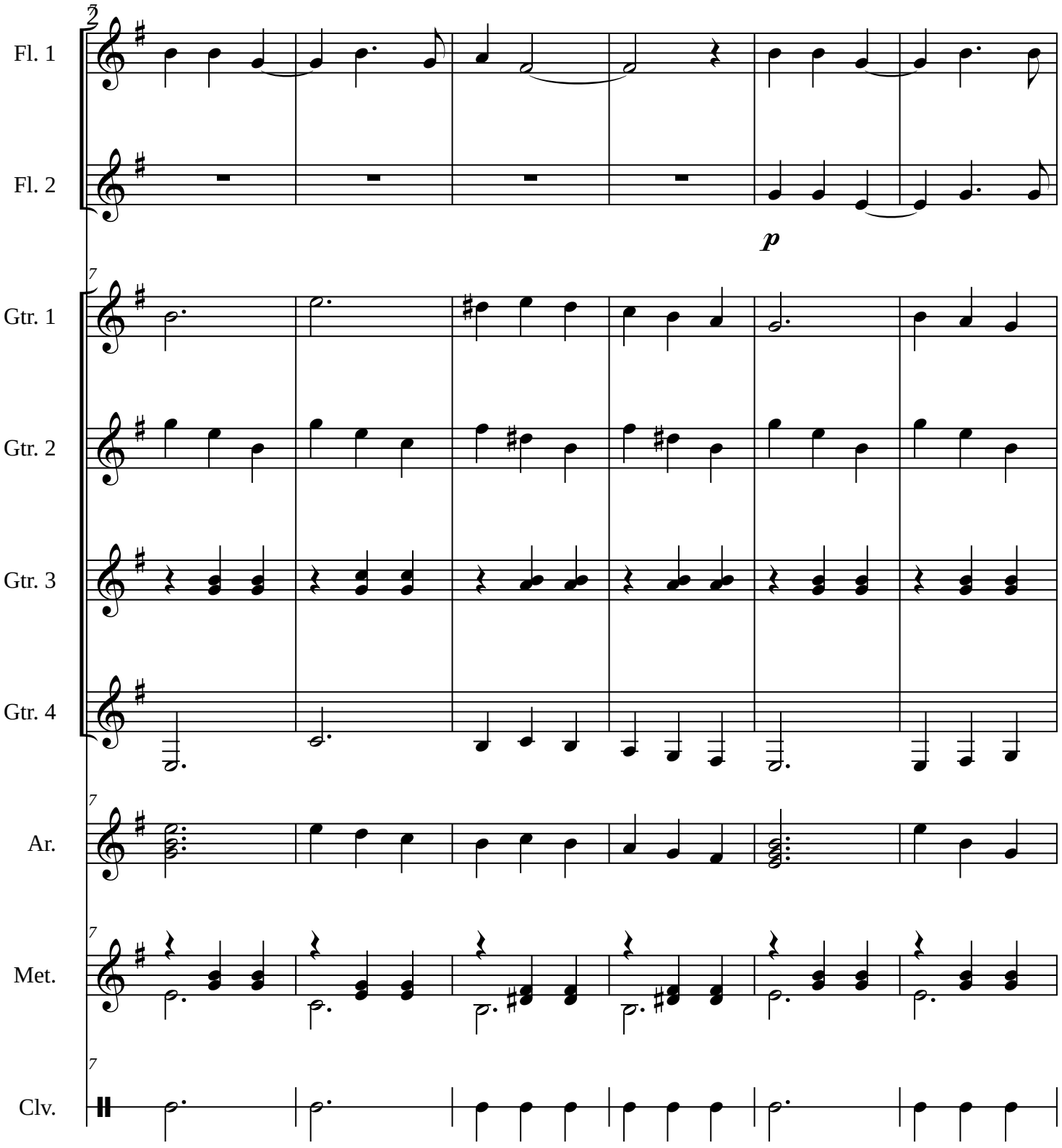
LLORONA

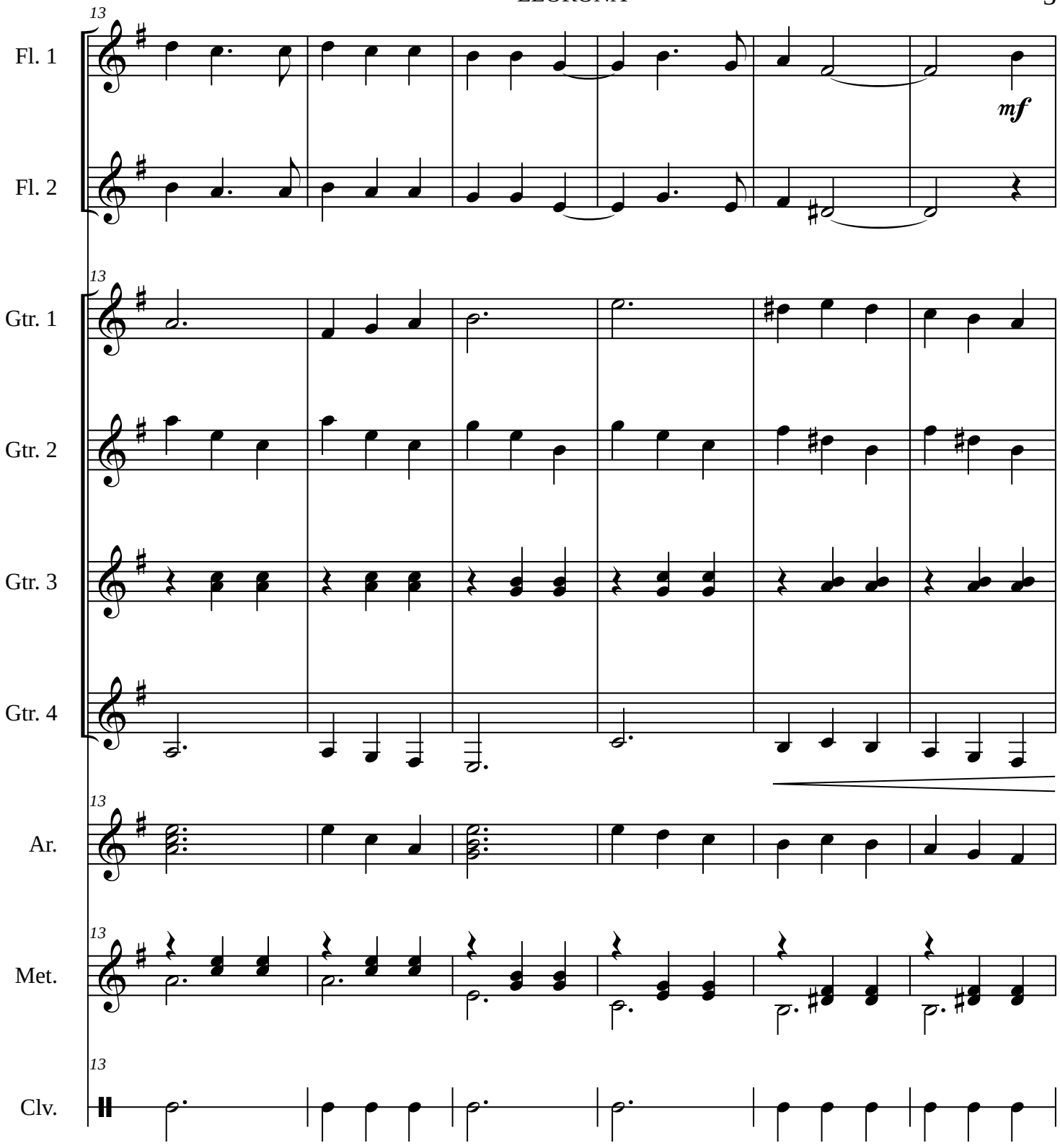
CANCION POPULAR
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

adagio

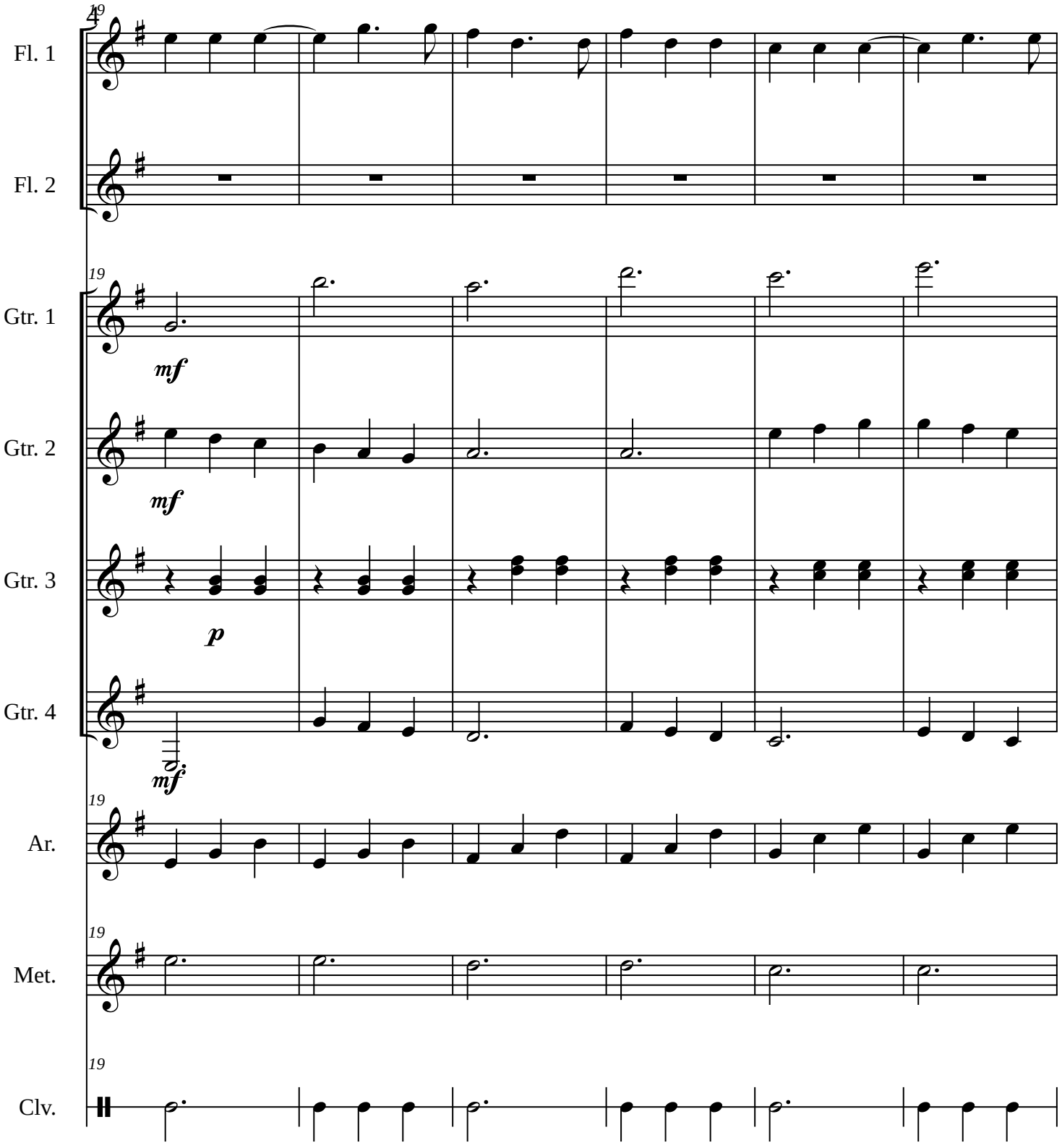


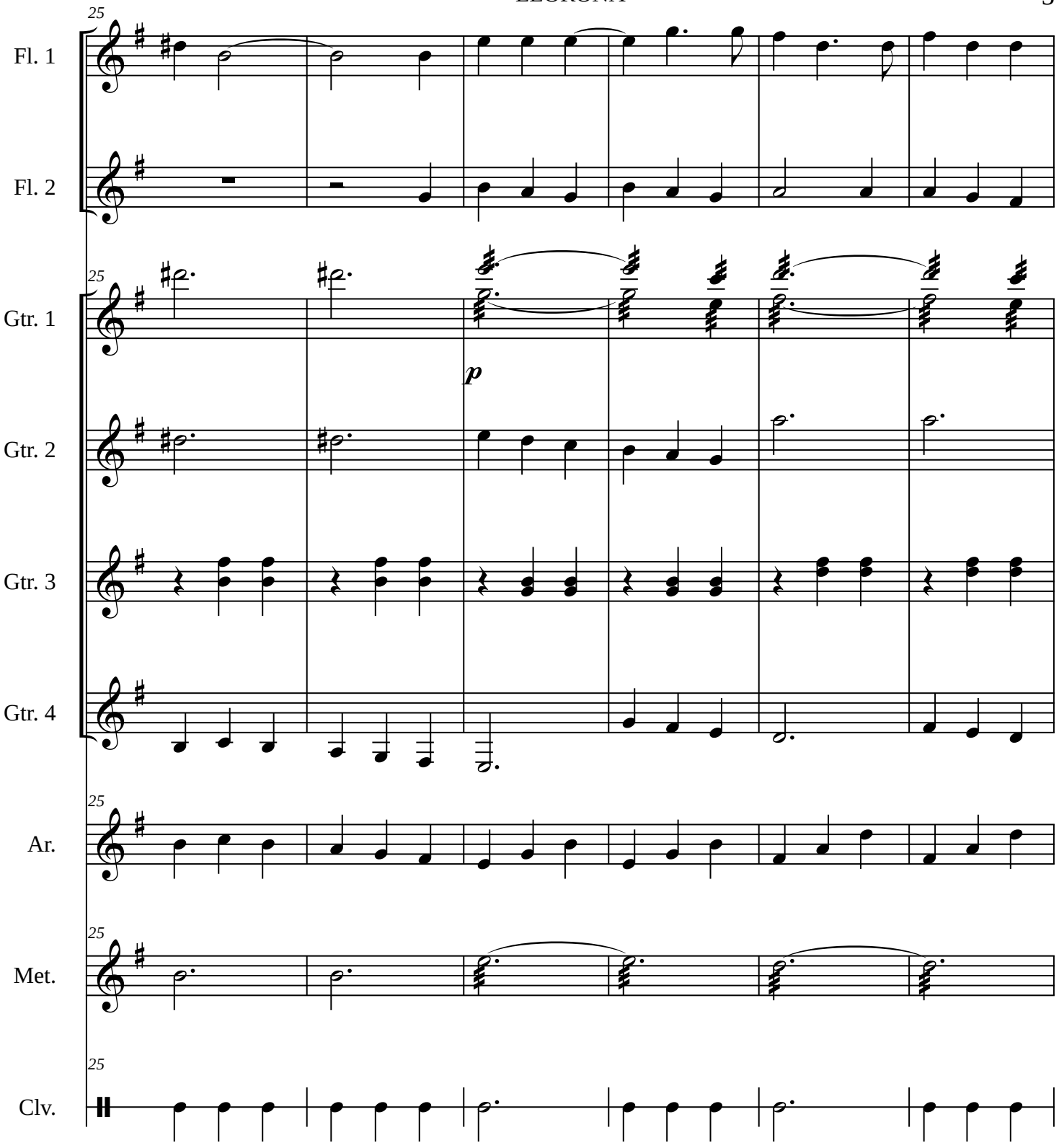
LLORONA

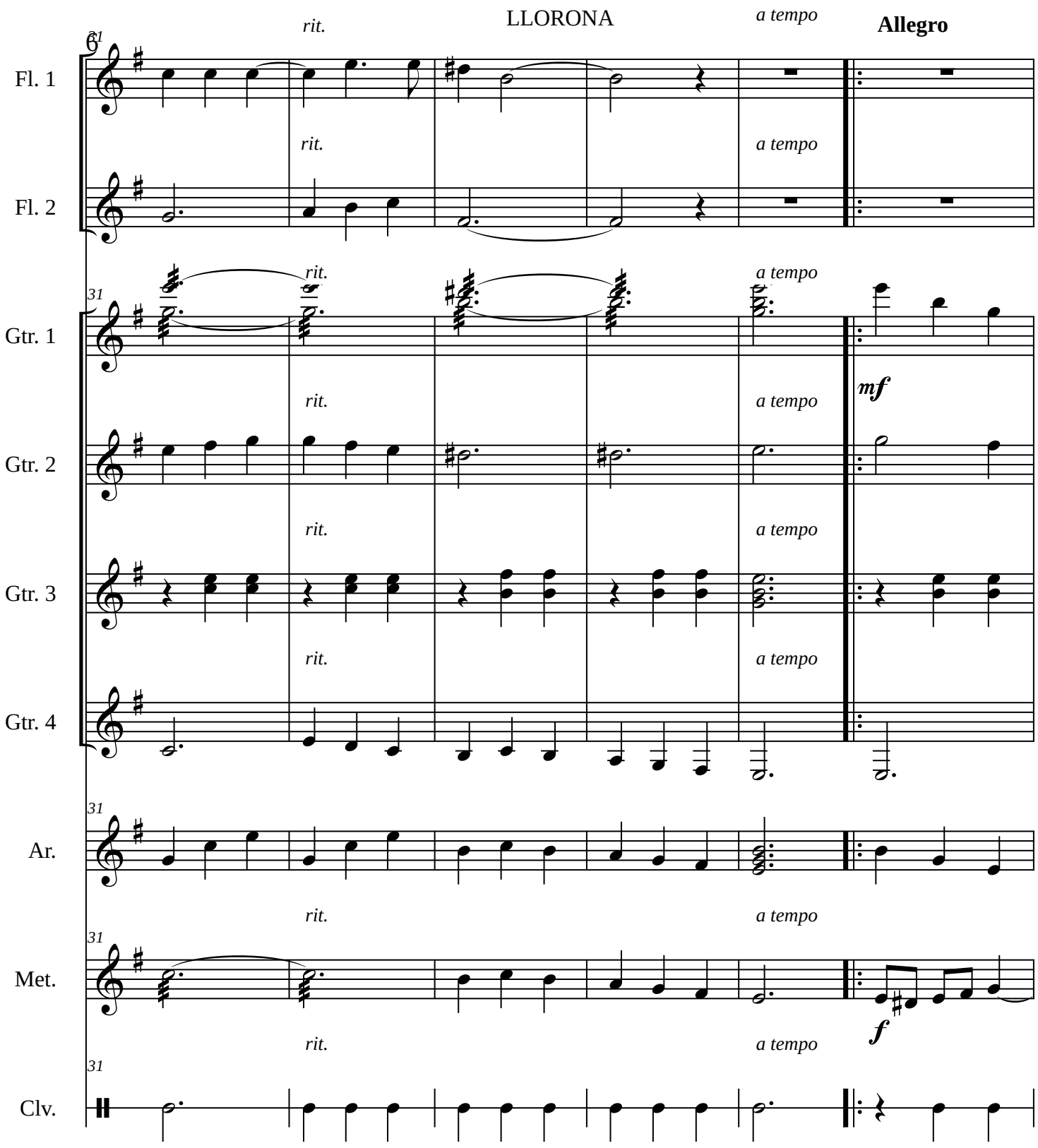


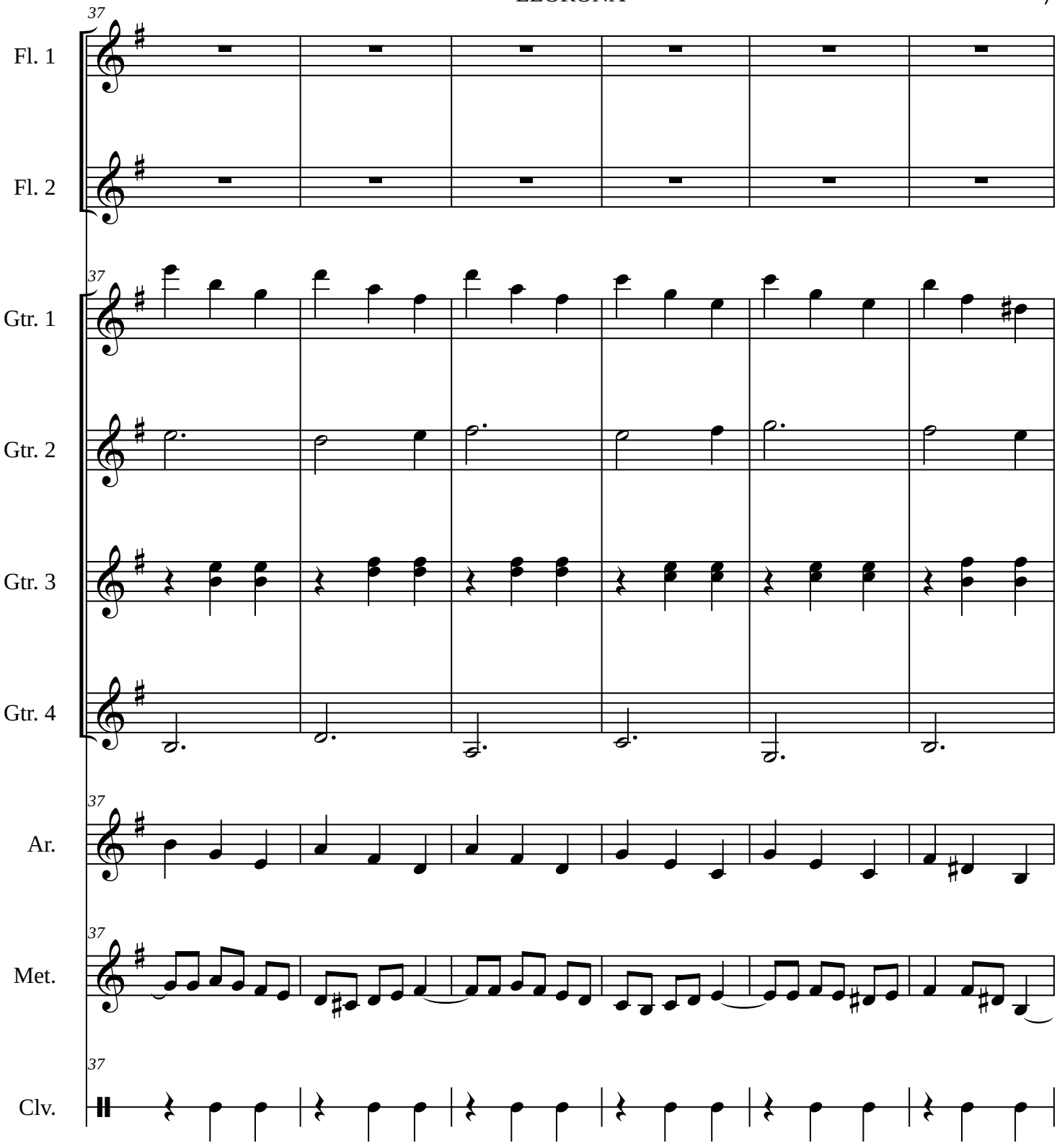

13
Fl. 1
Fl. 2
mf
13
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
13
Ar.
13
Met.
13
Clv.

LLORONA

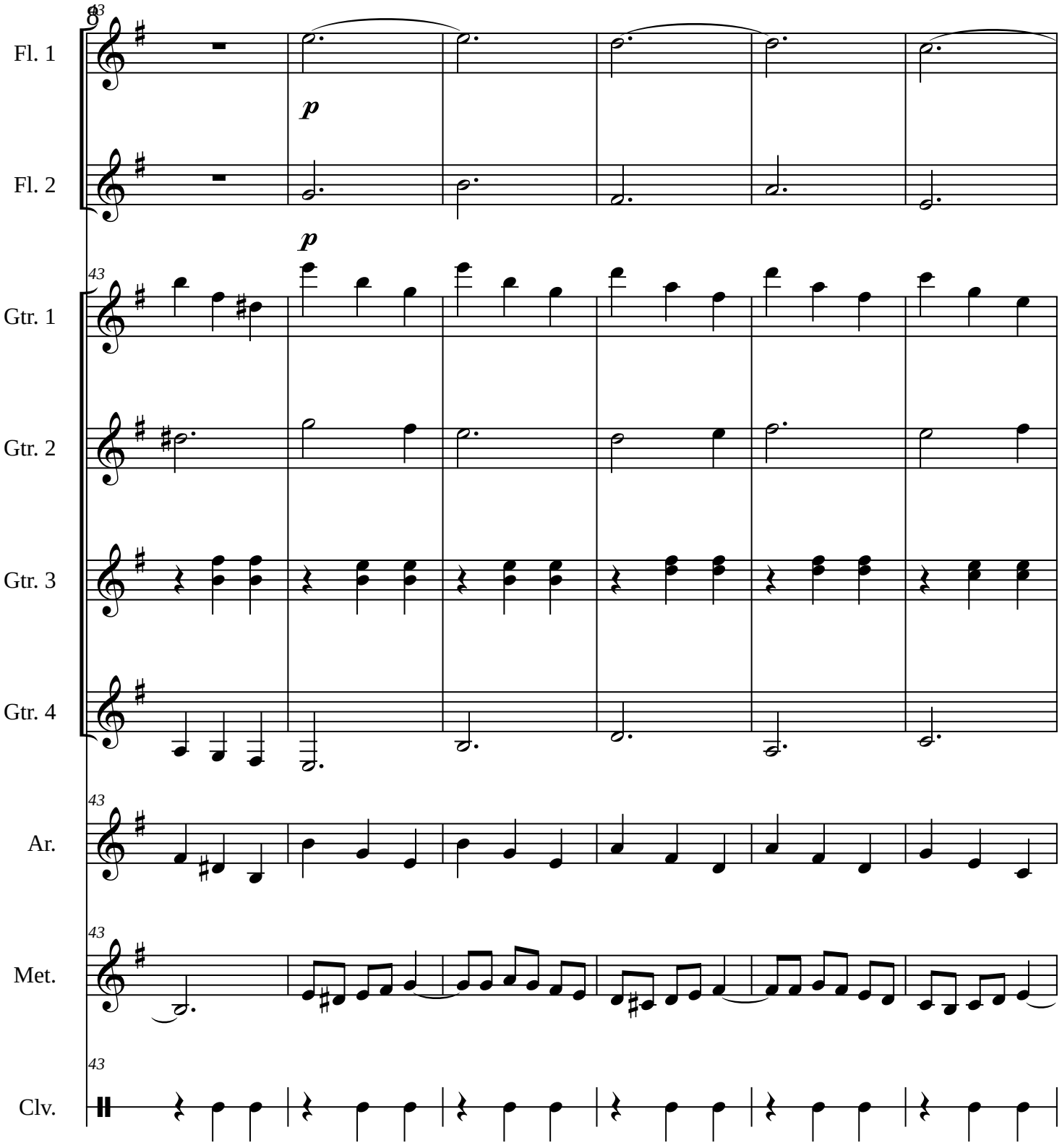


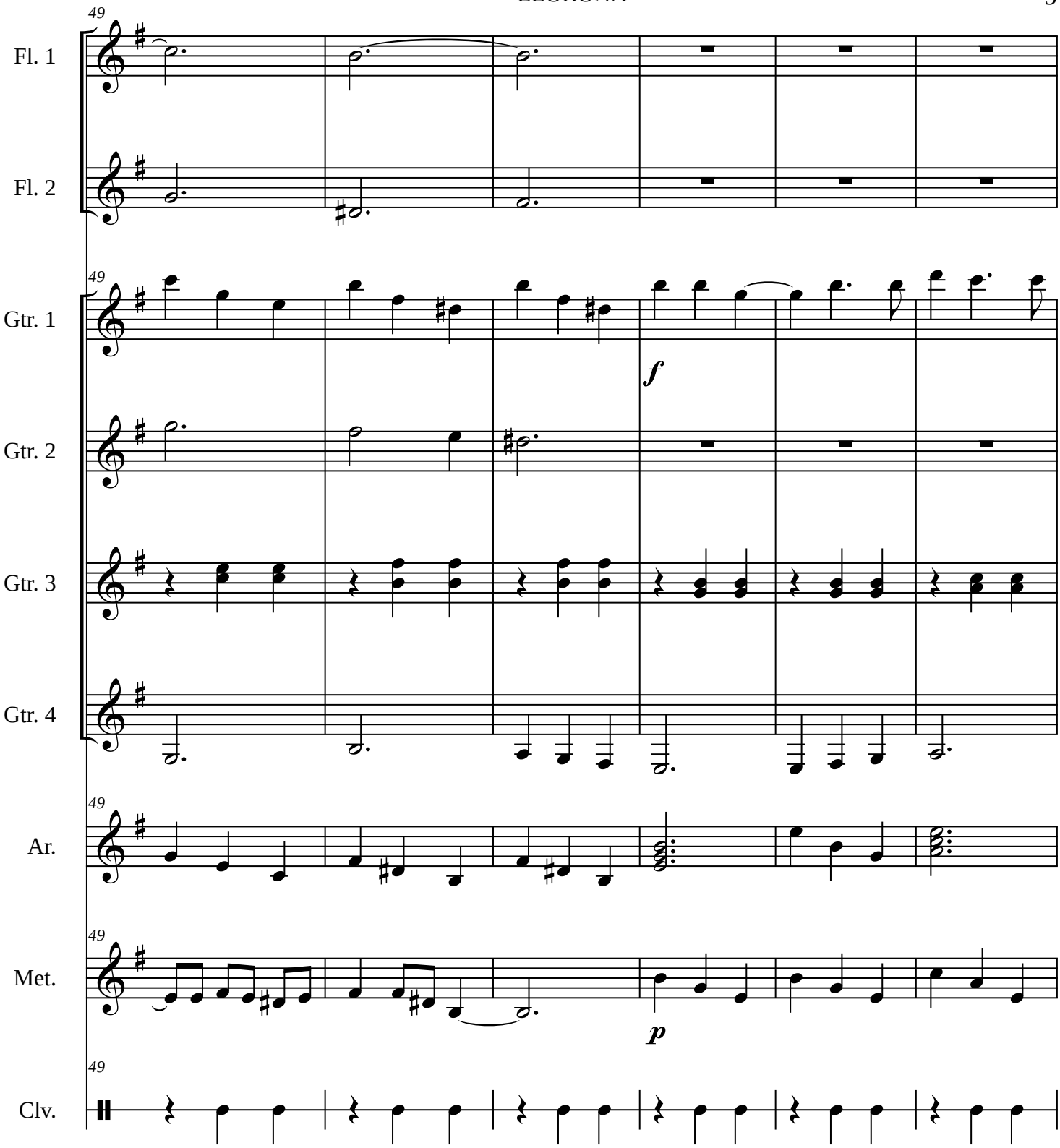

25
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
p
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.

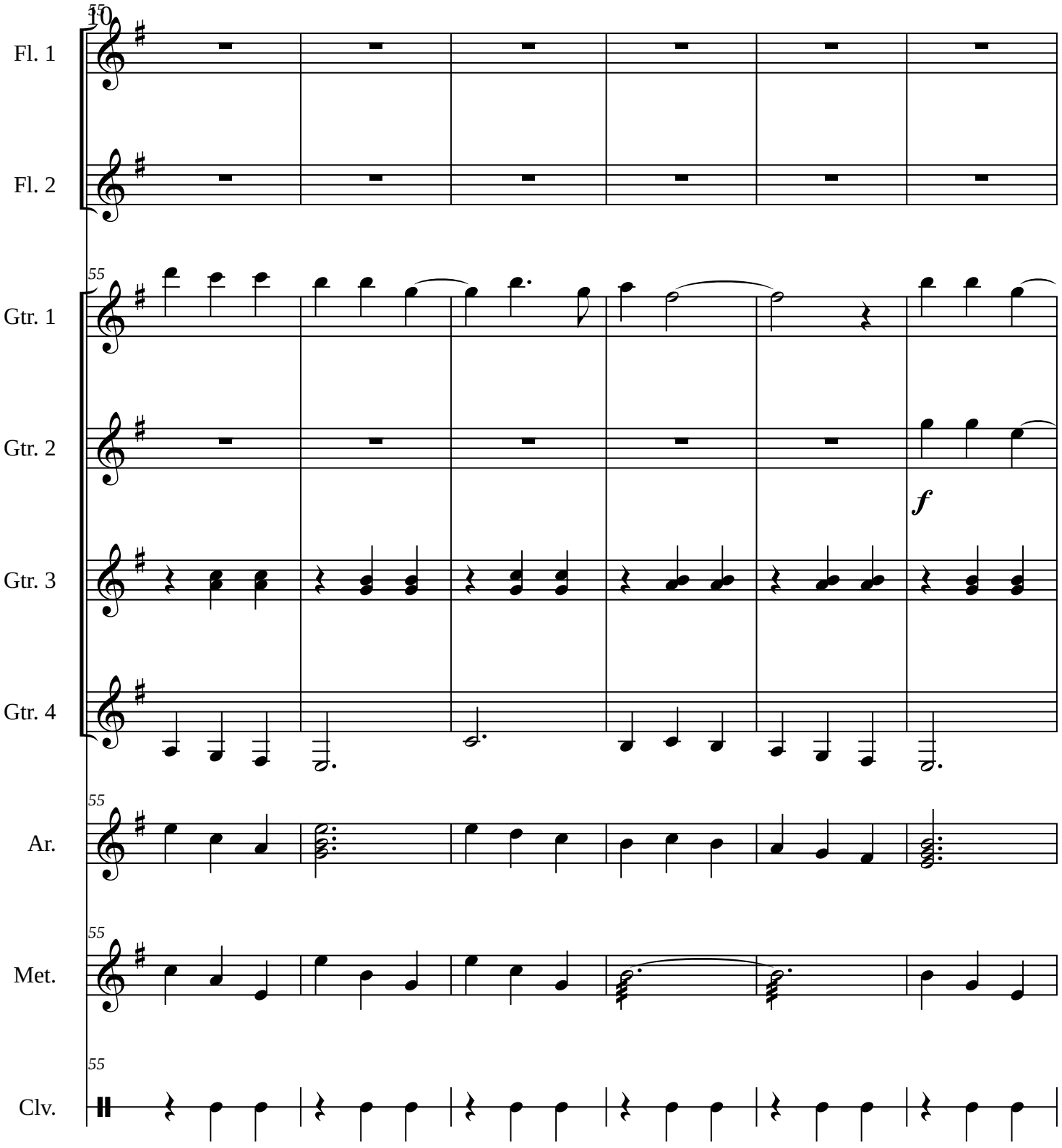

LLORONA
Allegro
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
rit.
a tempo
31
mf
f

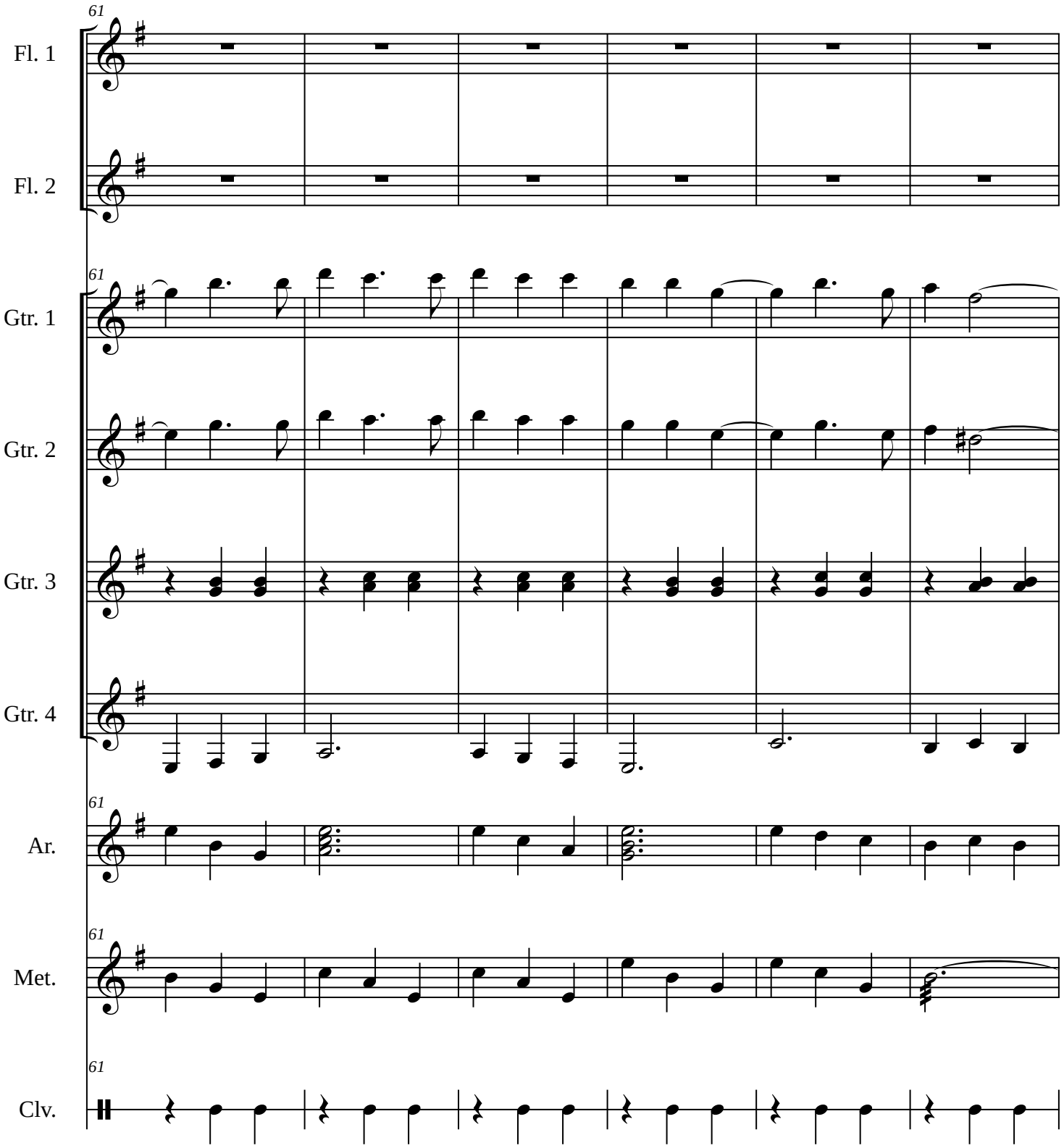

37
Fl. 1
Fl. 2
37
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
37
Ar.
37
Met.
37
Clv.

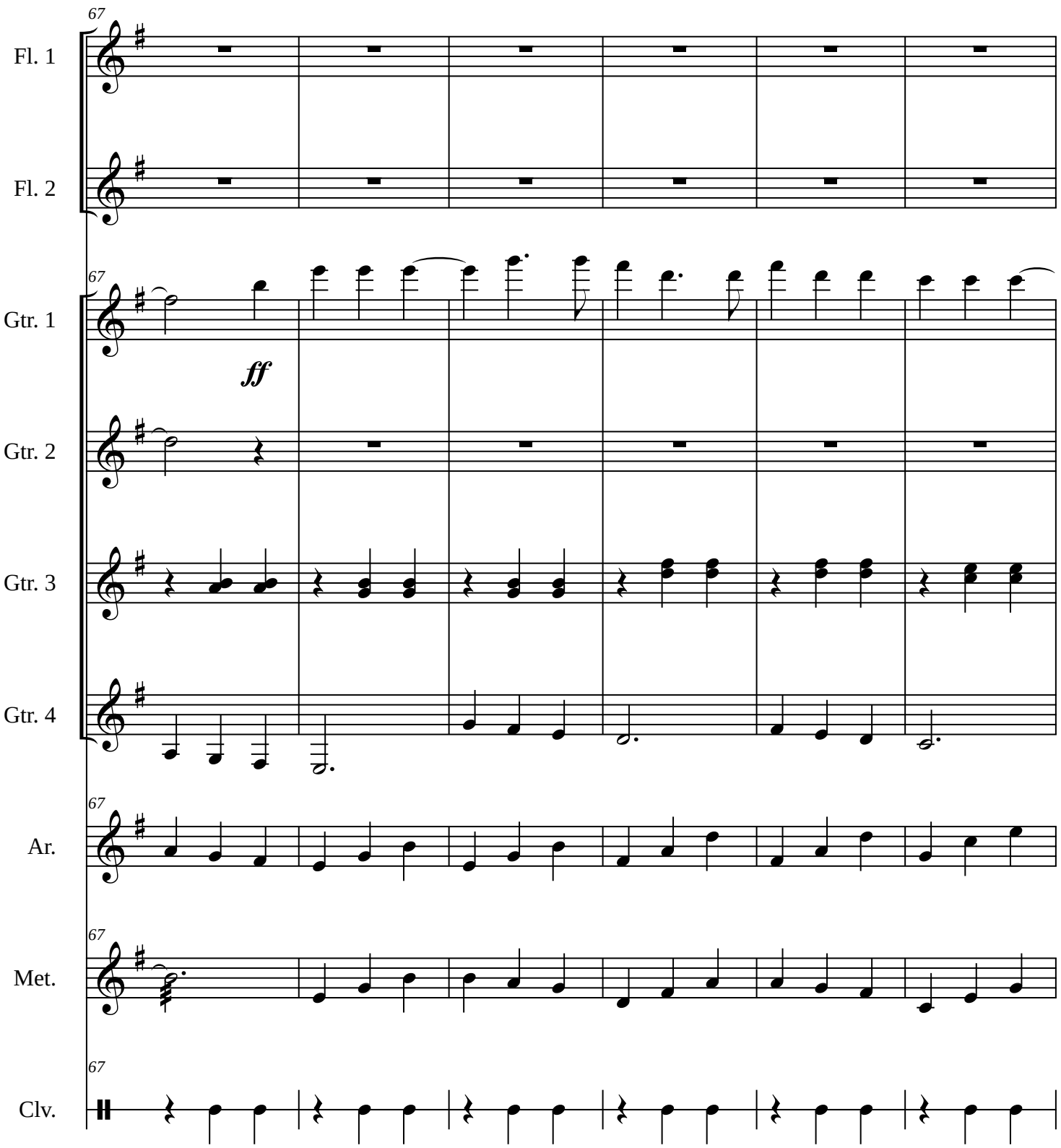
LLORONA

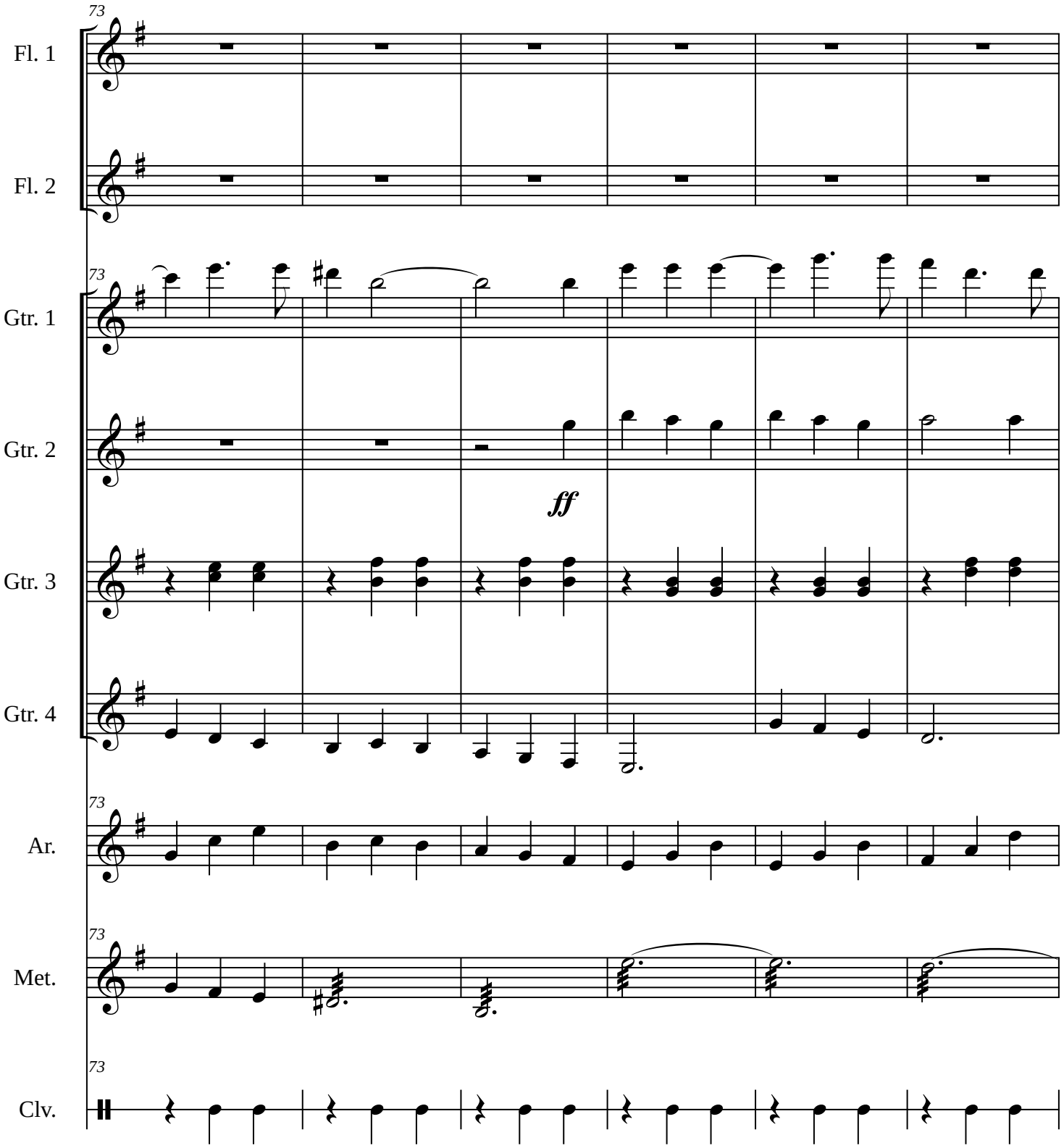


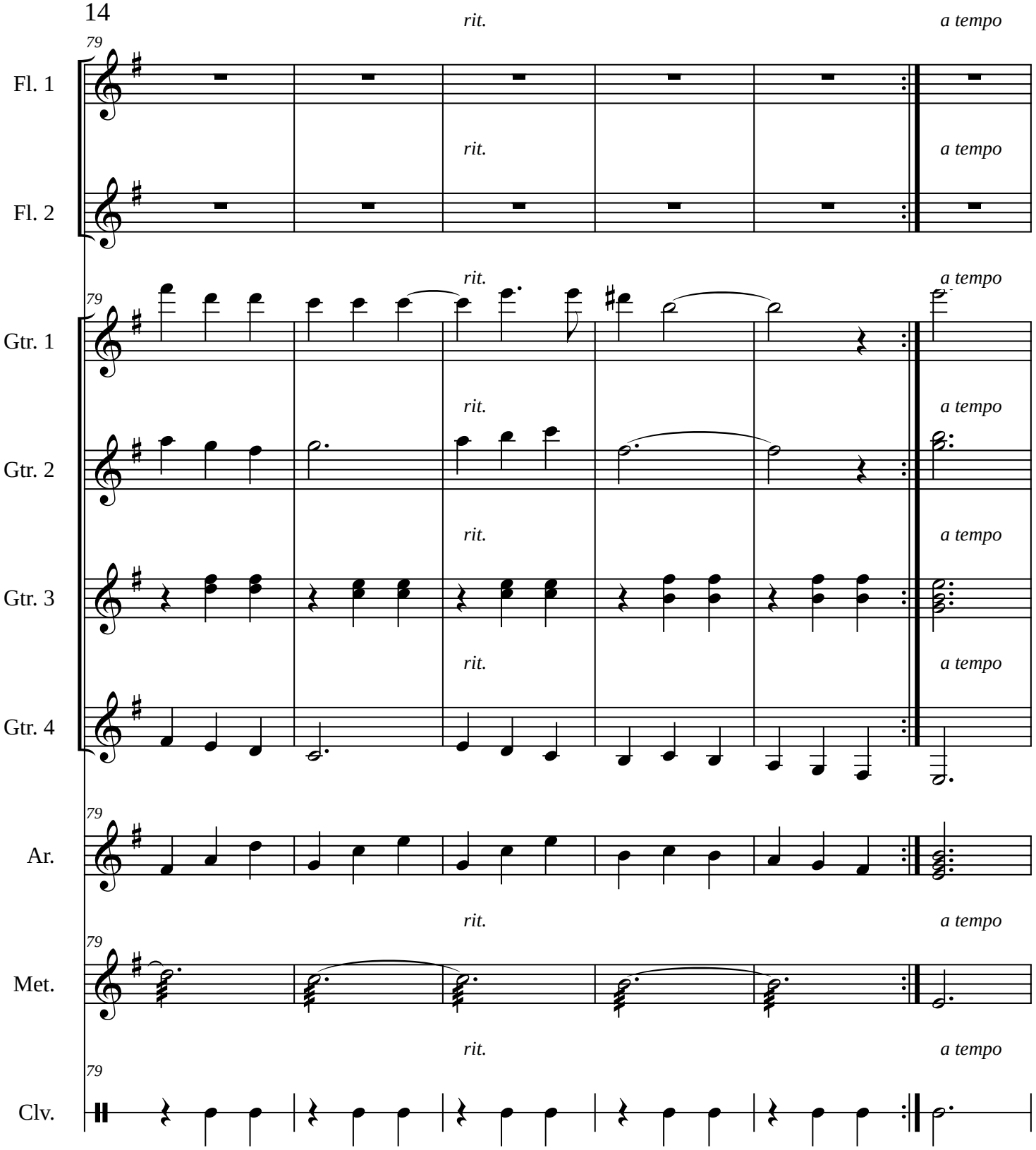

49
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
f
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
p
Clv.

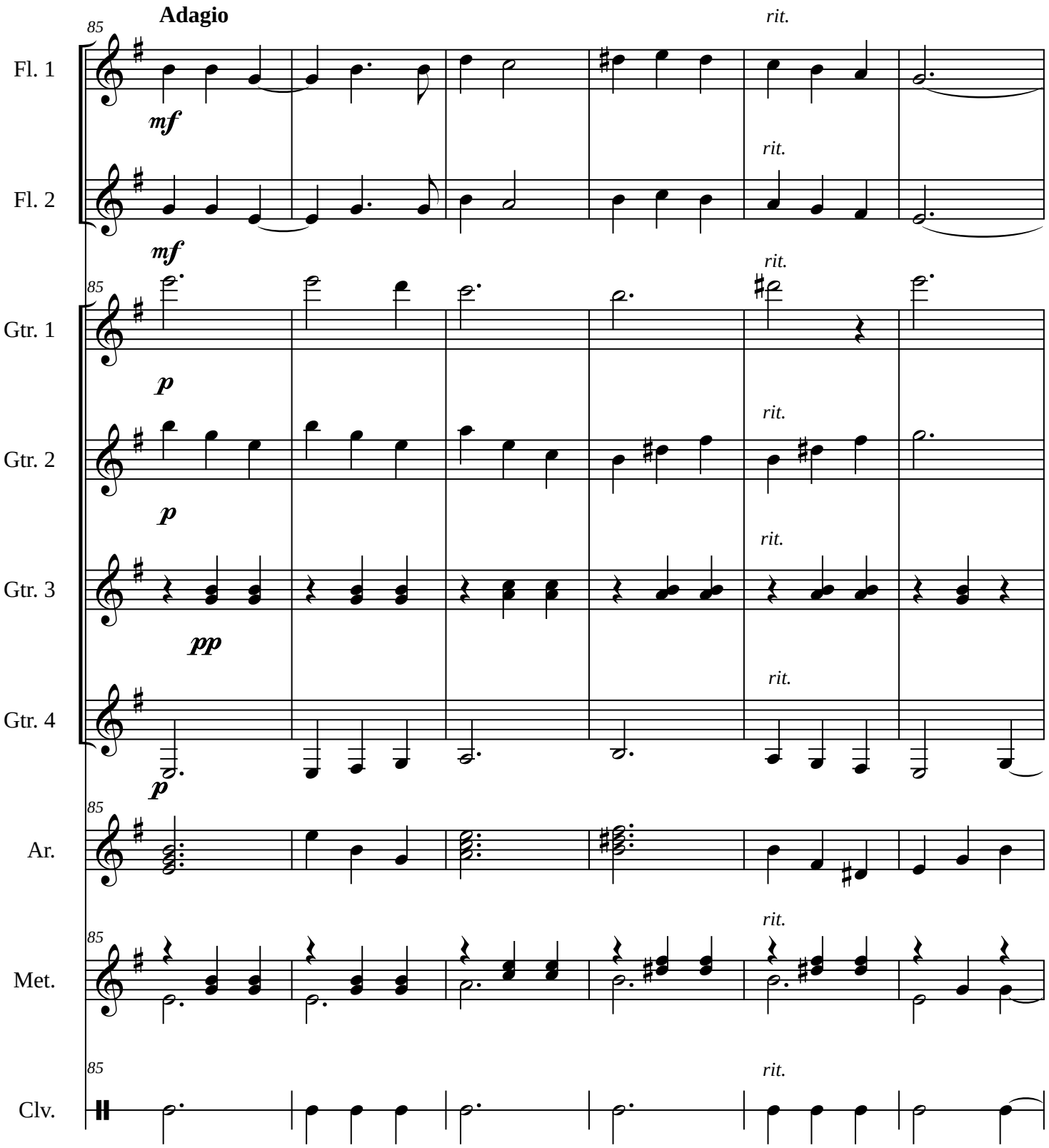

10
55
Fl. 1
Fl. 2
55
Gtr. 1
Gtr. 2
f
Gtr. 3
Gtr. 4
55
Ar.
55
Met.
55
Clv.

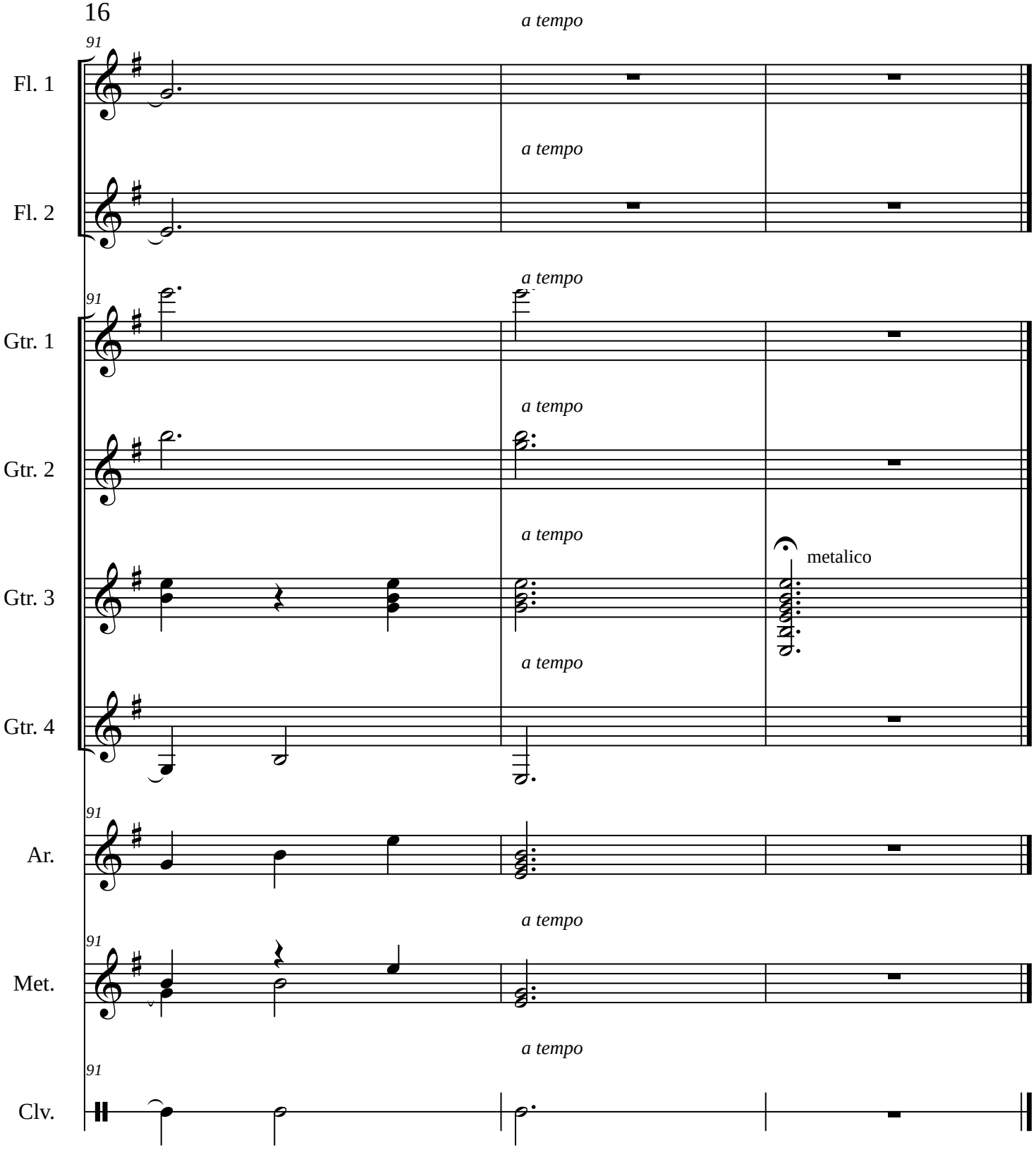

61
Fl. 1
Fl. 2
61
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
61
Ar.
61
Met.
61
Clv.


67
Fl. 1
Fl. 2
67
Gtr. 1
ff
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
67
Ar.
67
Met.
67
Clv.


73
Fl. 1
Fl. 2
73
Gtr. 1
Gtr. 2
ff
Gtr. 3
Gtr. 4
73
Ar.
73
Met.
73
Clv.


79
rit.
a tempo
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.

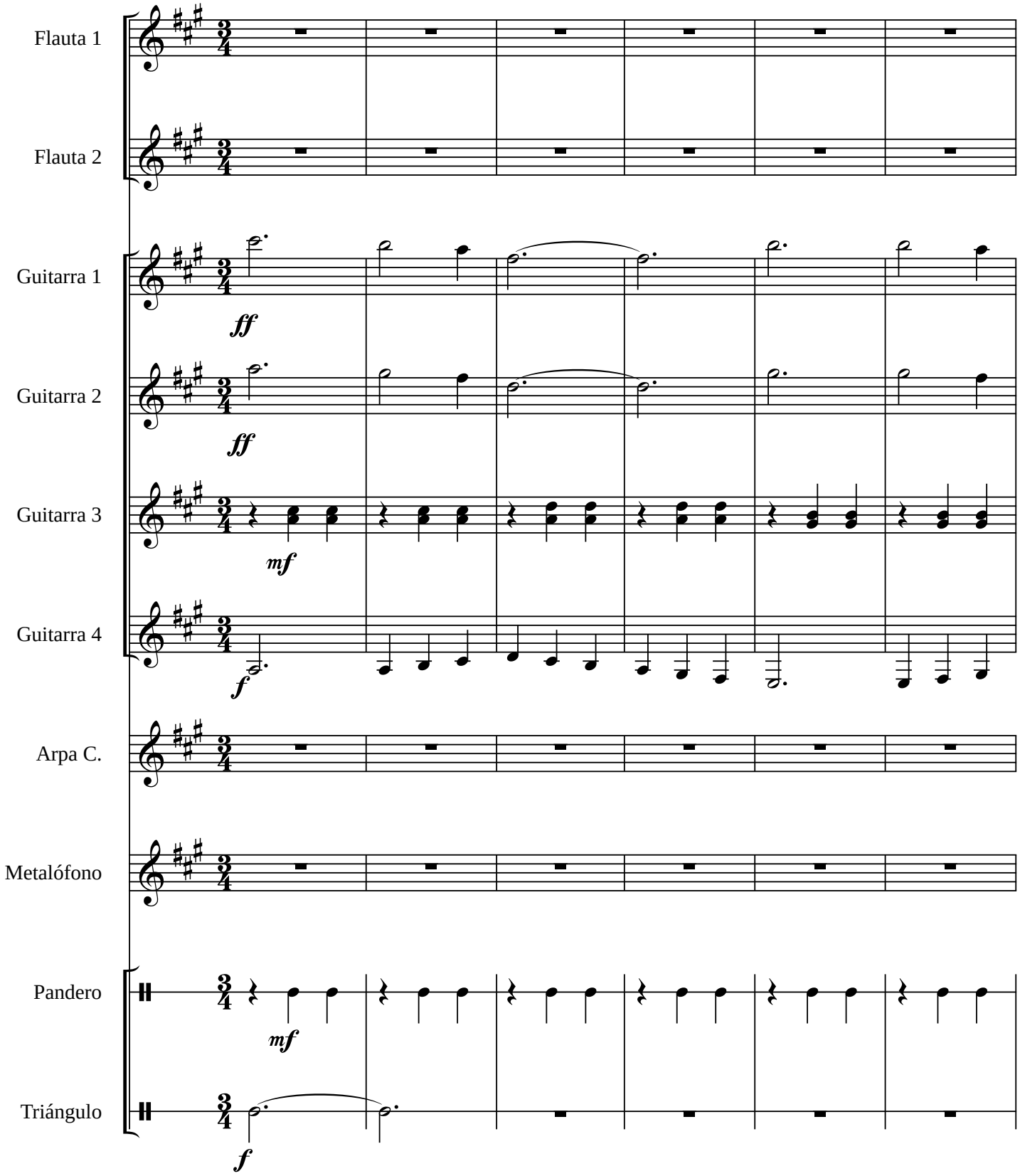

Adagio
85
Fl. 1
mf
rit.
Fl. 2
mf
rit.
Gtr. 1
p
rit.
Gtr. 2
p
rit.
Gtr. 3
pp
rit.
Gtr. 4
p
rit.
Ar.
rit.
Met.
rit.
Clv.
rit.


a tempo
91
Fl. 1
a tempo
Fl. 2
a tempo
91
Gtr. 1
a tempo
Gtr. 2
a tempo
metalico
Gtr. 3
a tempo
Gtr. 4
91
Ar.
a tempo
91
Met.
a tempo
91
Clv.

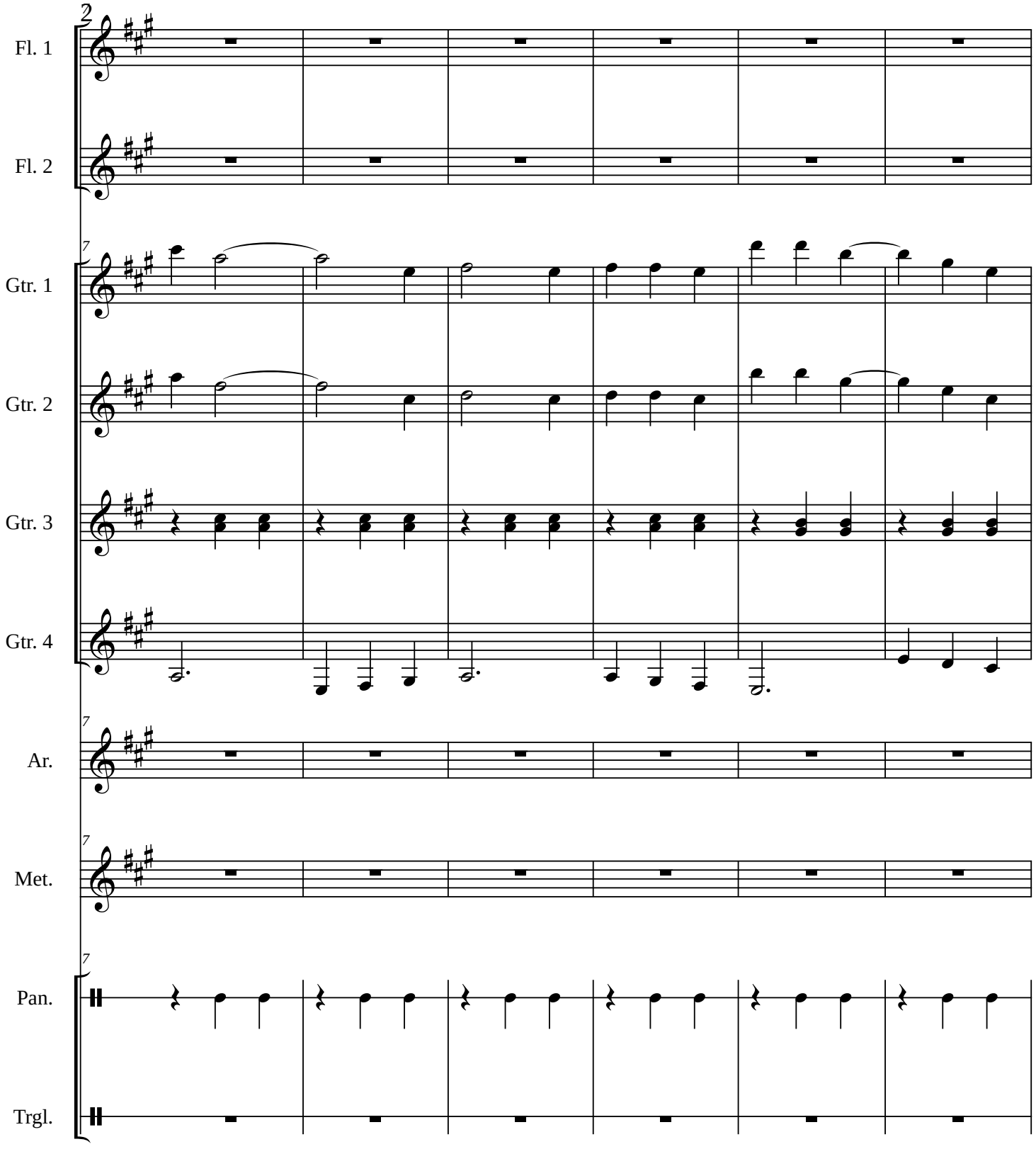
CIELITO LINDO

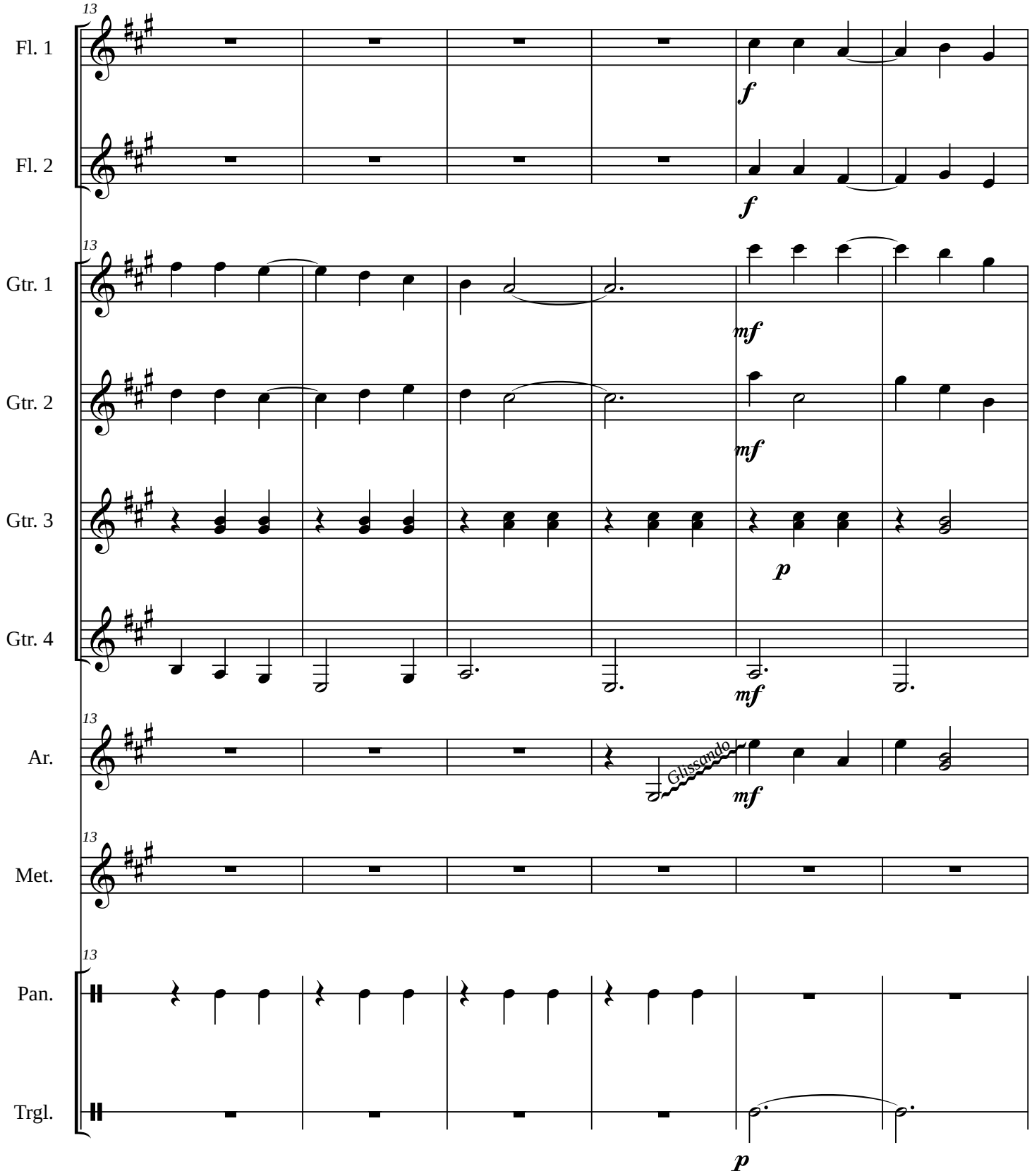
QUIRINO MENDOZA
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

ALLEGRETO

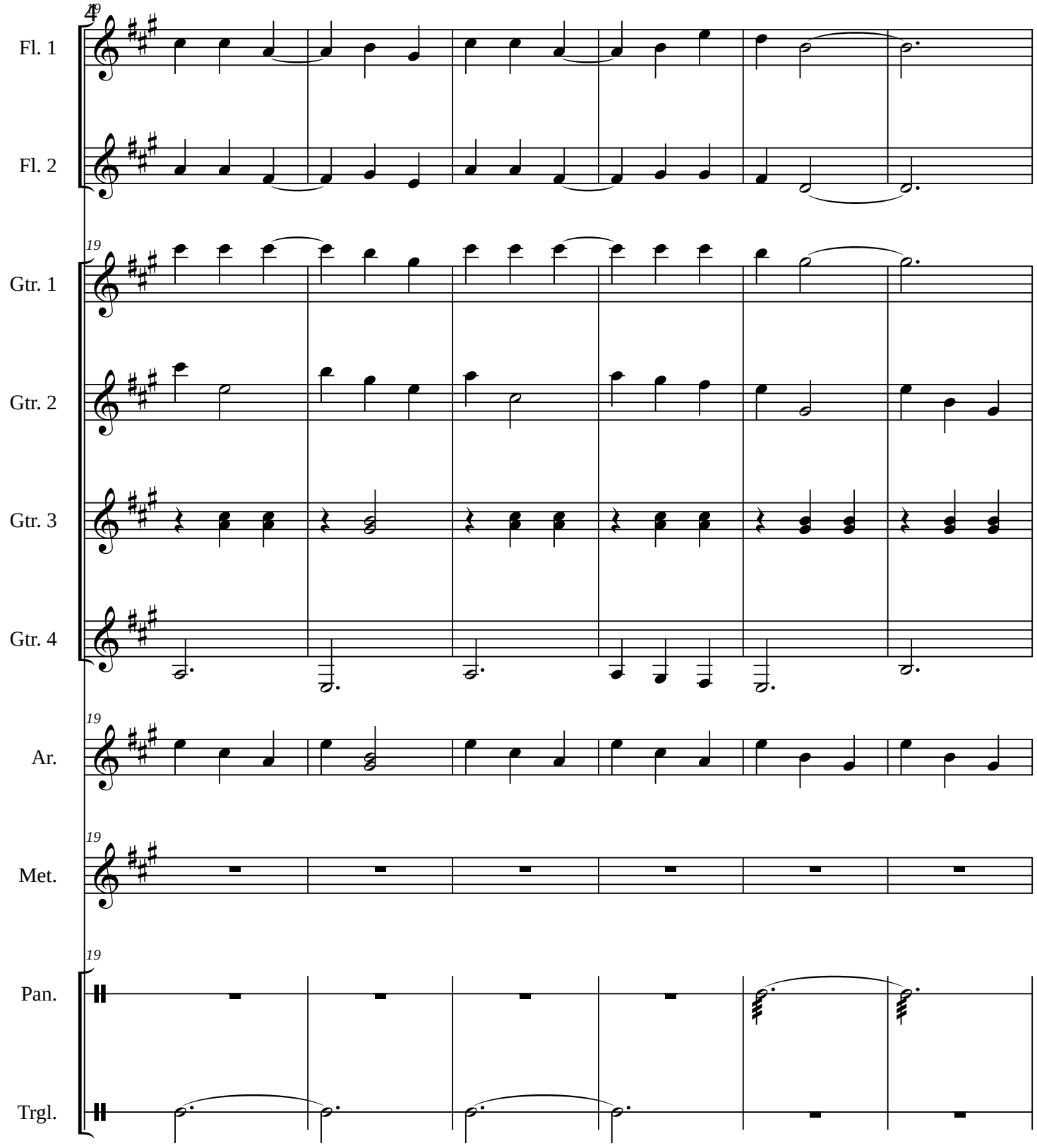


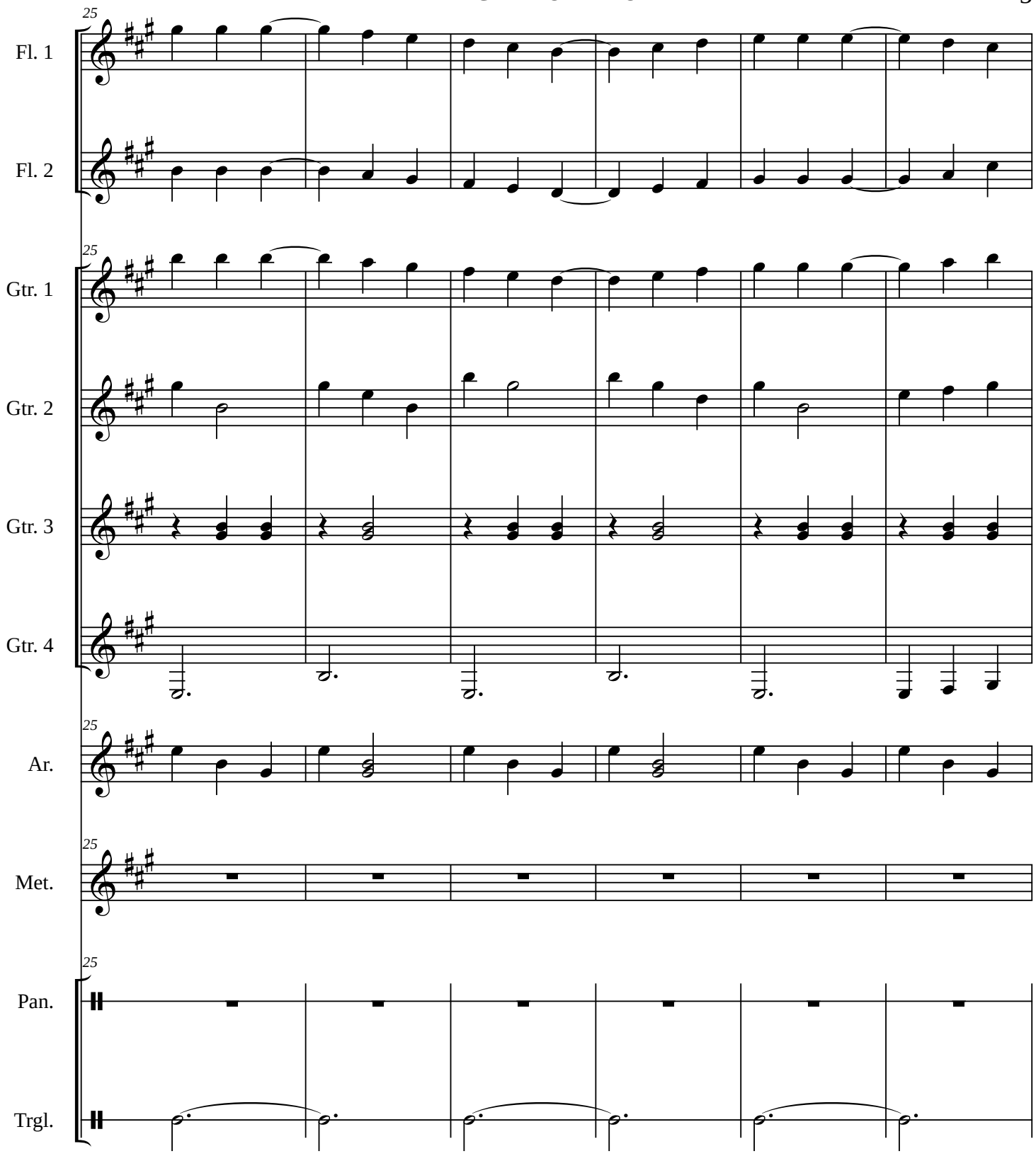
CIELITO LINDO



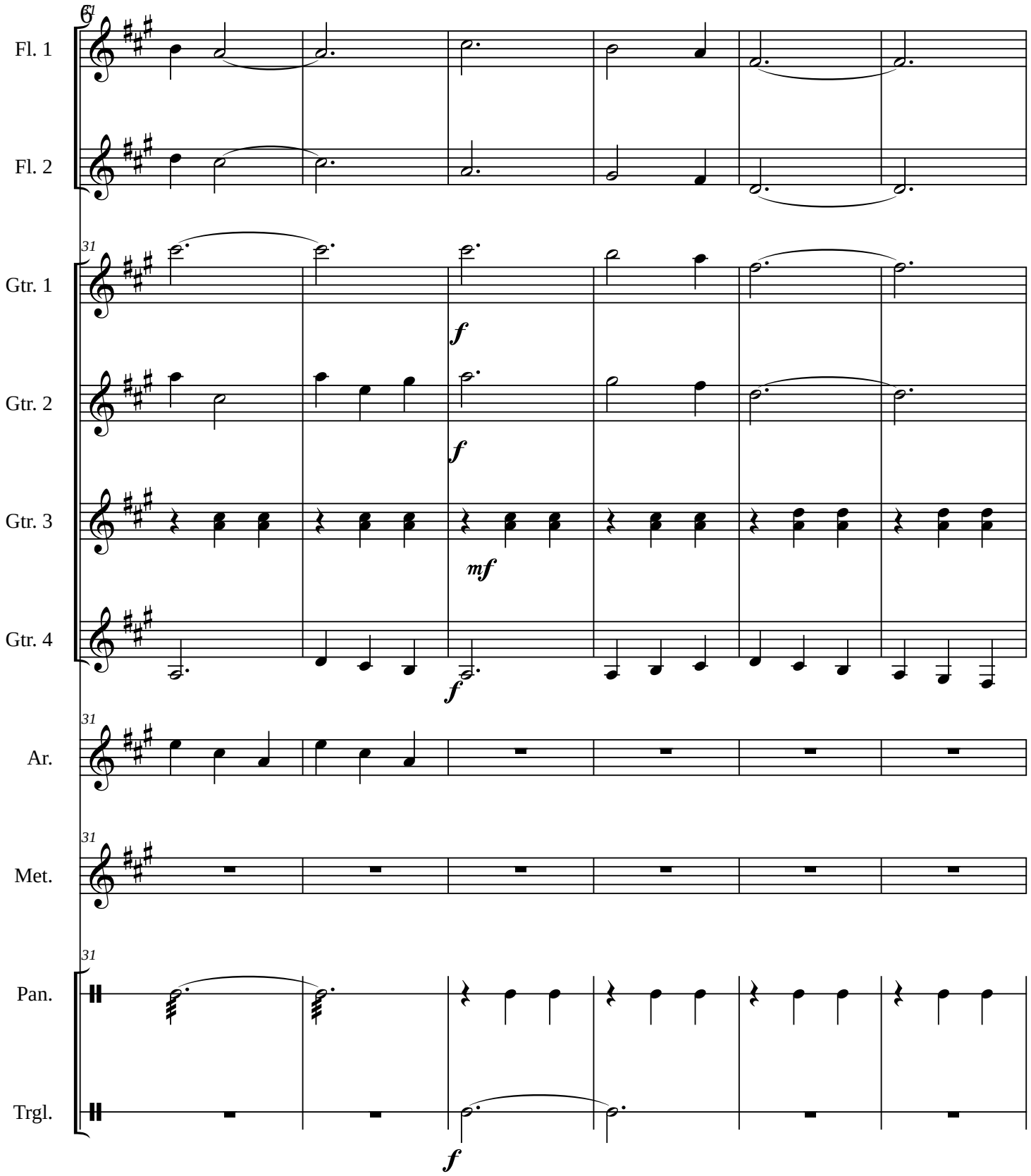

13
Fl. 1
f
Fl. 2
f
13
Gtr. 1
mf
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
p
Gtr. 4
mf
13
Ar.
Glissando
mf
13
Met.
13
Pan.
Trgl.
p

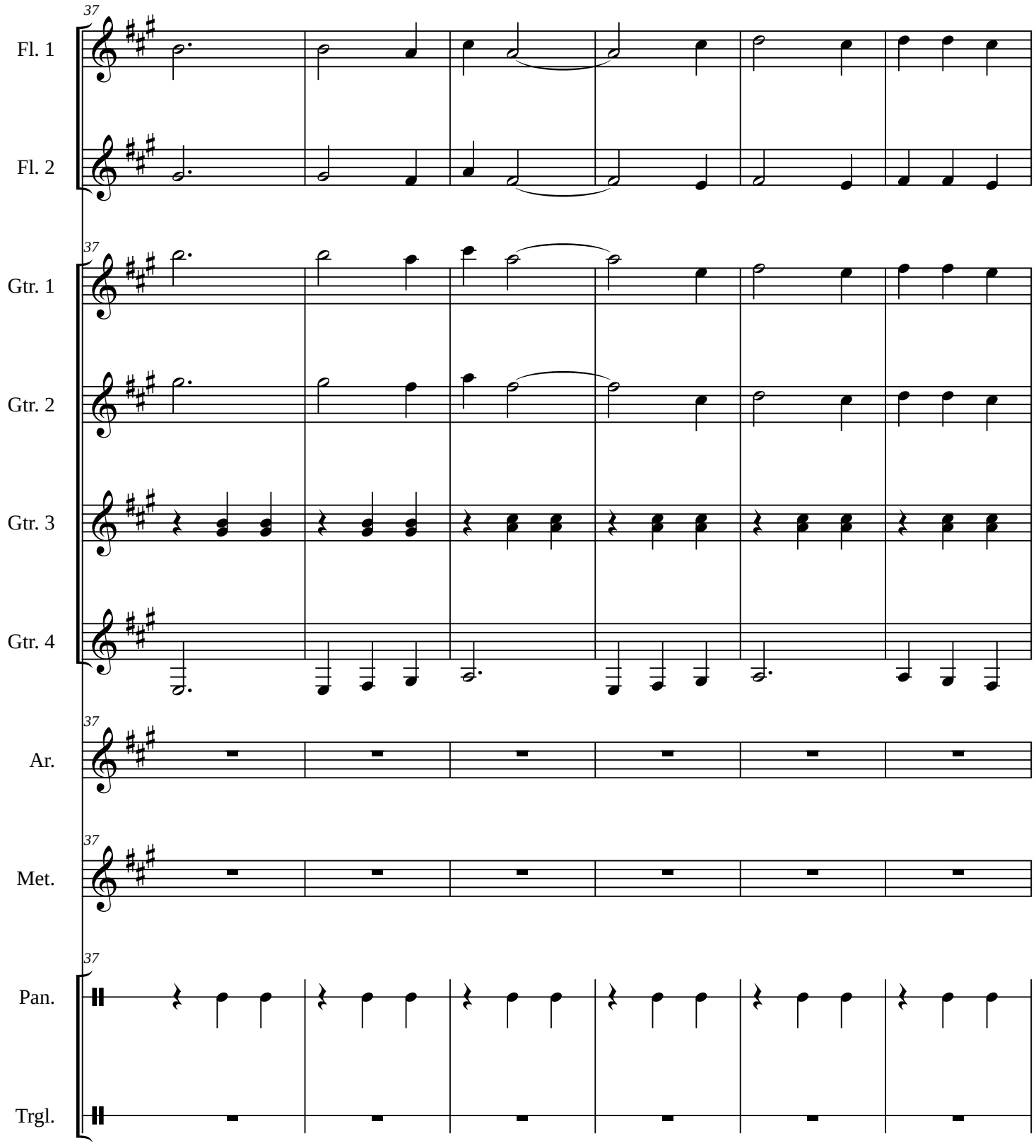
CIELITO LINDO



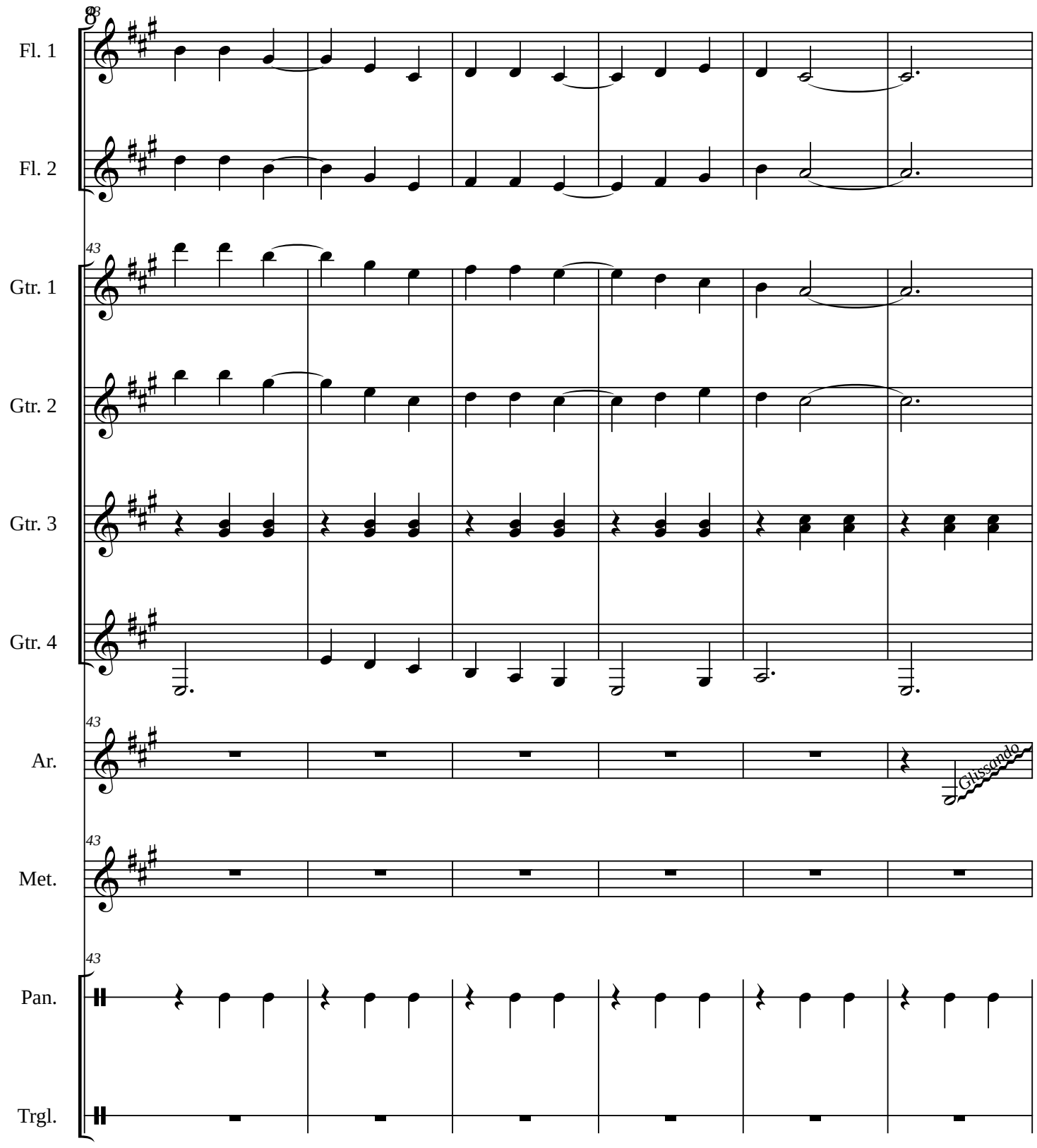

25
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Pan.
Trgl.

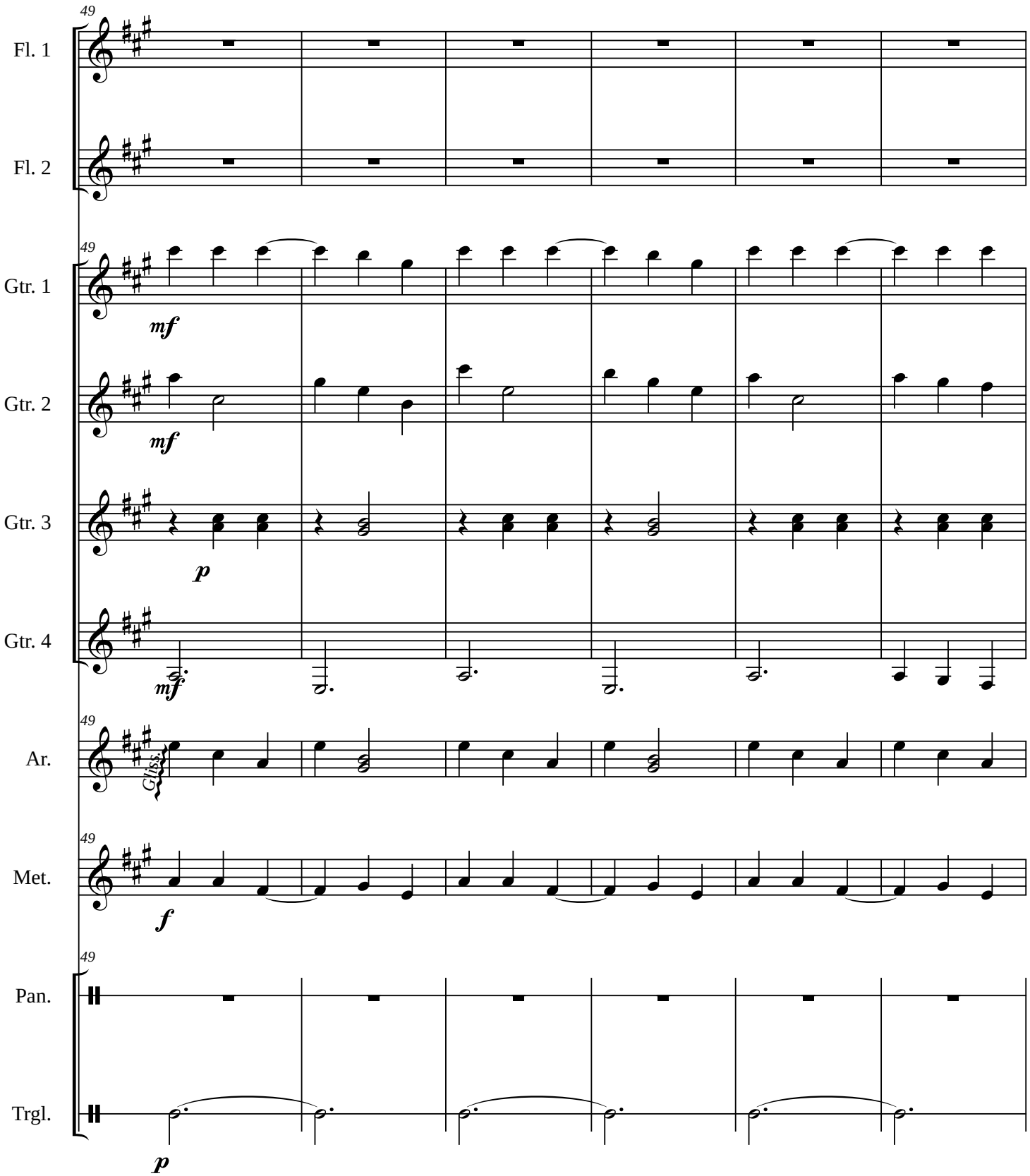
CIELITO LINDO

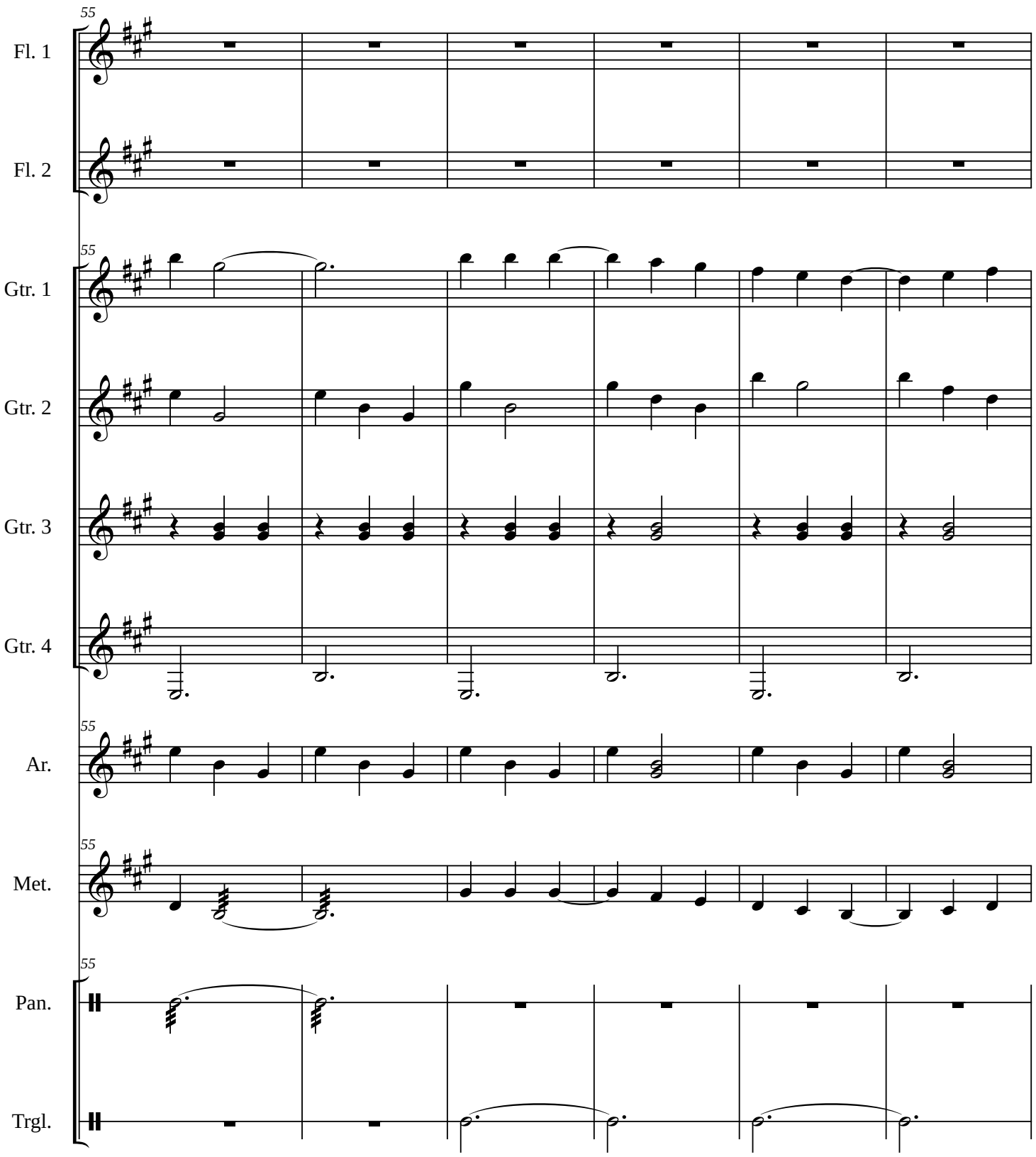


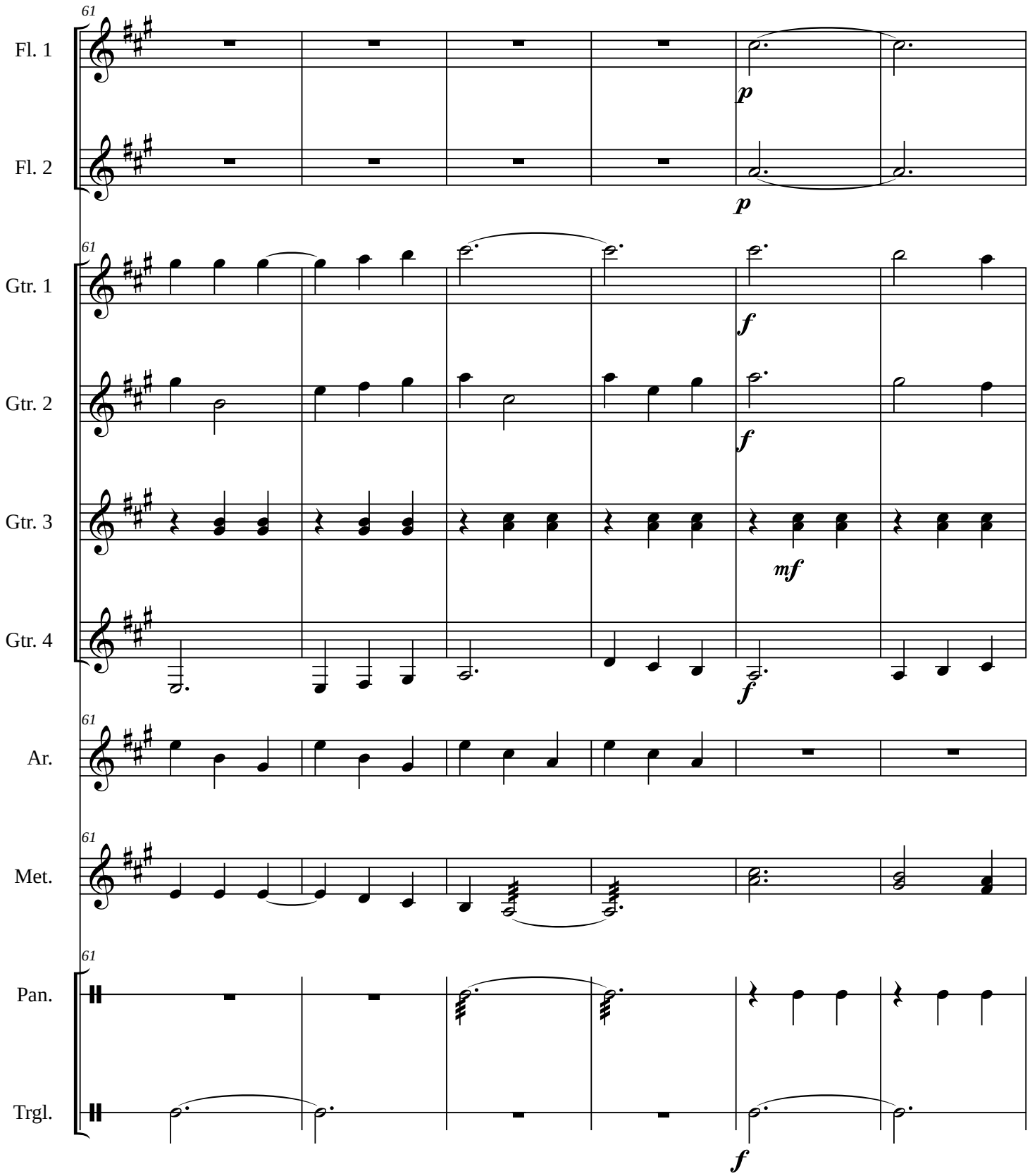

37
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Pan.
Trgl.

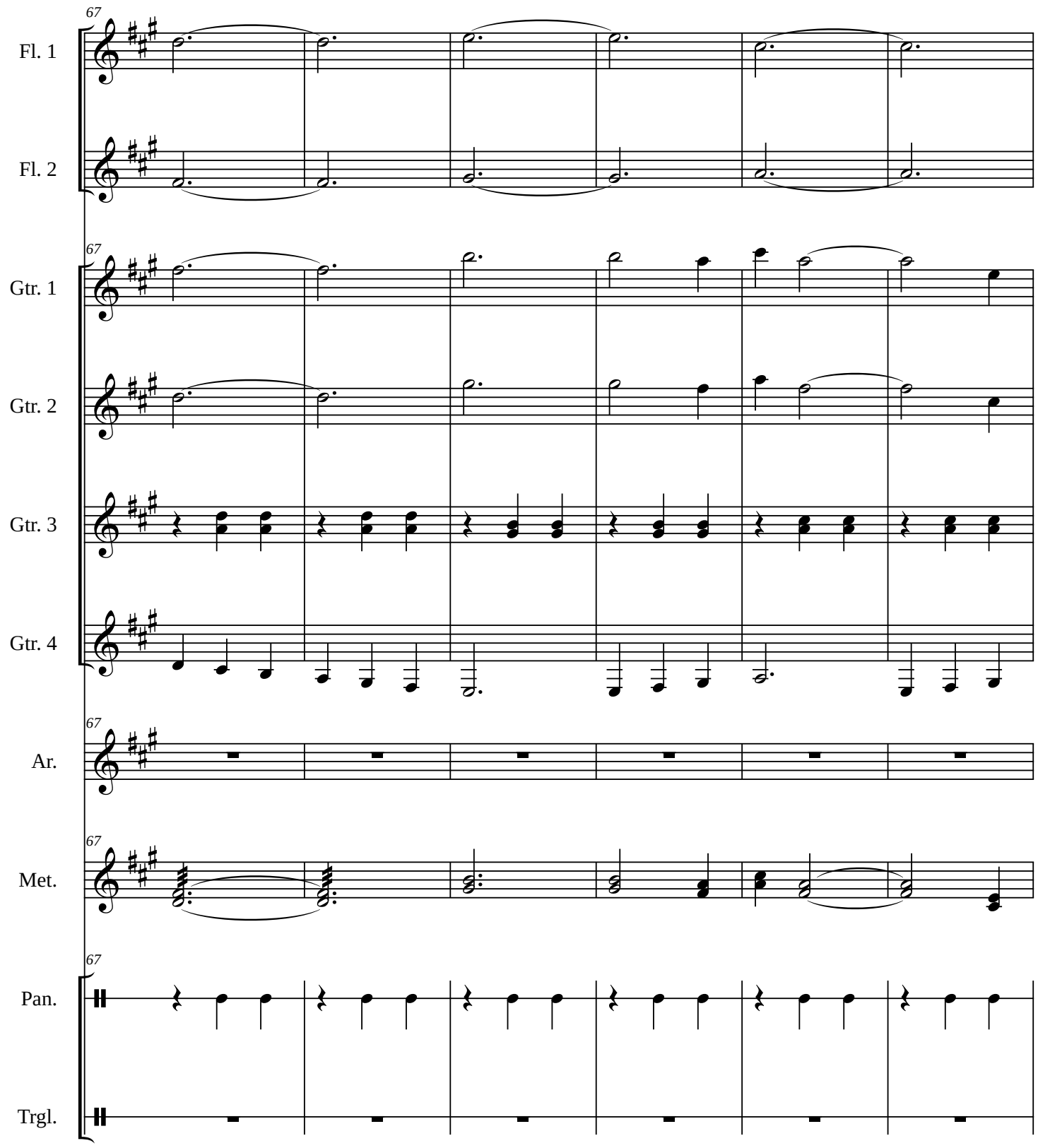
CIELITO LINDO

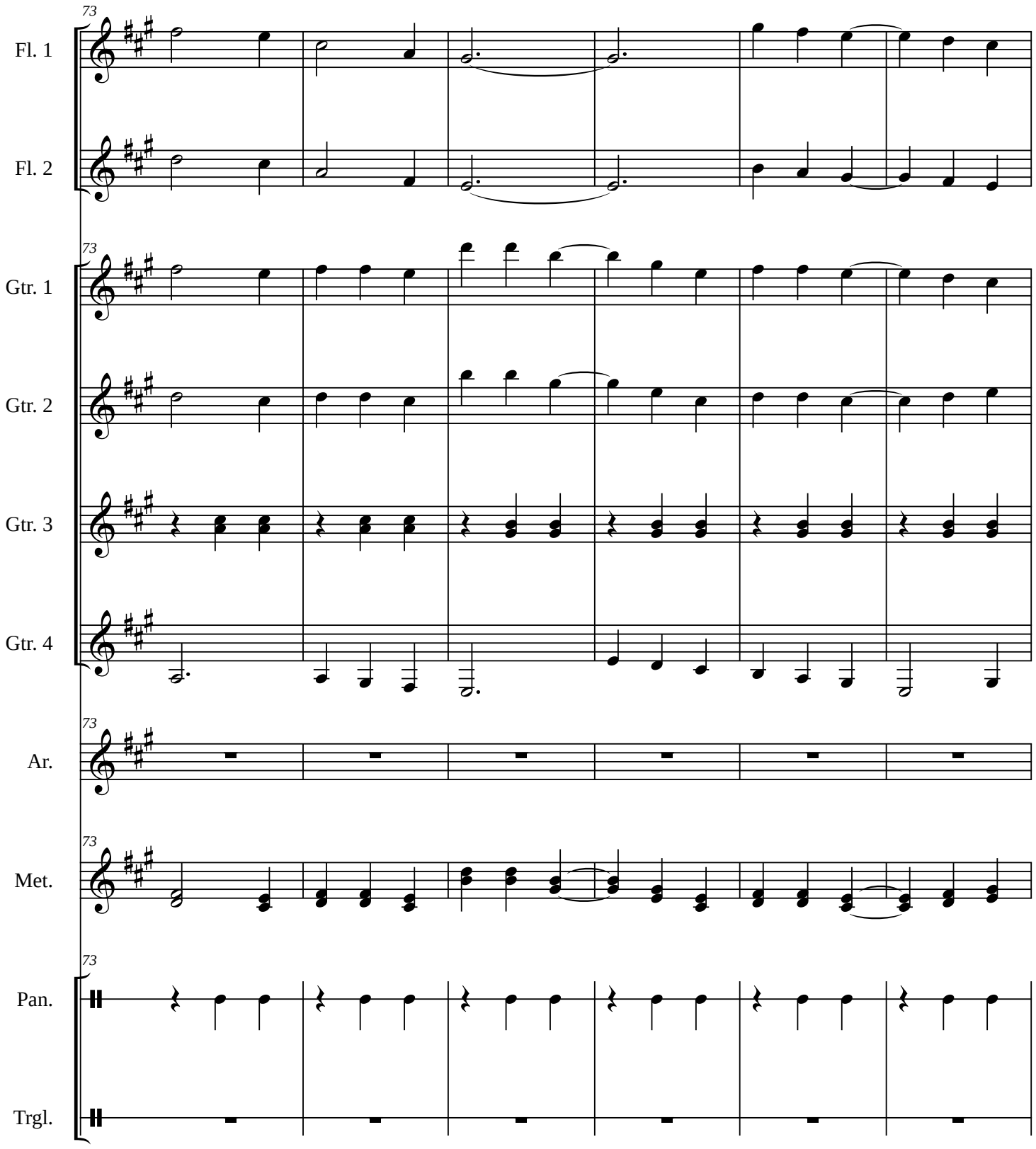


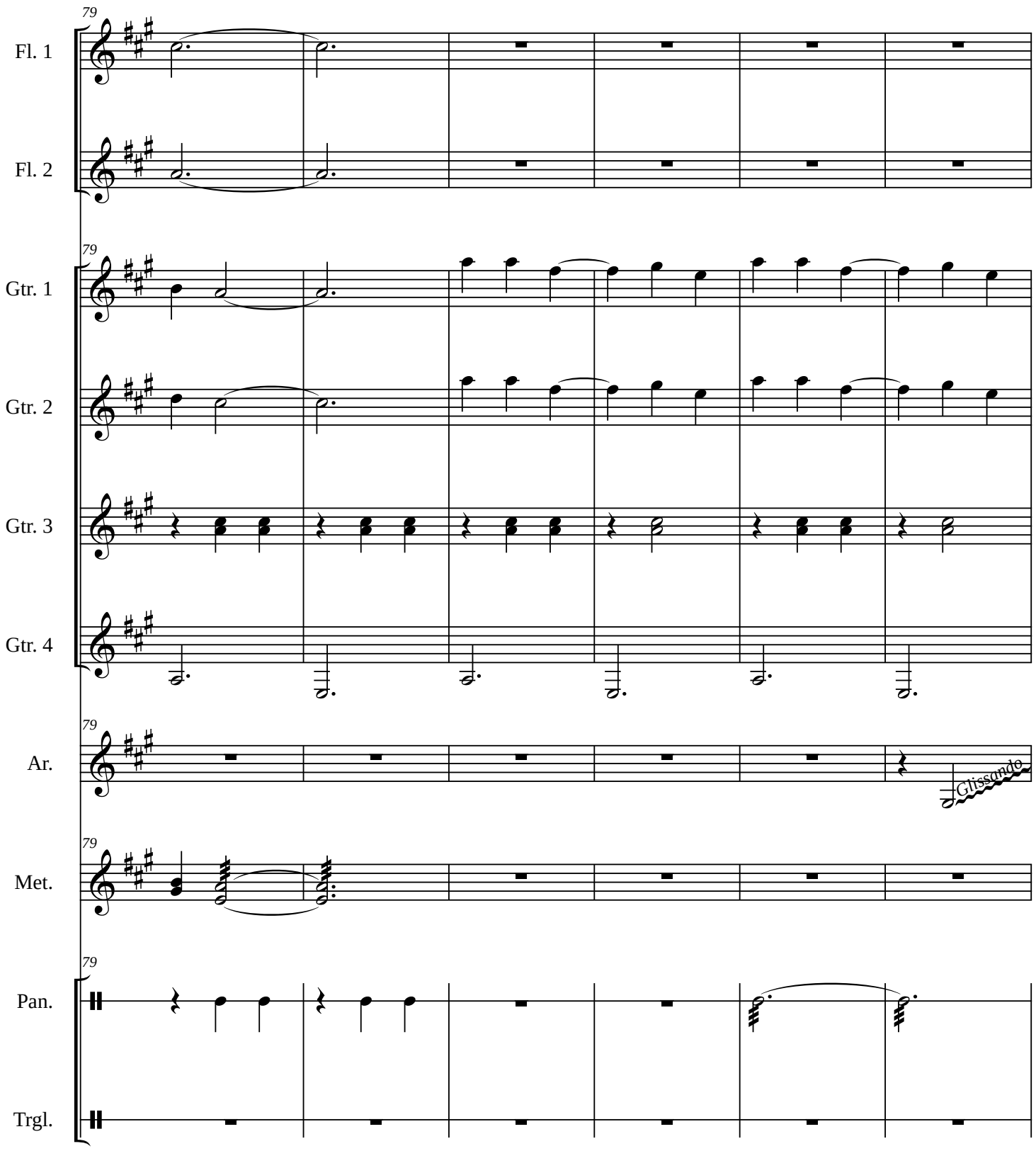

49
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
mf
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
p
Gtr. 4
mf
Ar.
Gliss.
Met.
f
Pan.
Trgl.
p

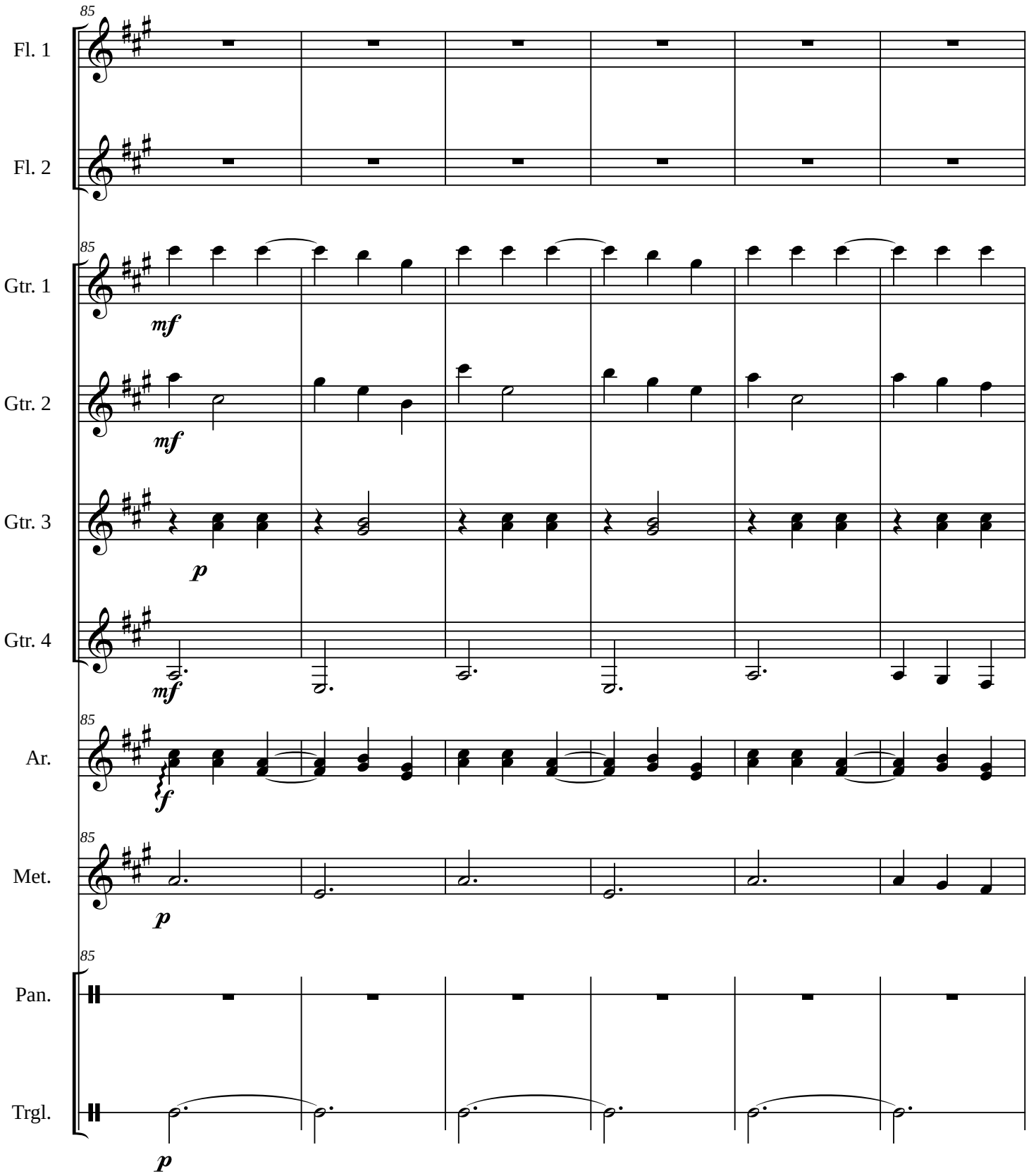

55
Fl. 1
Fl. 2
55
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
55
Ar.
55
Met.
55
Pan.
Trgl.

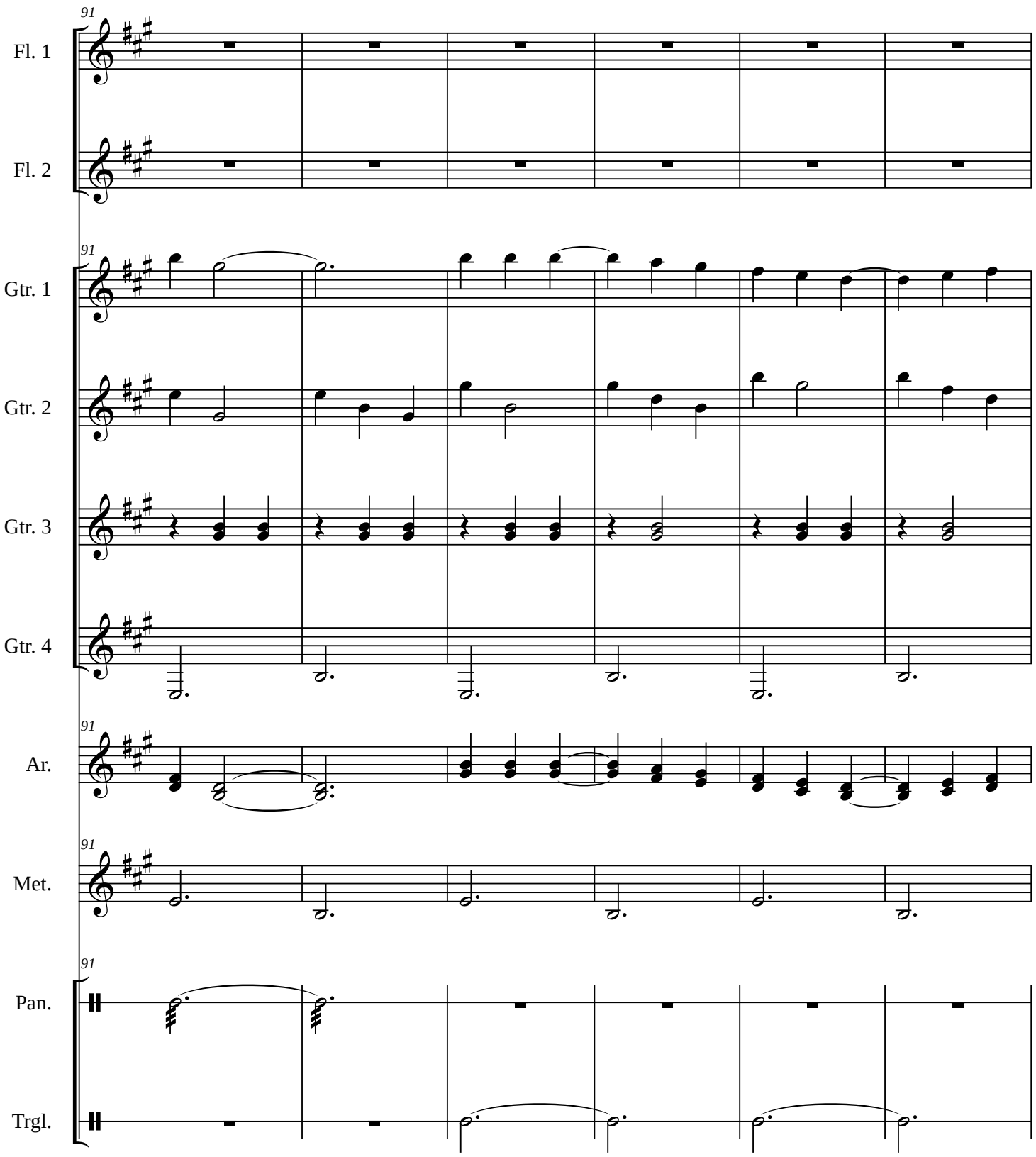

61
Fl. 1
p
Fl. 2
p
61
Gtr. 1
f
Gtr. 2
f
Gtr. 3
mf
Gtr. 4
f
61
Ar.
61
Met.
61
Pan.
Trgl.
f

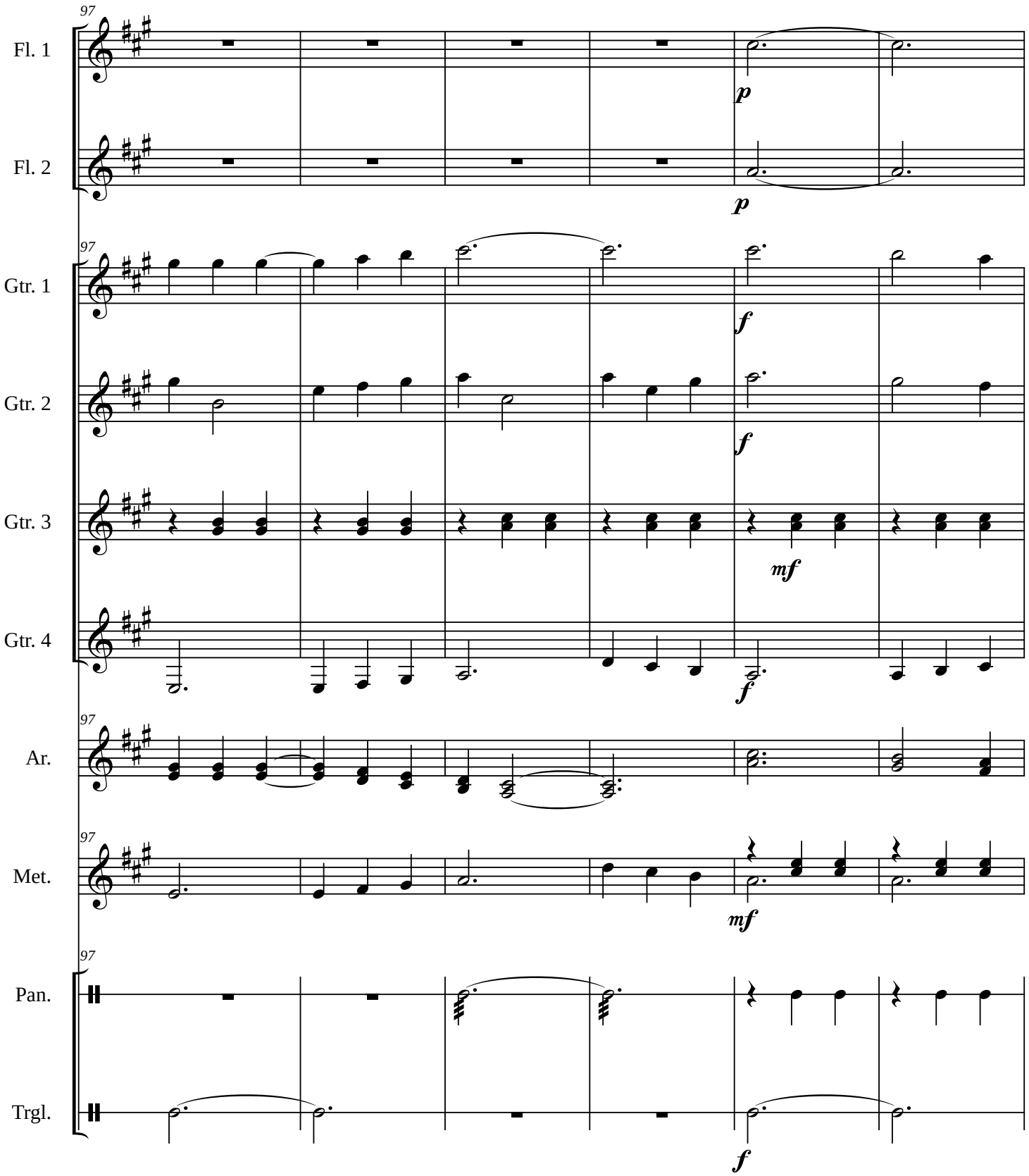

67
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Pan.
Trgl.

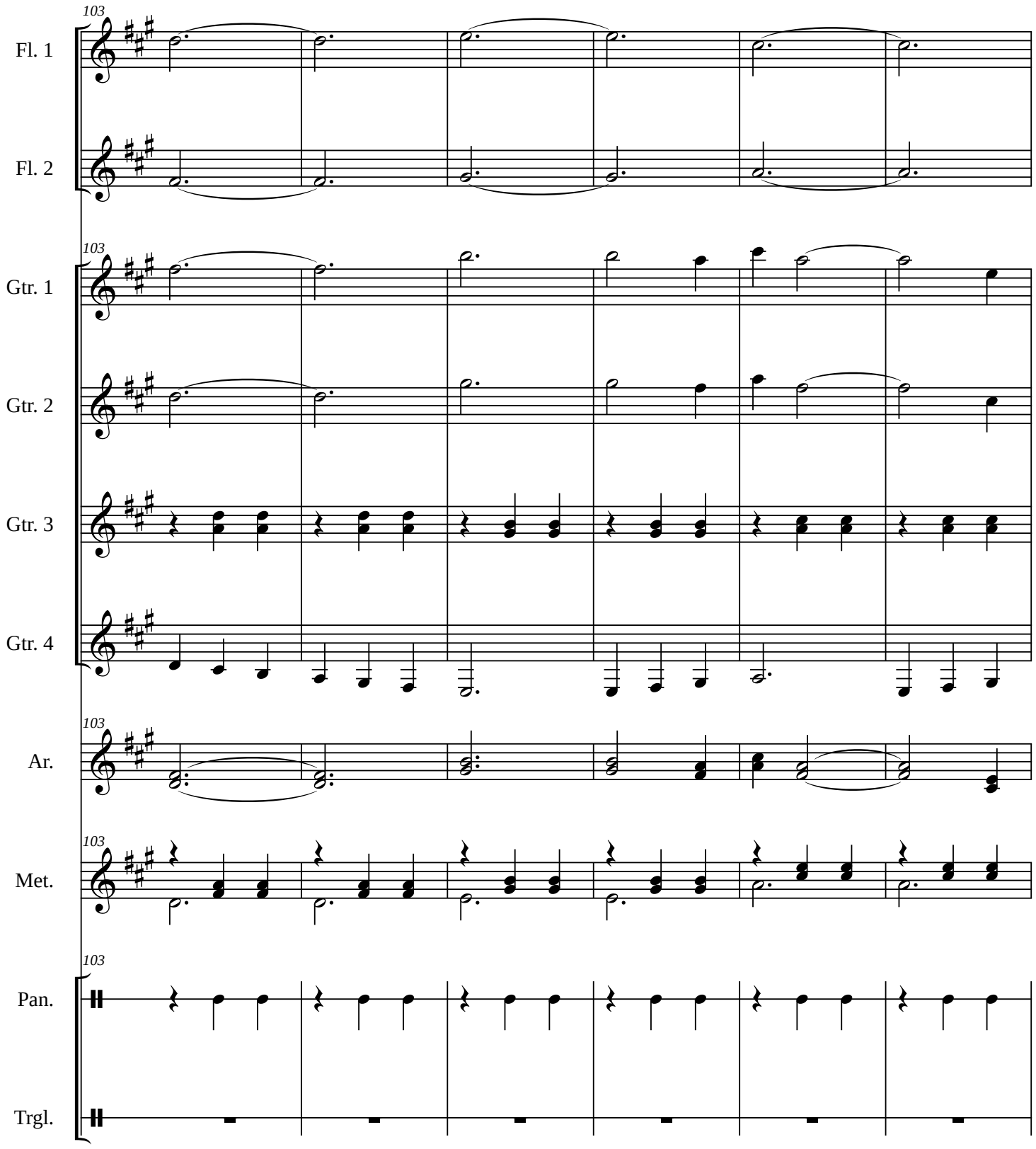

73
Fl. 1
Fl. 2
73
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
73
Ar.
73
Met.
73
Pan.
Trgl.

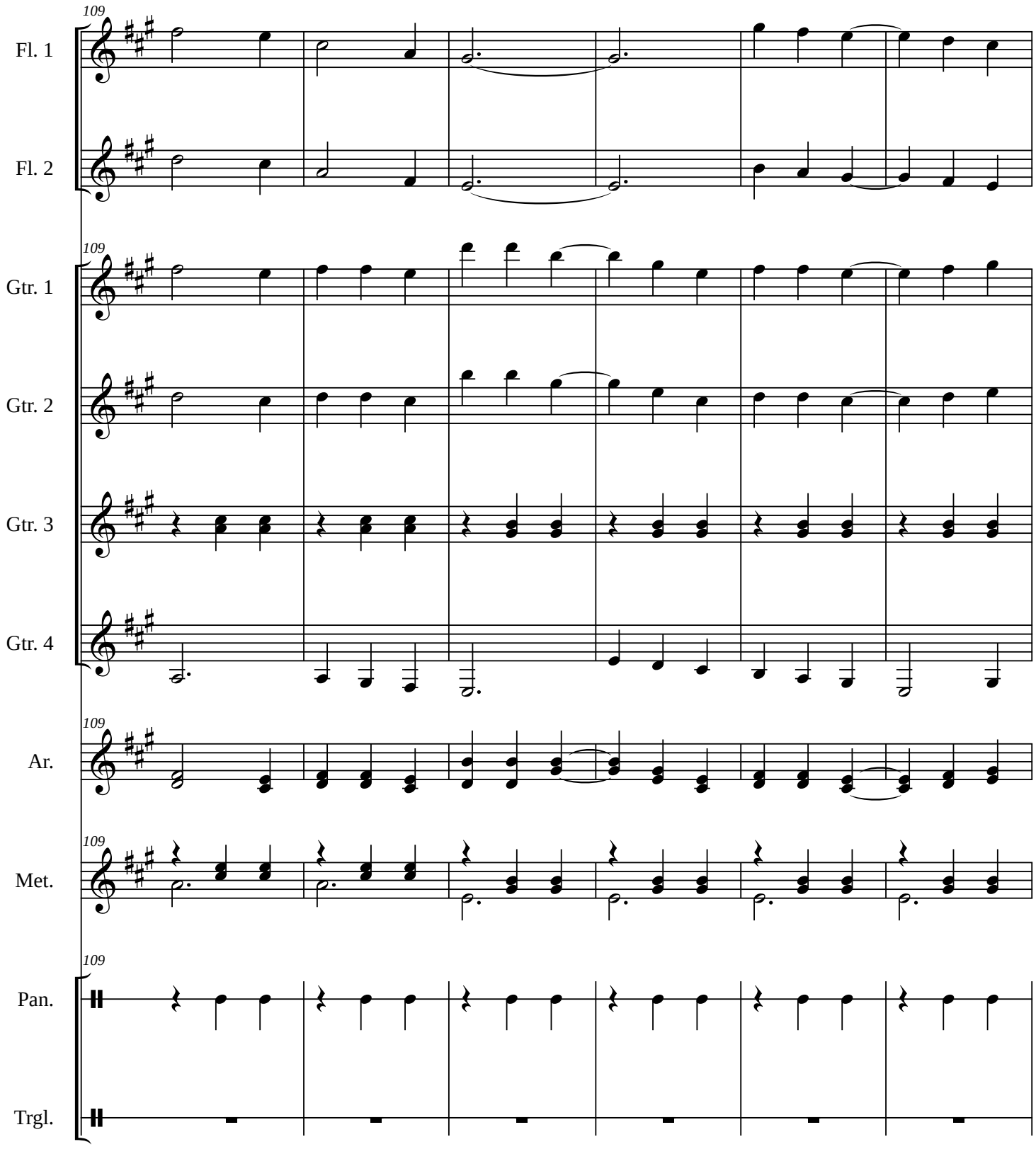

79
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Glissando
Met.
Pan.
Trgl.

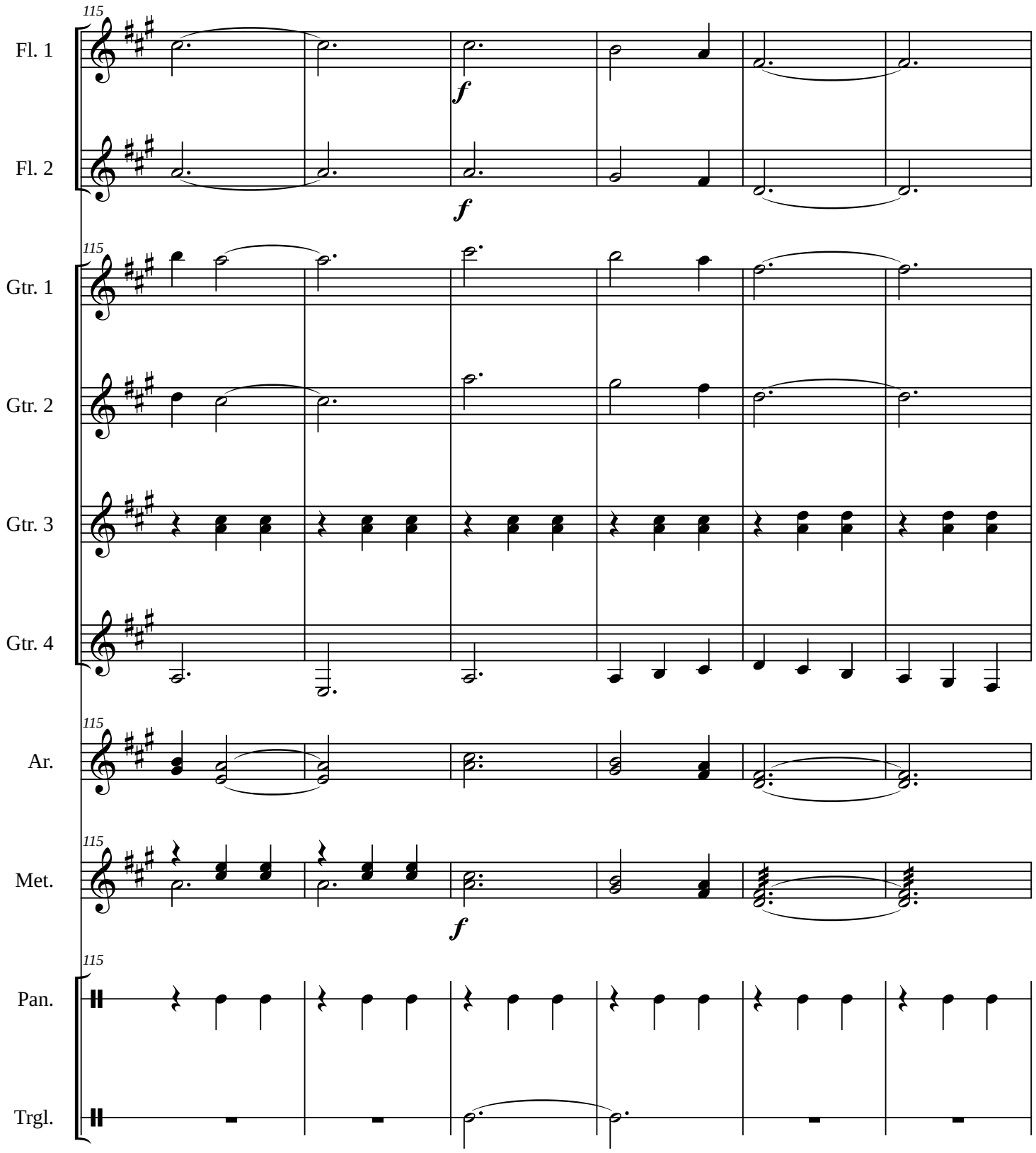

85
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
mf
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
p
Gtr. 4
mf
Ar.
f
Met.
p
Pan.
Trgl.
p

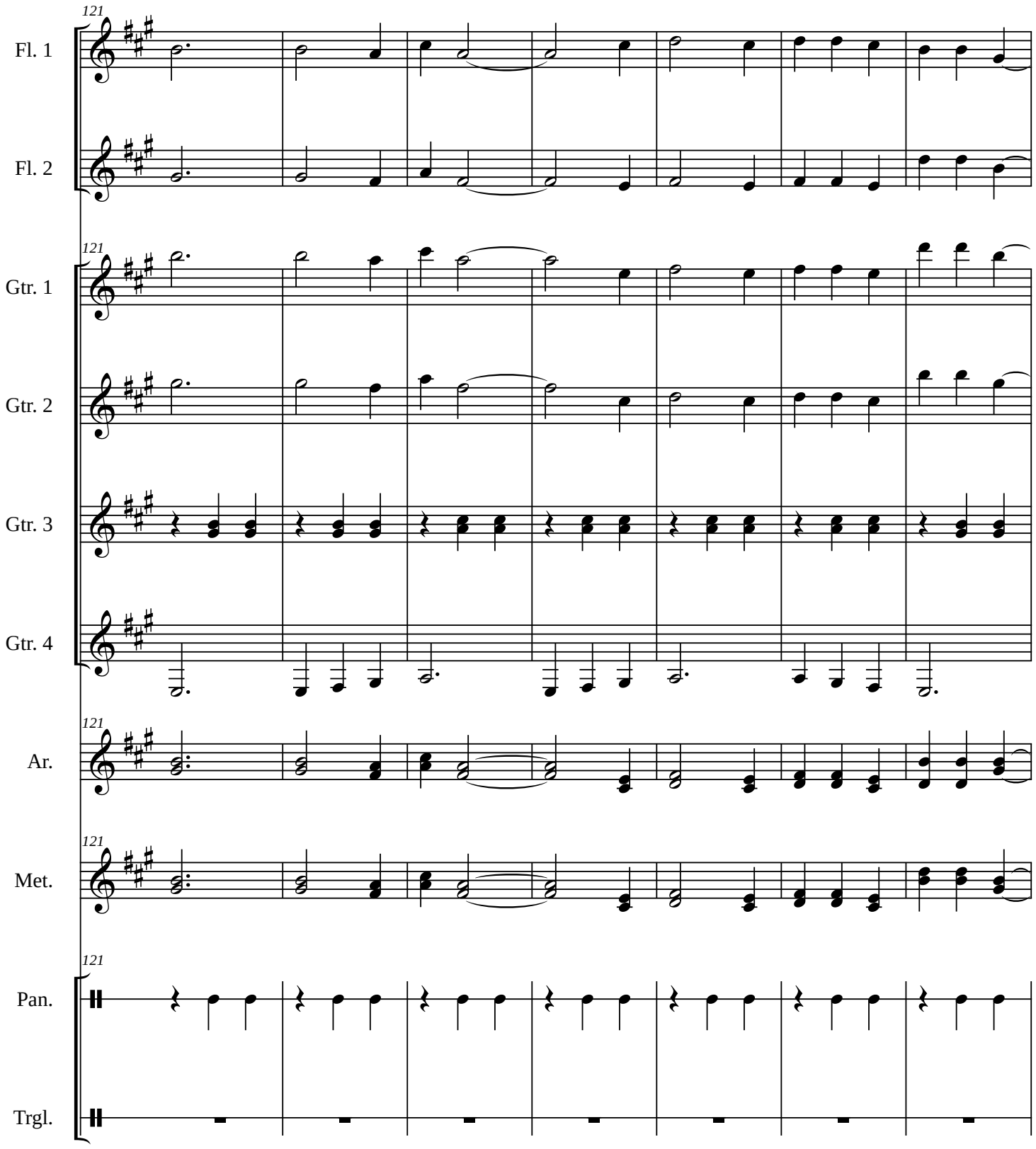

91
Fl. 1
Fl. 2
91
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
91
Ar.
91
Met.
91
Pan.
Trgl.

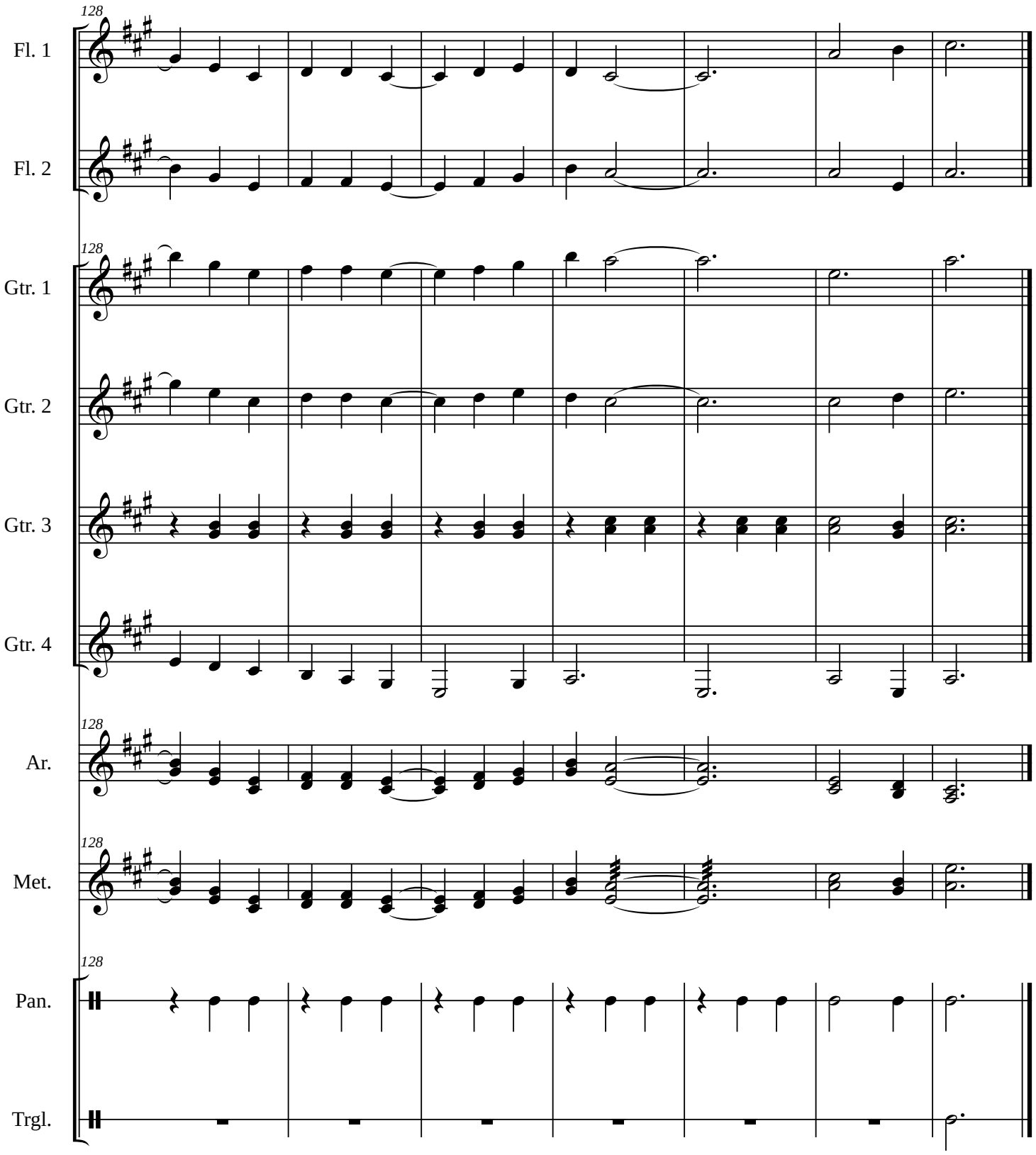

97
Fl. 1
p
Fl. 2
p
97
Gtr. 1
f
Gtr. 2
f
Gtr. 3
mf
Gtr. 4
f
97
Ar.
97
Met.
mf
97
Pan.
Trgl.
f


103
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Pan.
Trgl.


109
Fl. 1
Fl. 2
109
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
109
Ar.
109
Met.
109
Pan.
Trgl.


115
Fl. 1
f
Fl. 2
f
115
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
115
Ar.
115
Met.
f
115
Pan.
Trgl.


121
Fl. 1
Fl. 2
121
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
121
Ar.
121
Met.
121
Pan.
Trgl.

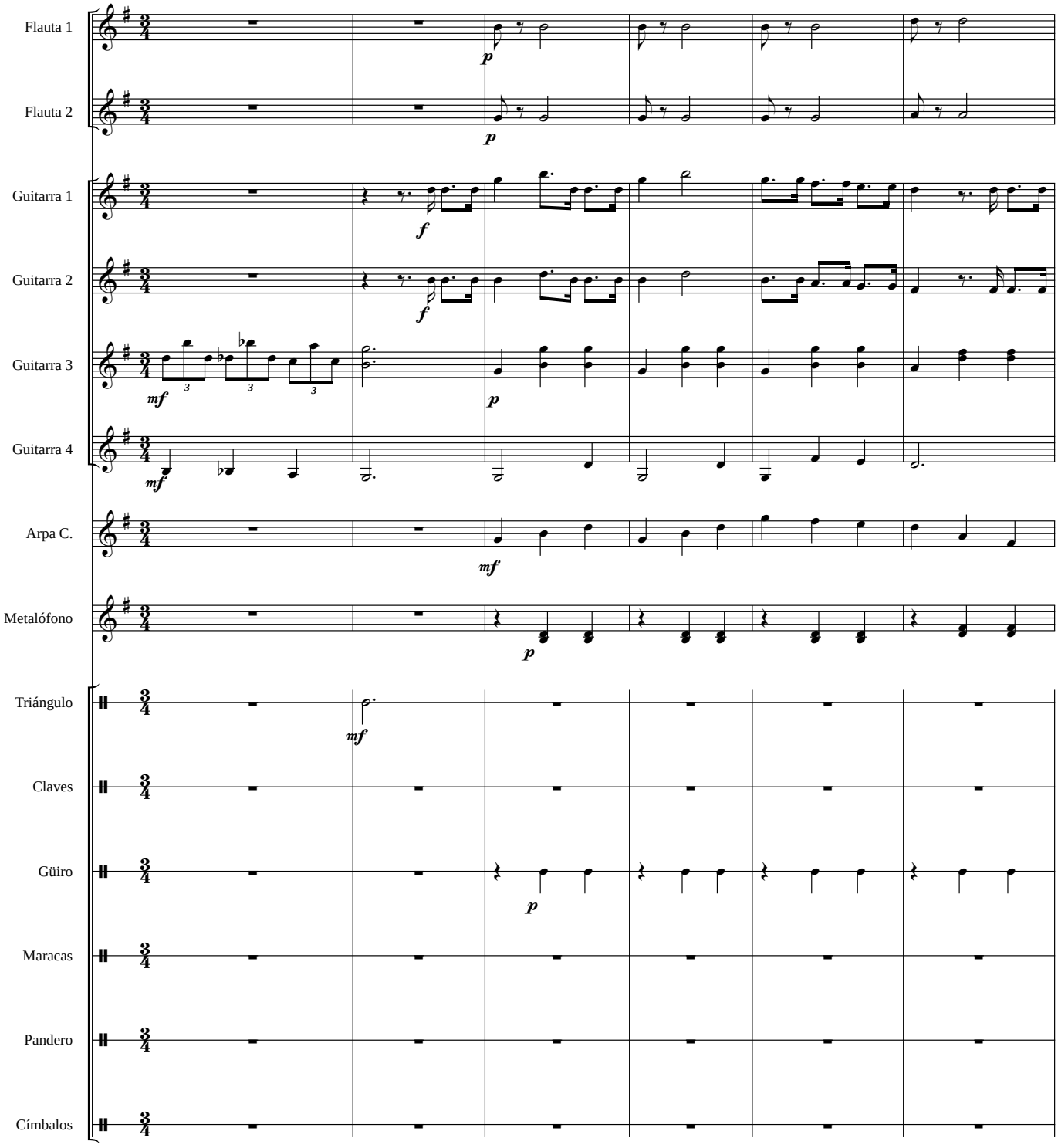

128
Fl. 1
Fl. 2
128
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
128
Ar.
128
Met.
128
Pan.
Trgl.

POPURRI REVOLUCIONARIO

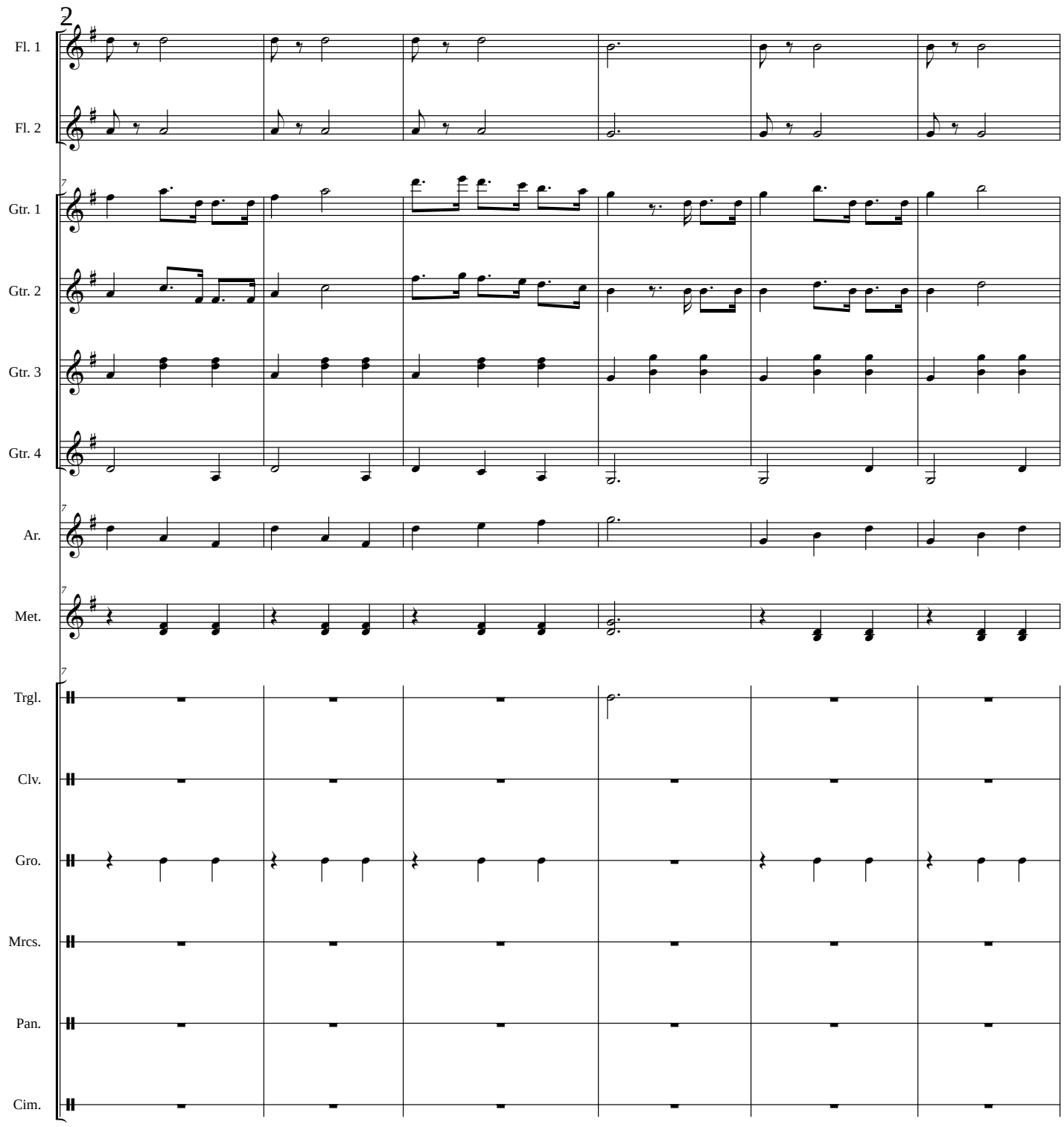
arr.OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

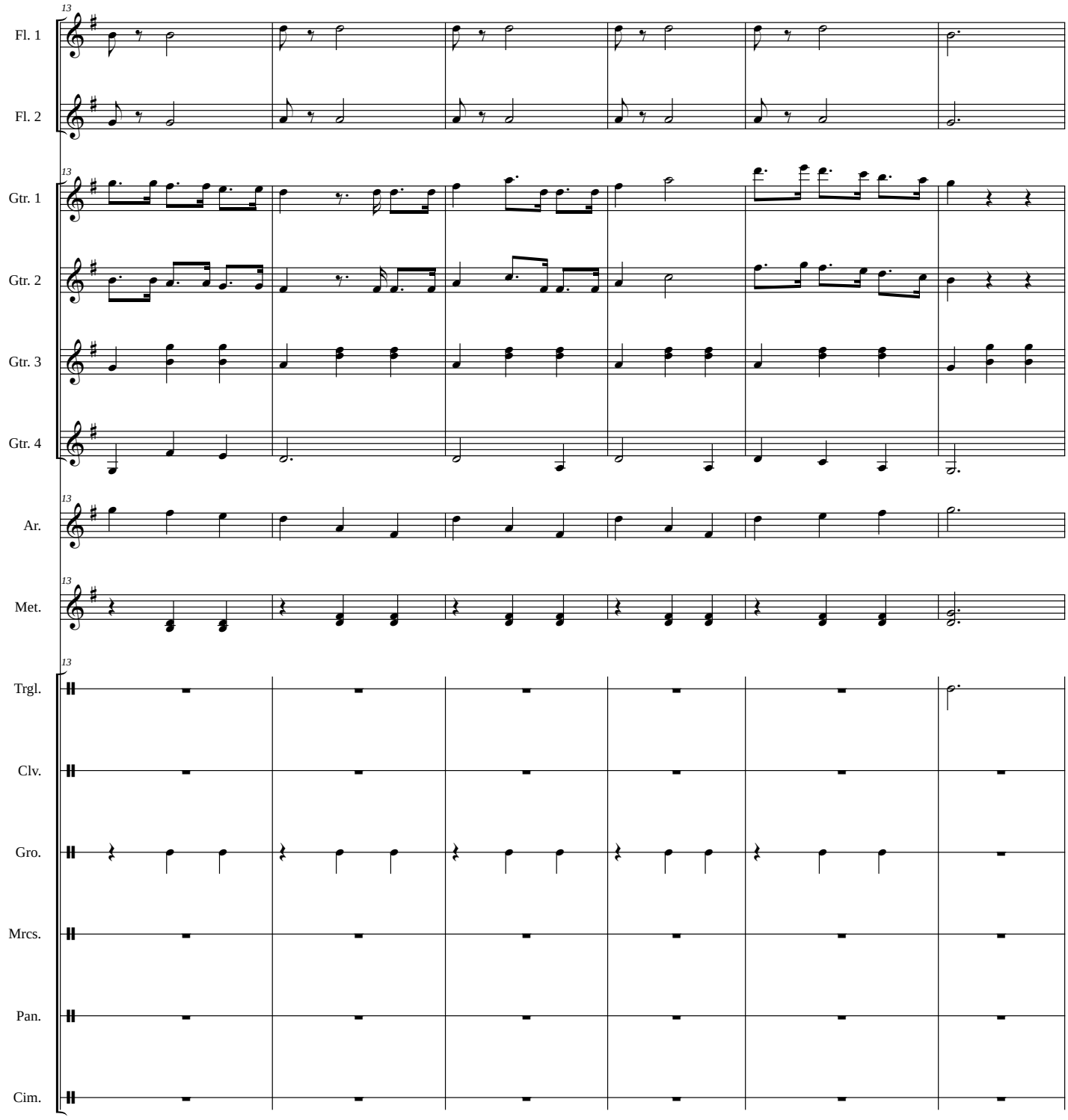
LA CUCARACHA

LENTO **ANDANTE**

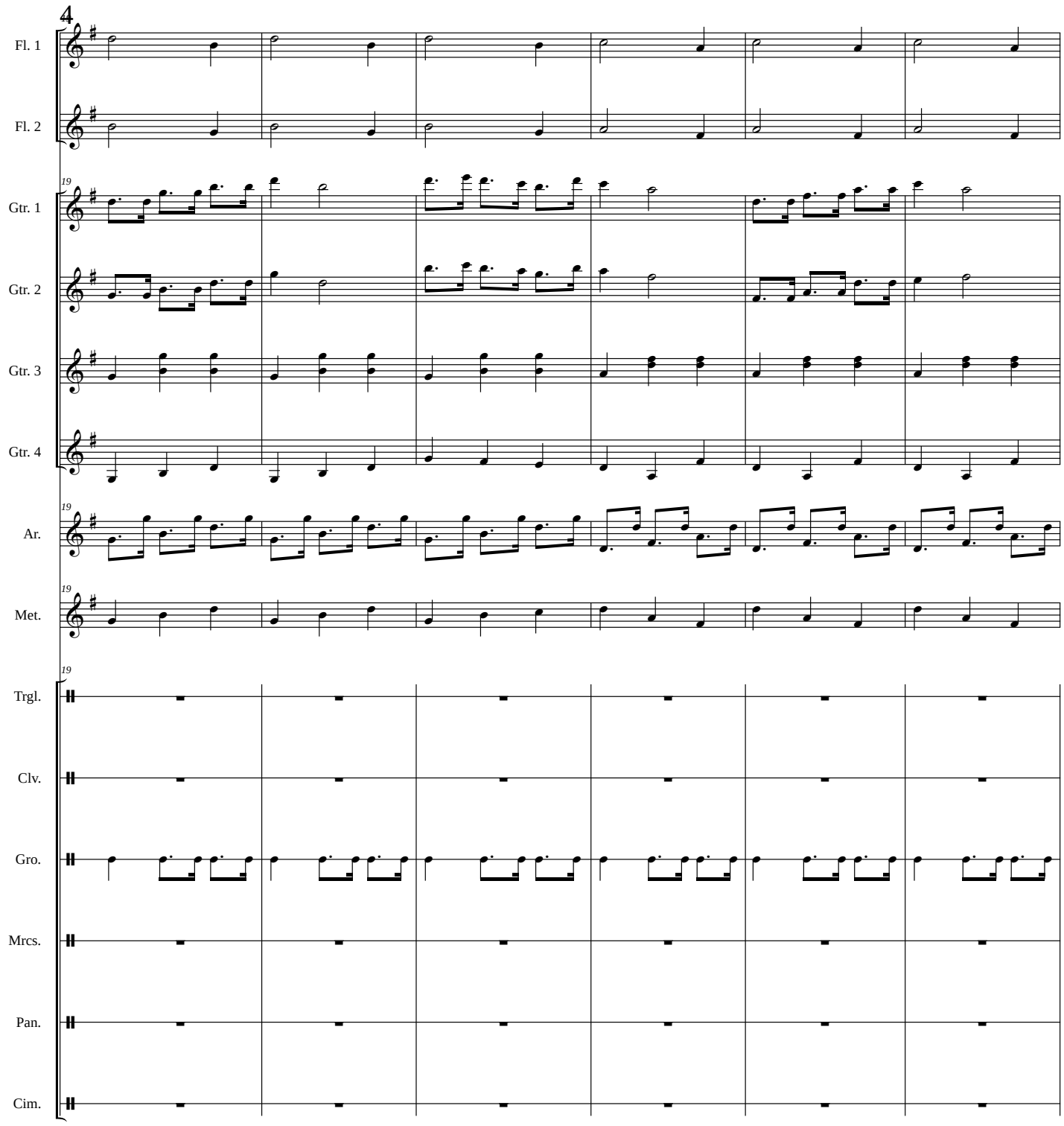


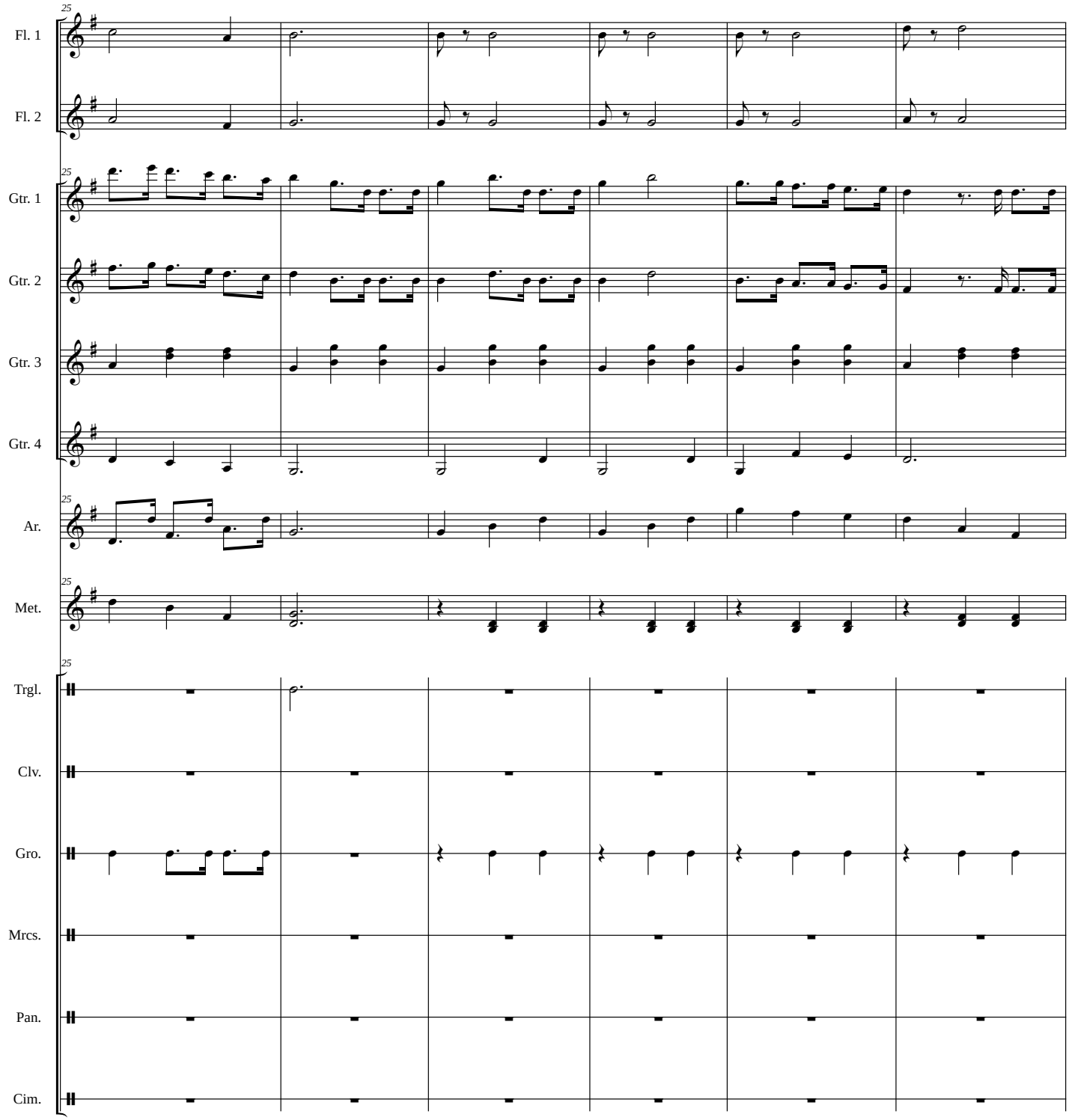
POPURRI REVOLUCIONARIO



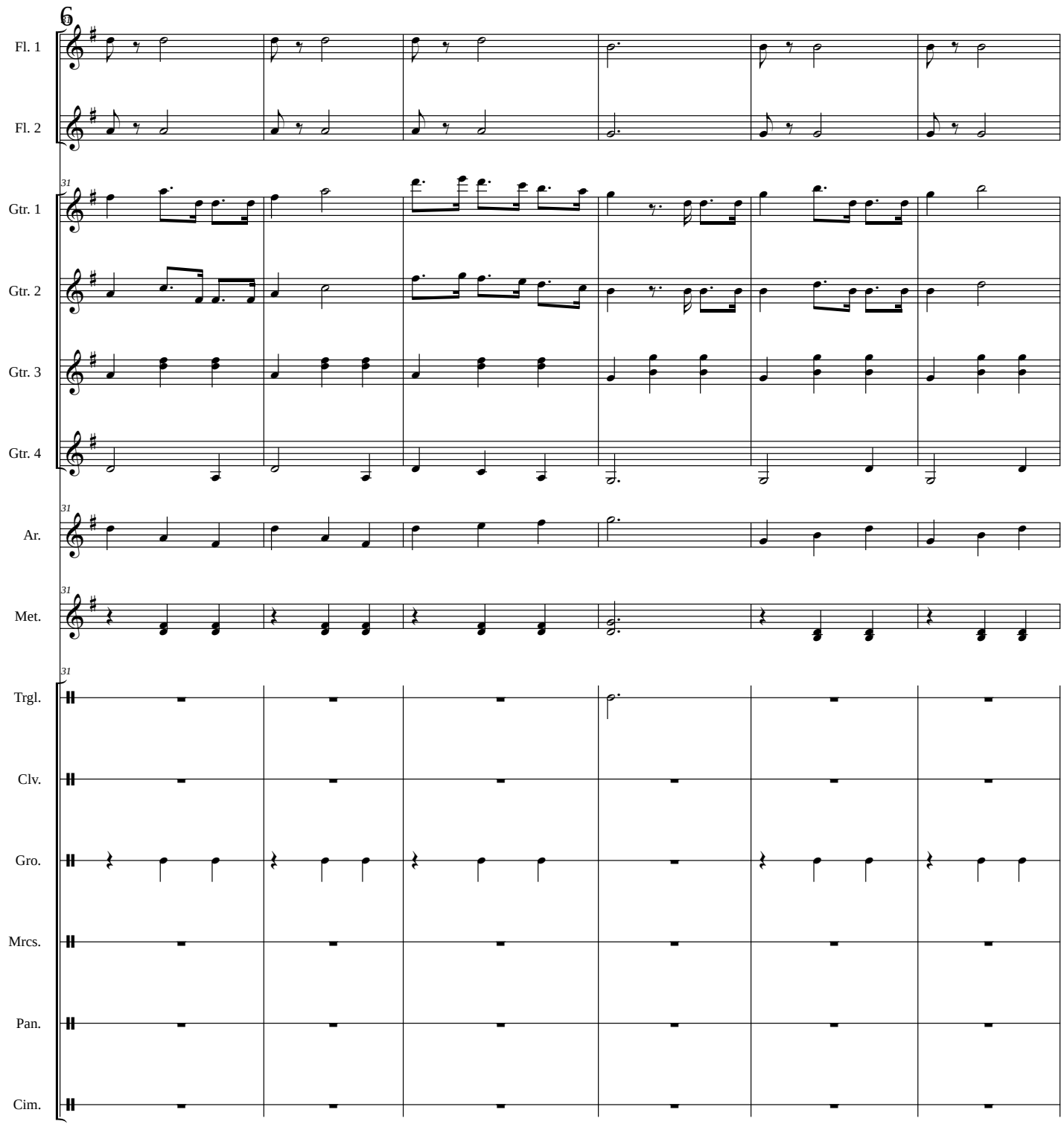

13
Fl. 1
Fl. 2
13
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
13
Ar.
13
Met.
13
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

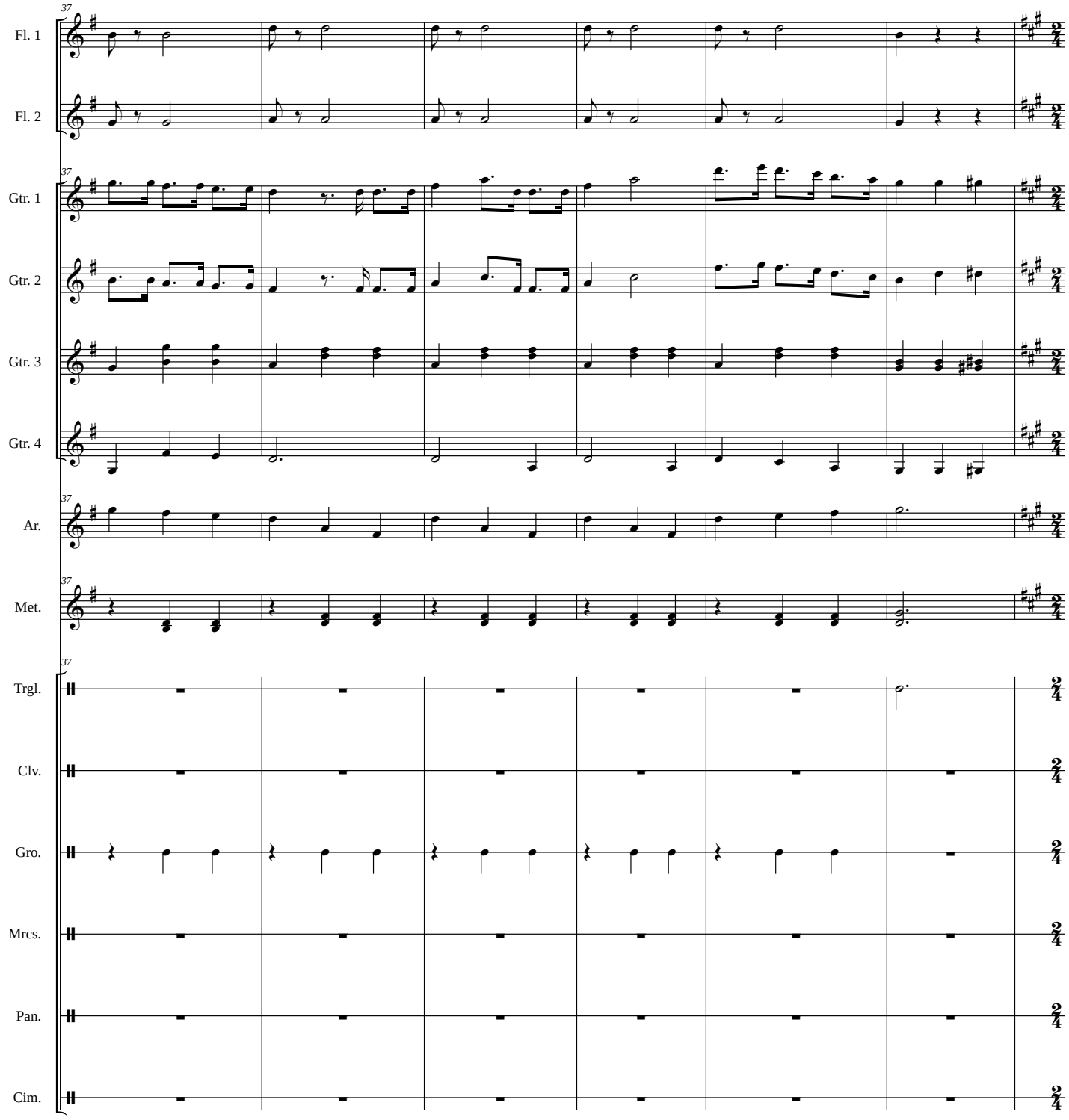
POPURRI REVOLUCIONARIO



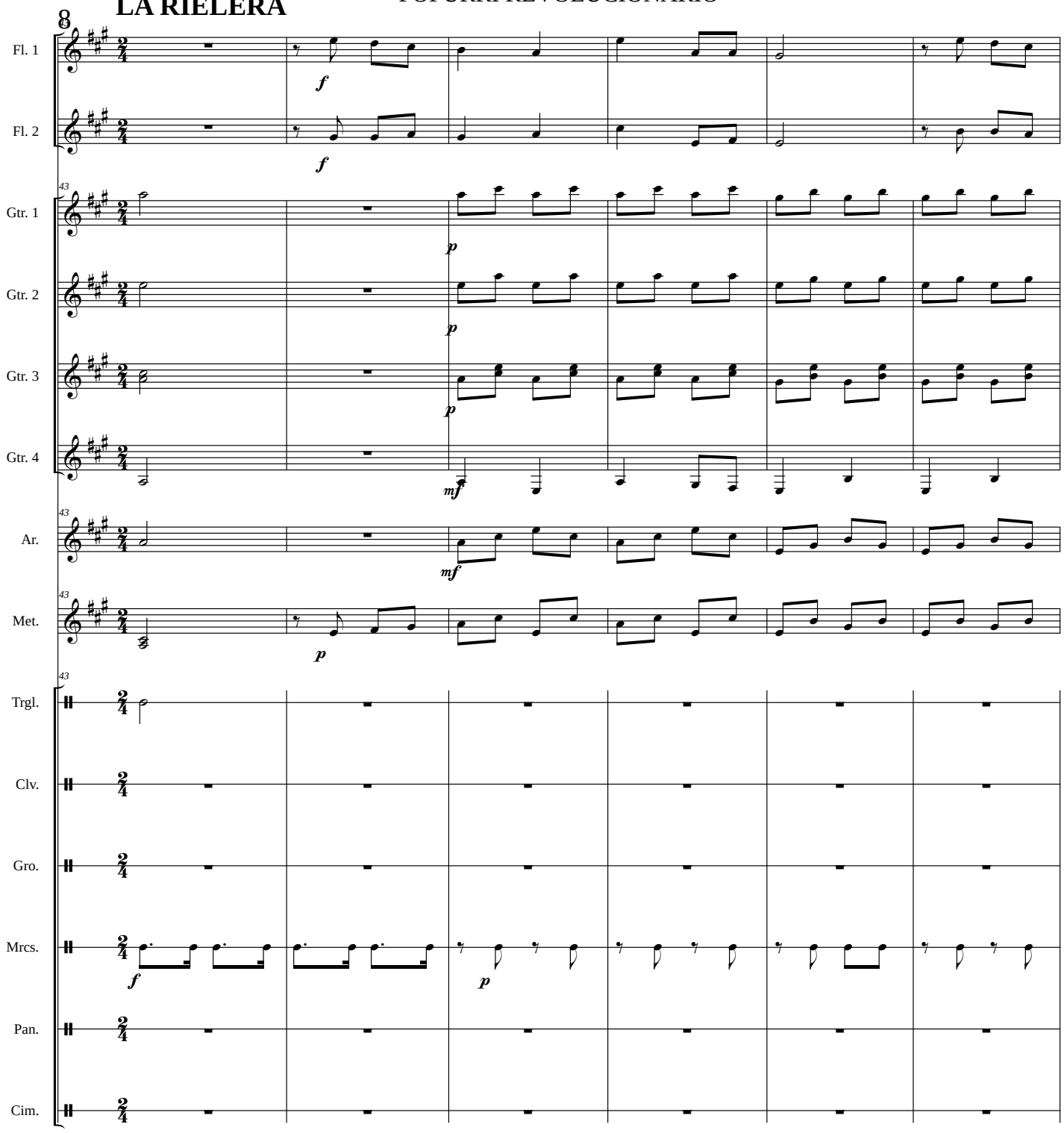

25
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

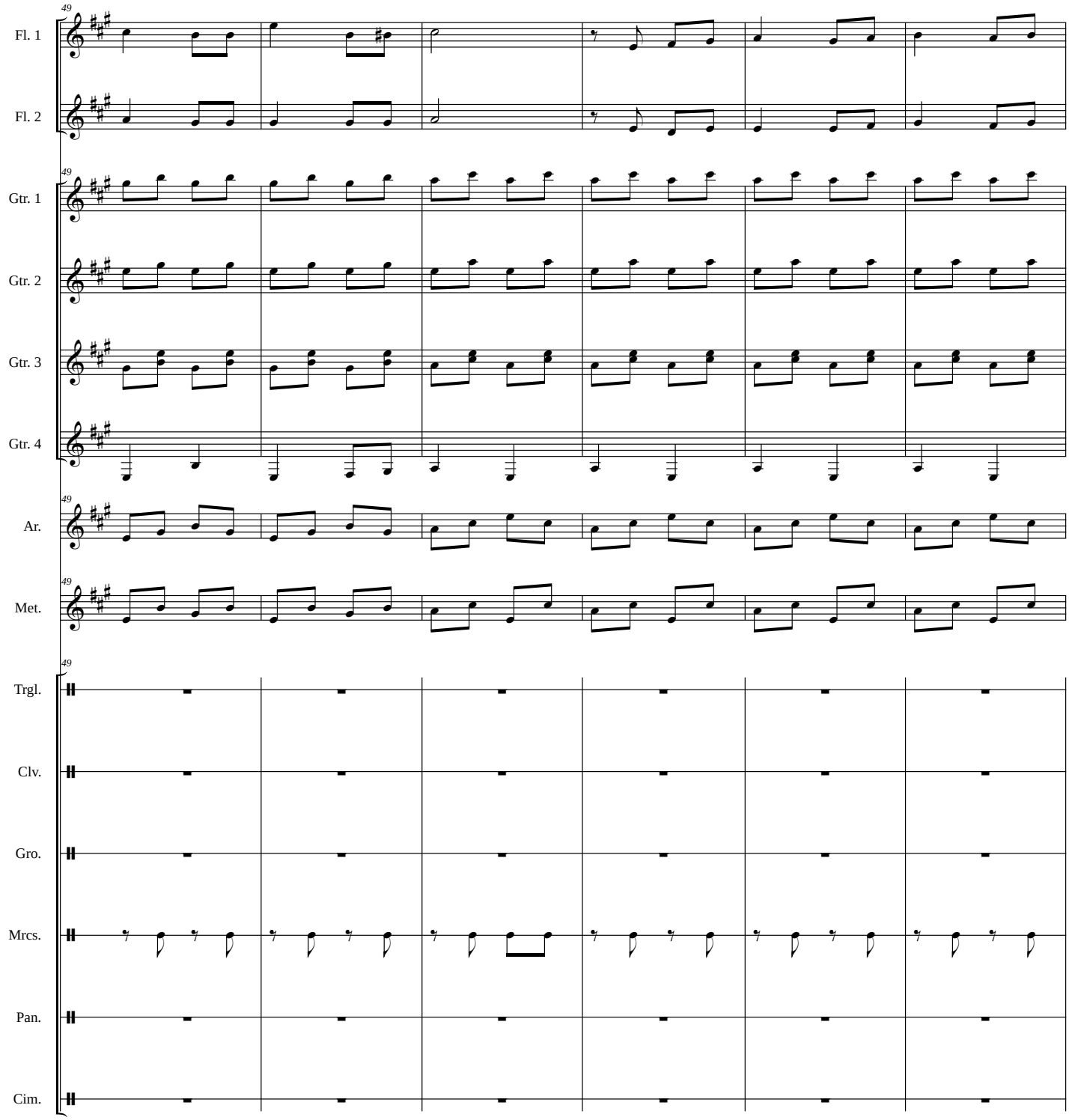
POPURRI REVOLUCIONARIO



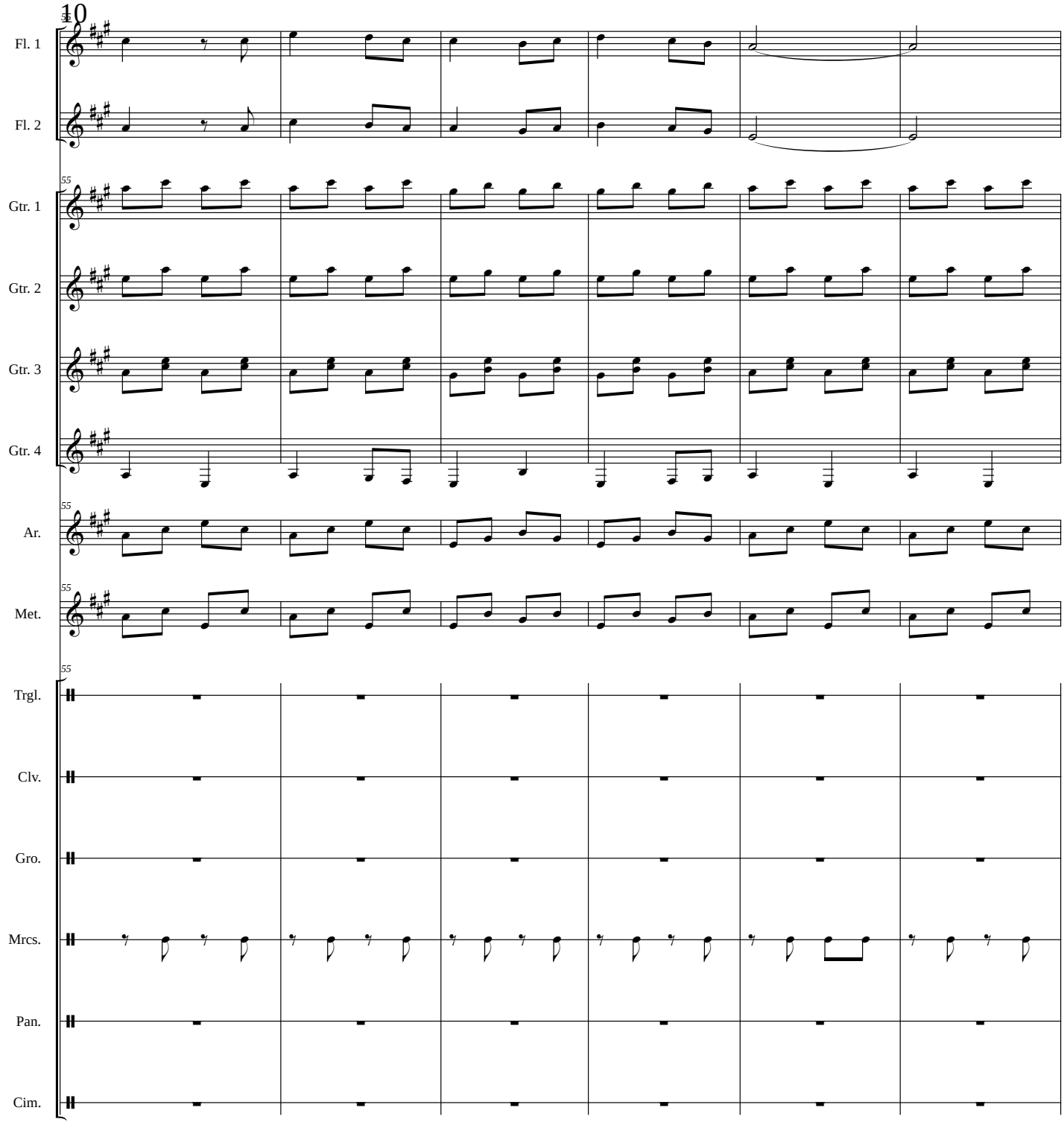

37
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

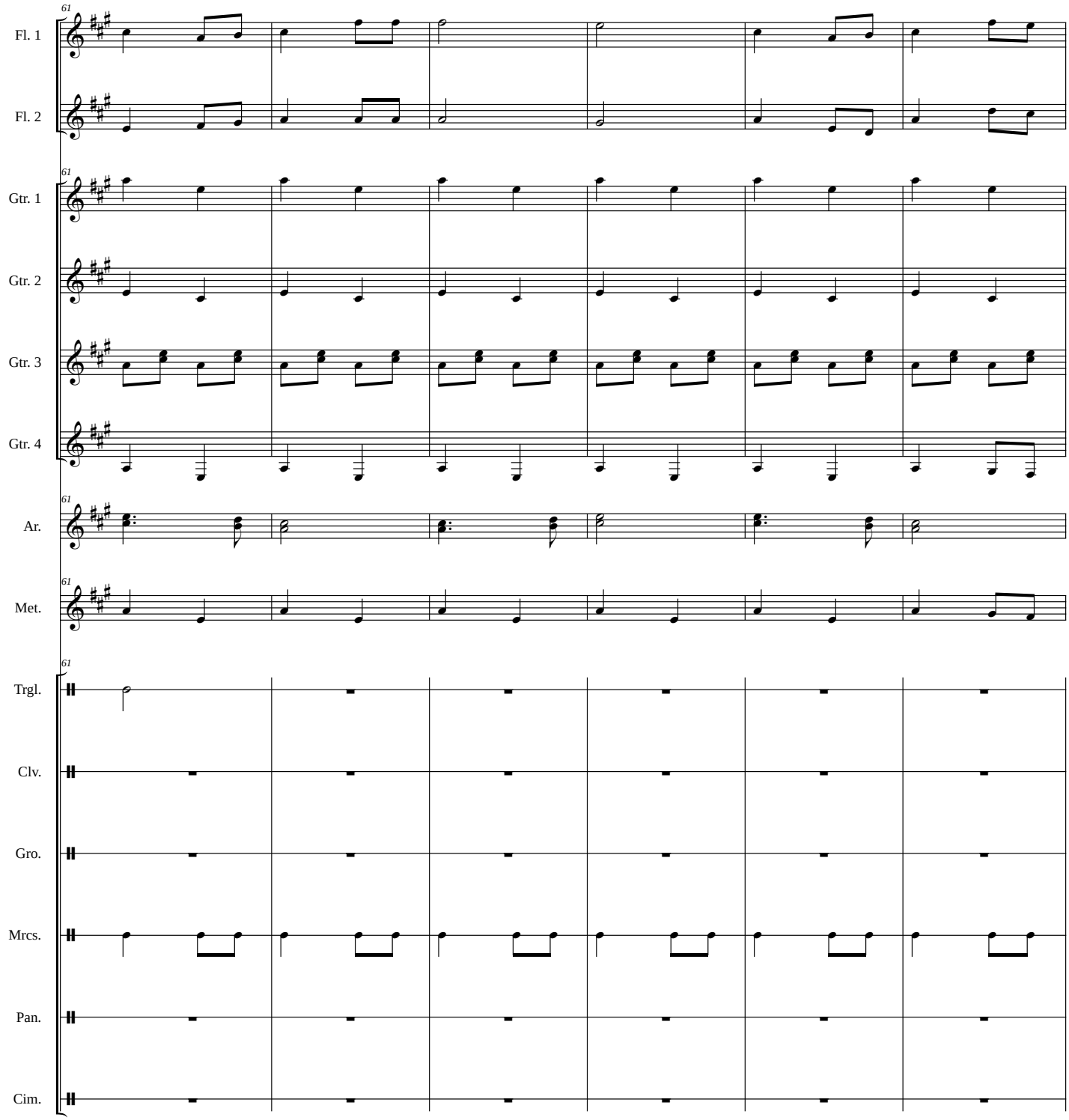
LA RIELERA


8
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
f
p
mf


49
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

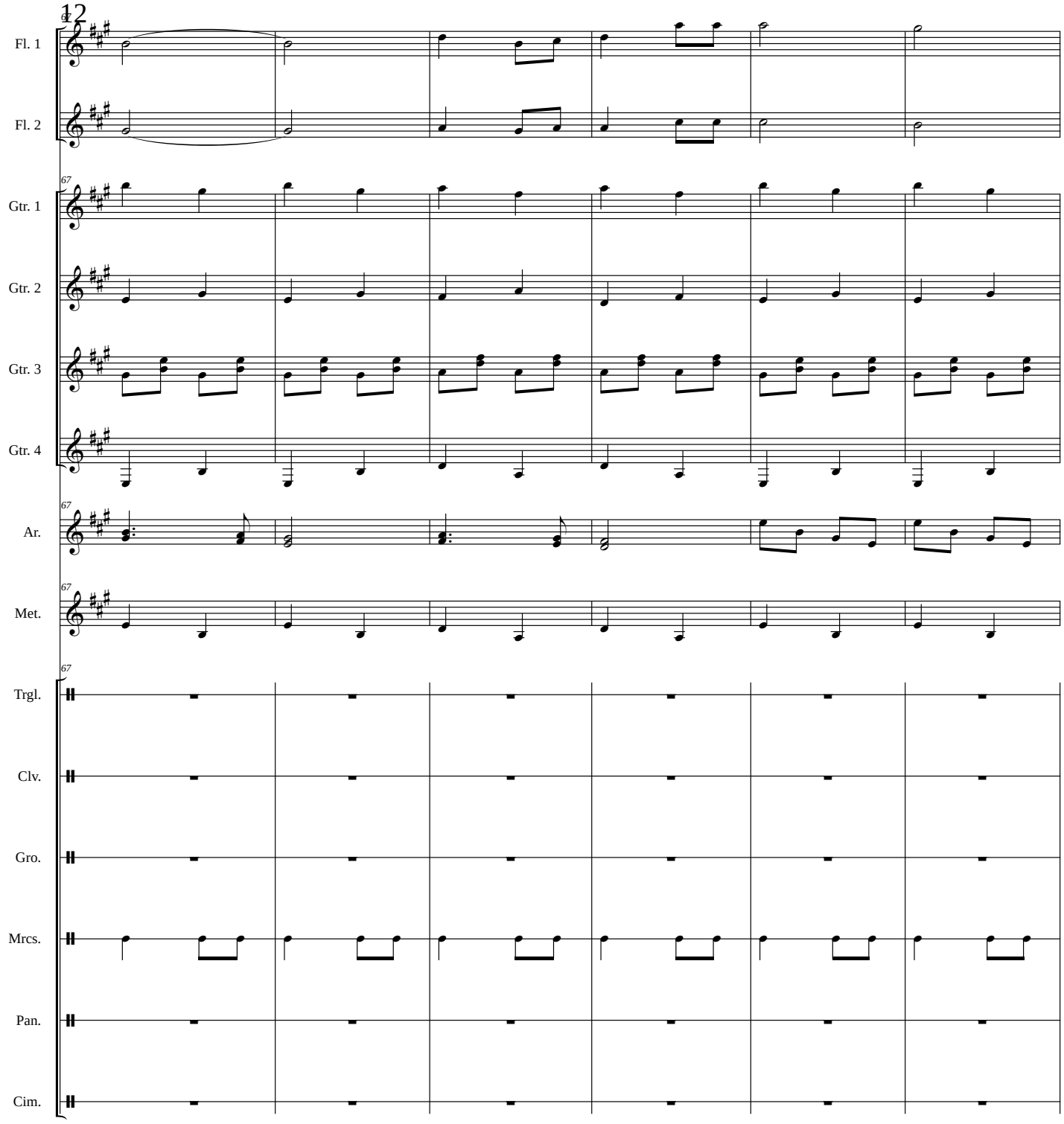
POPURRI REVOLUCIONARIO

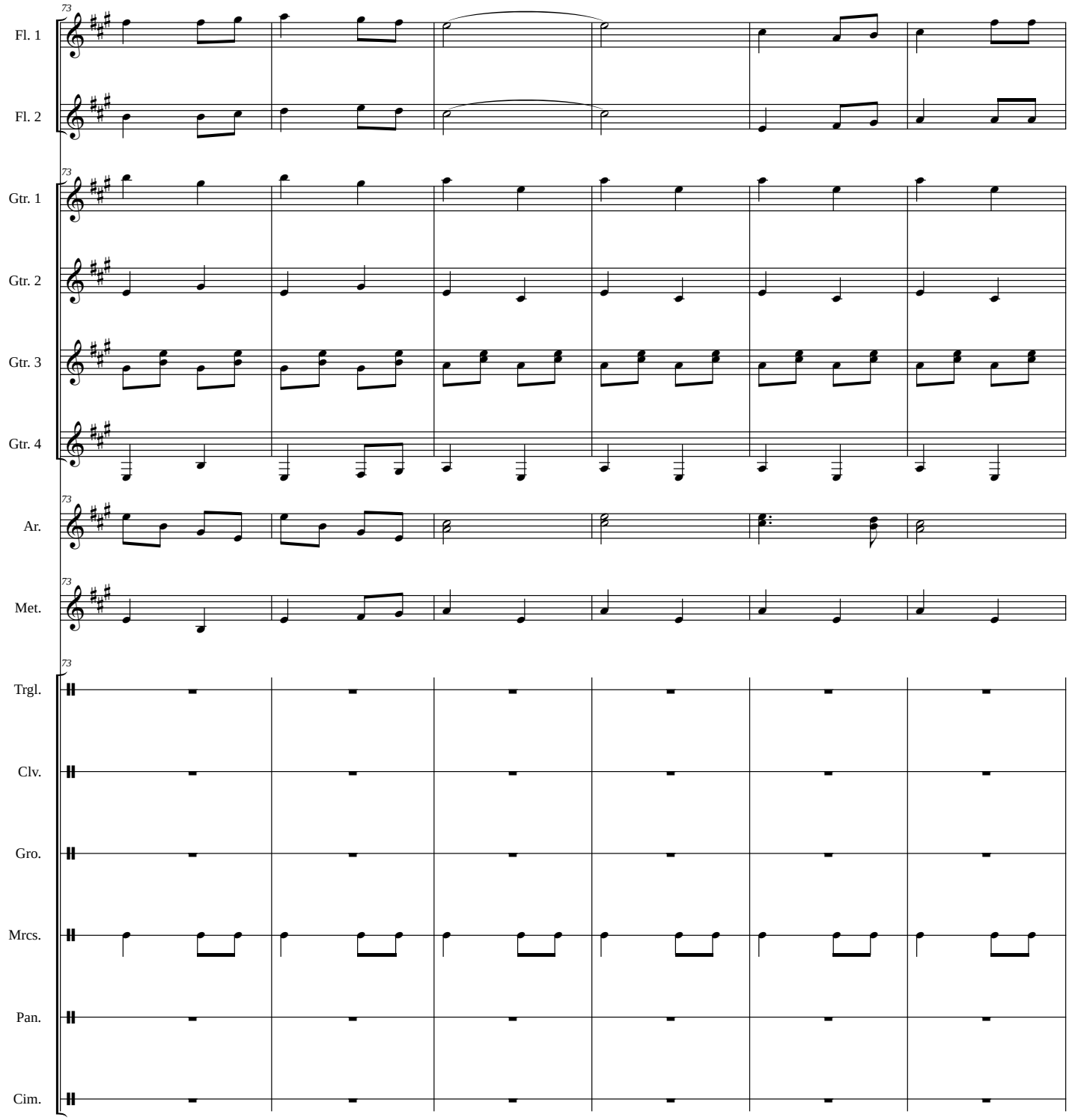



61
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

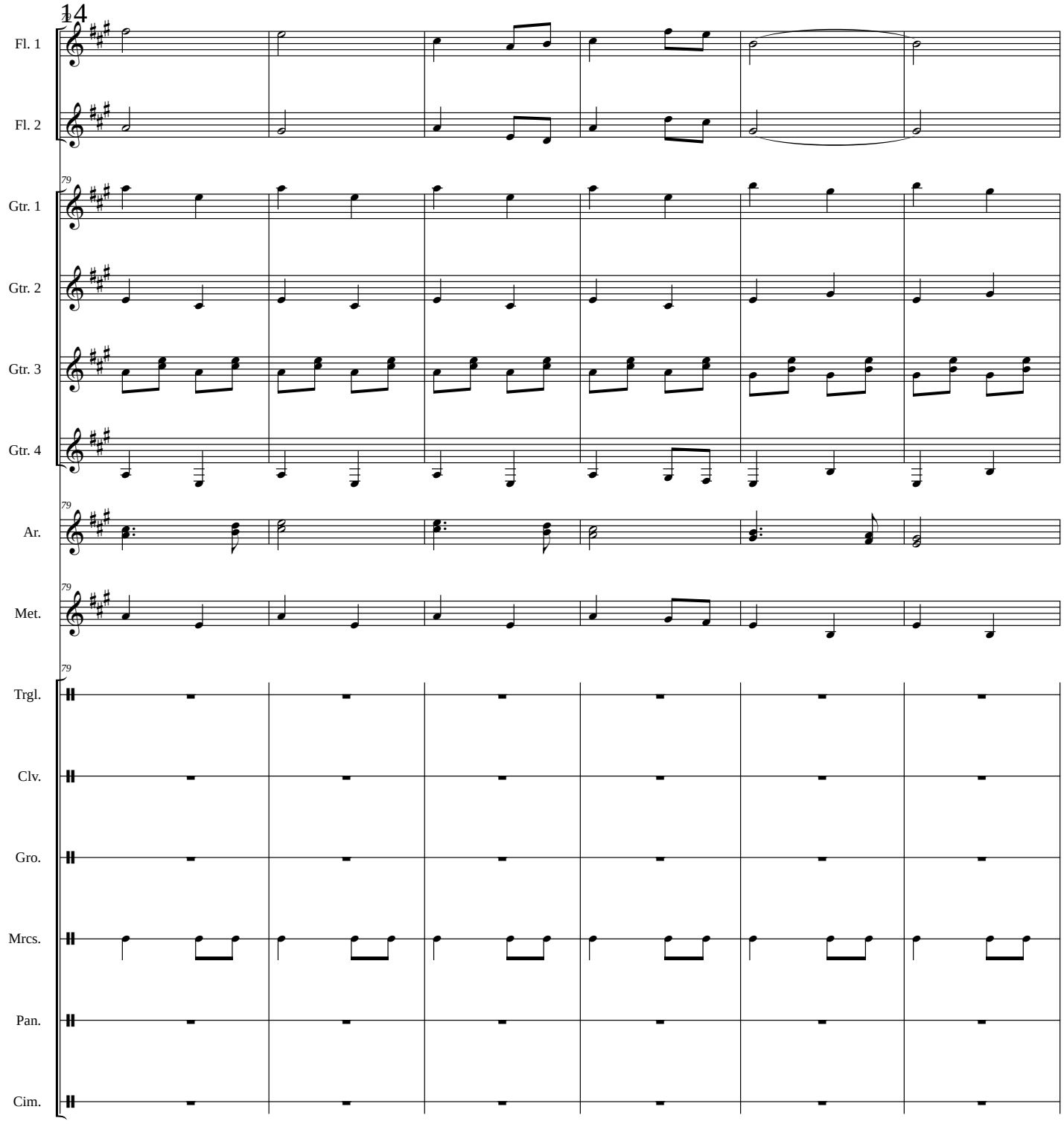
POPURRI REVOLUCIONARIO

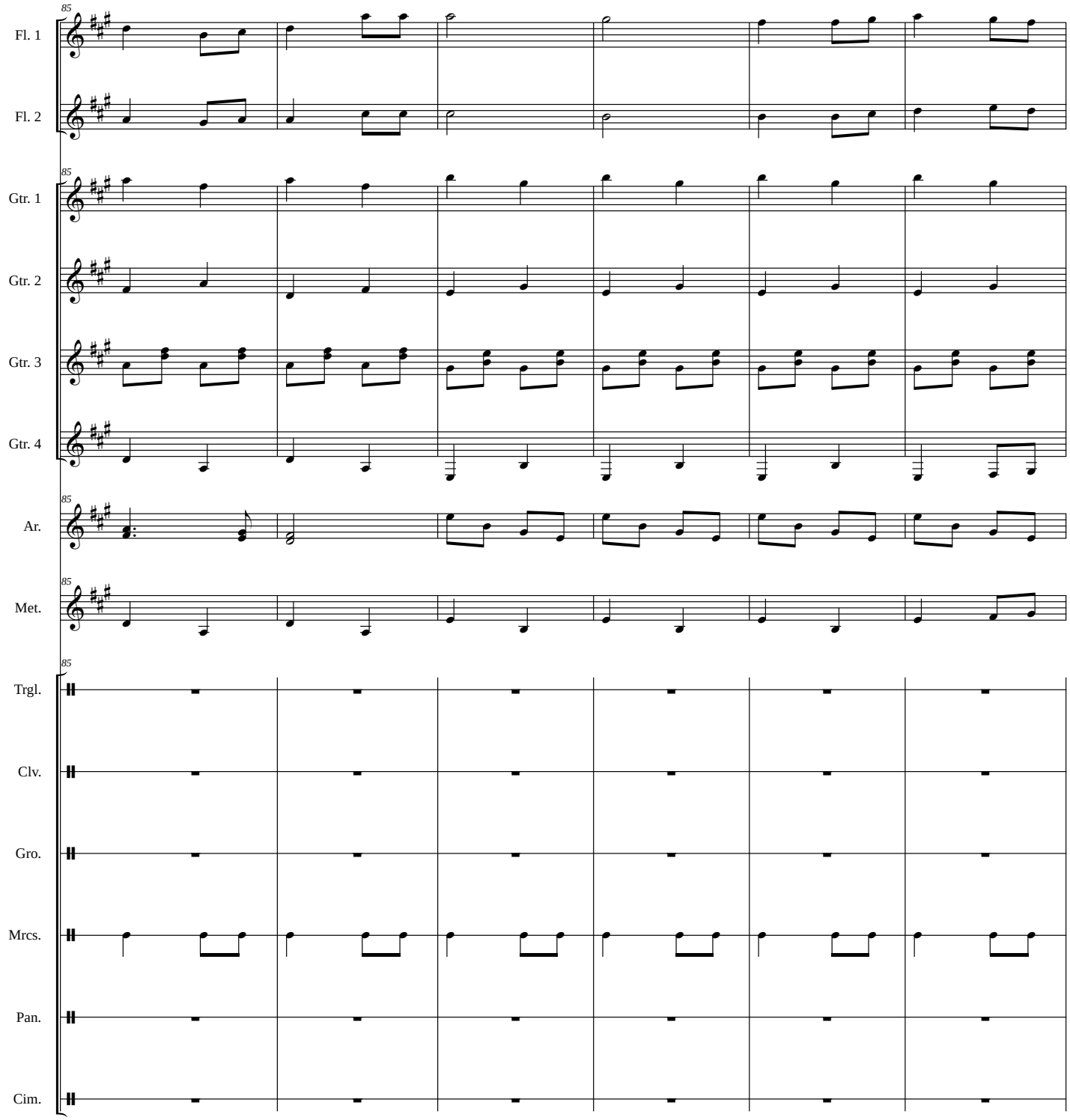
12



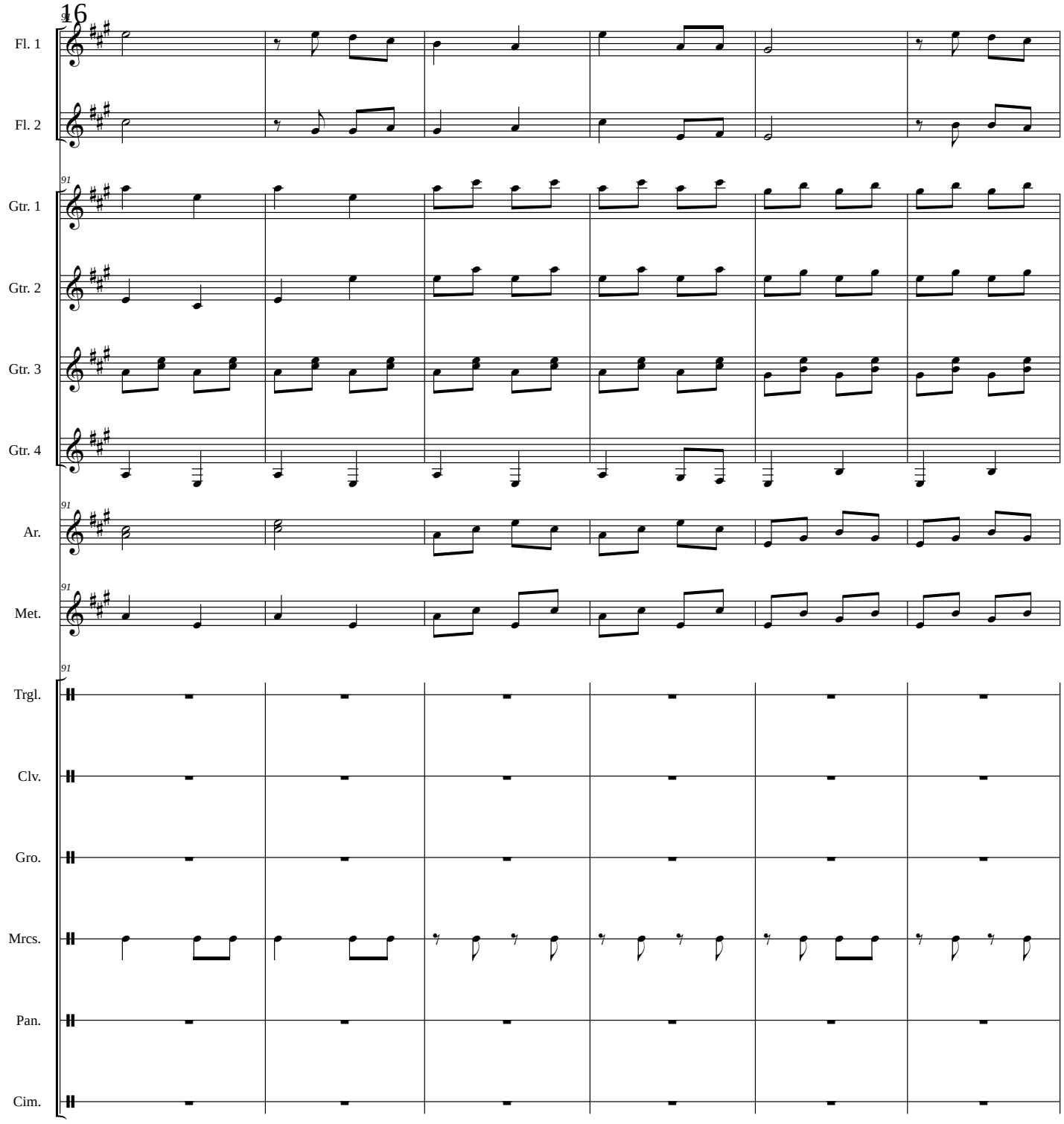

73
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

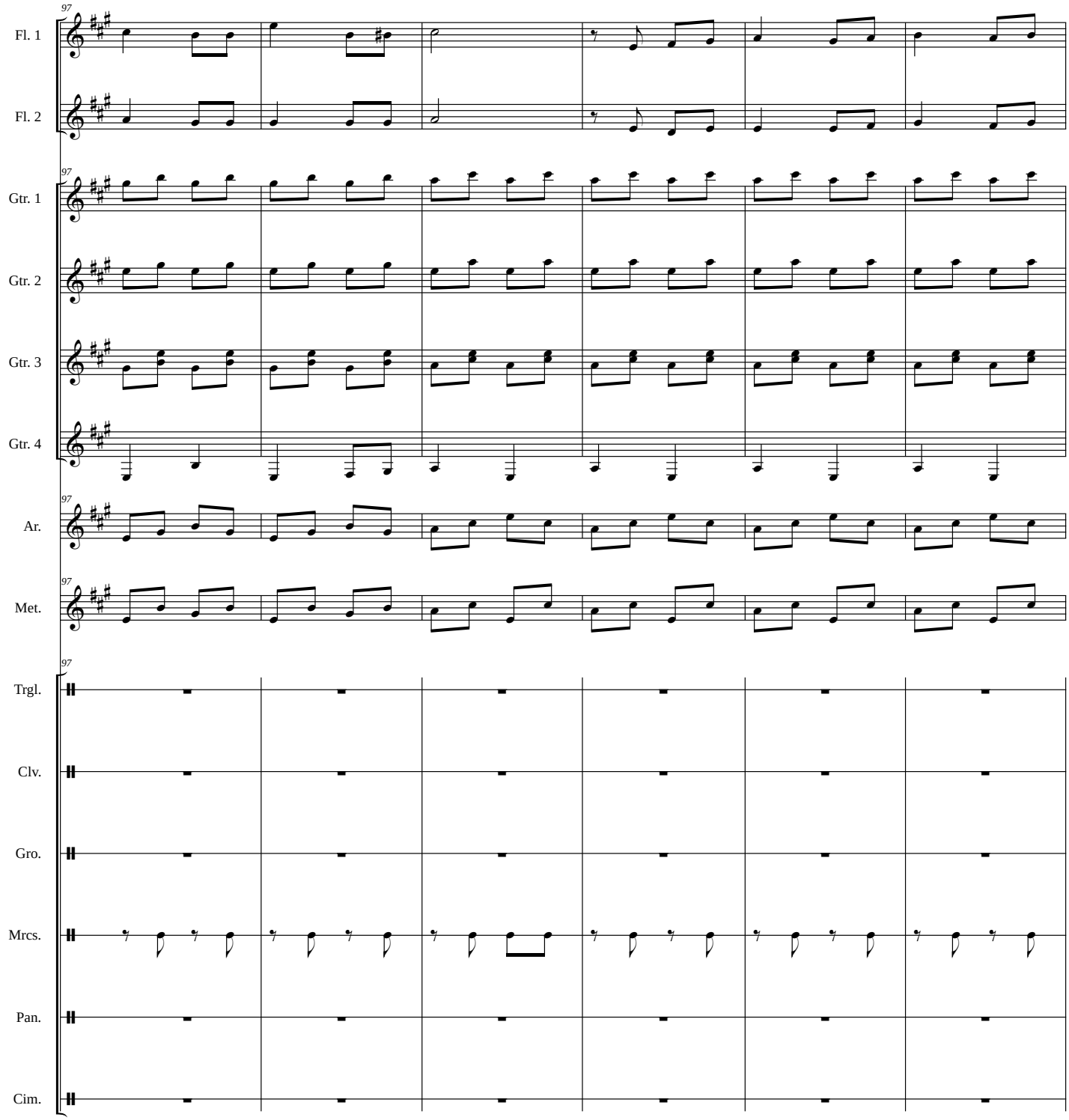
POPURRI REVOLUCIONARIO

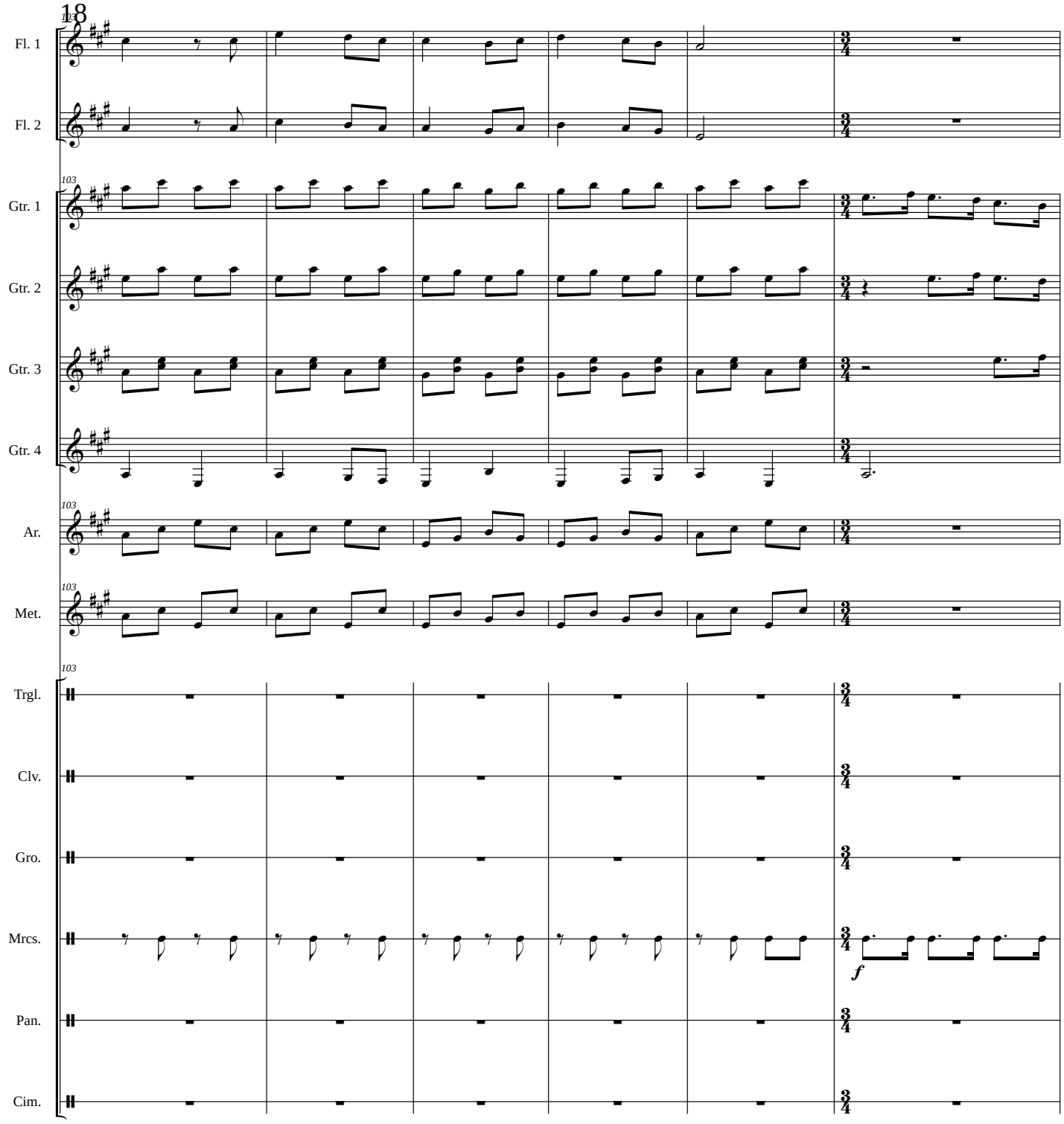



85
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

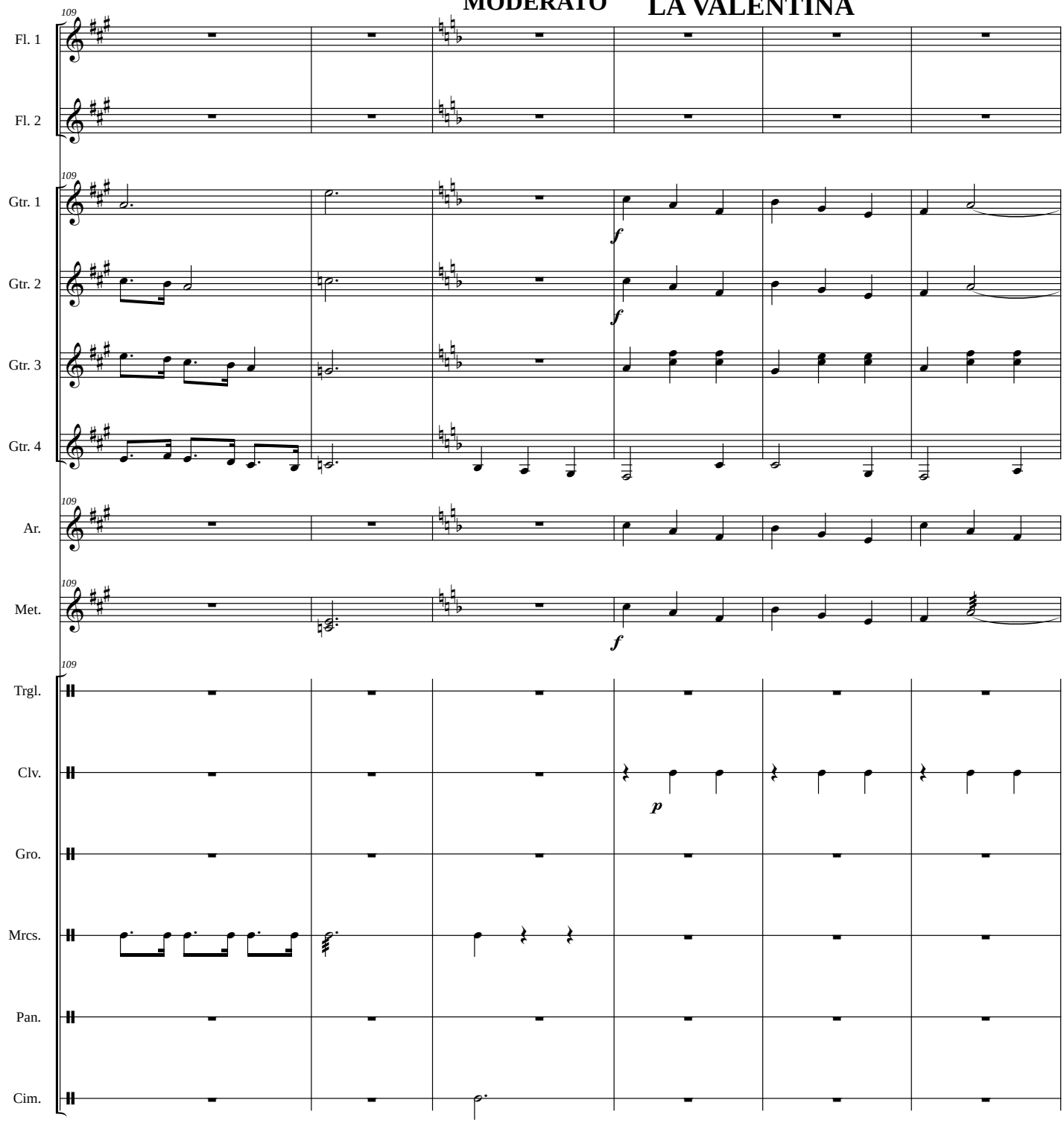
POPURRI REVOLUCIONARIO

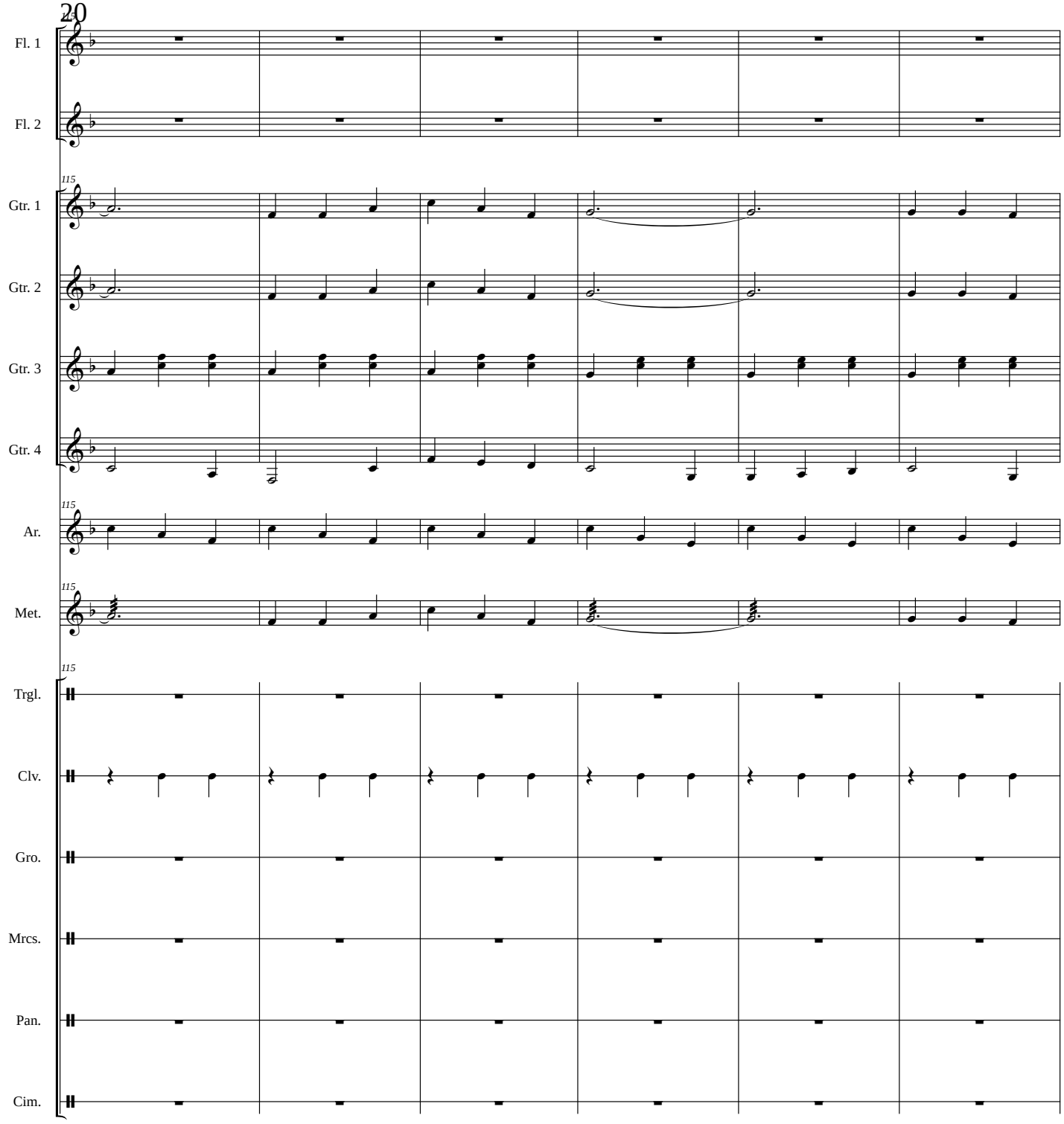


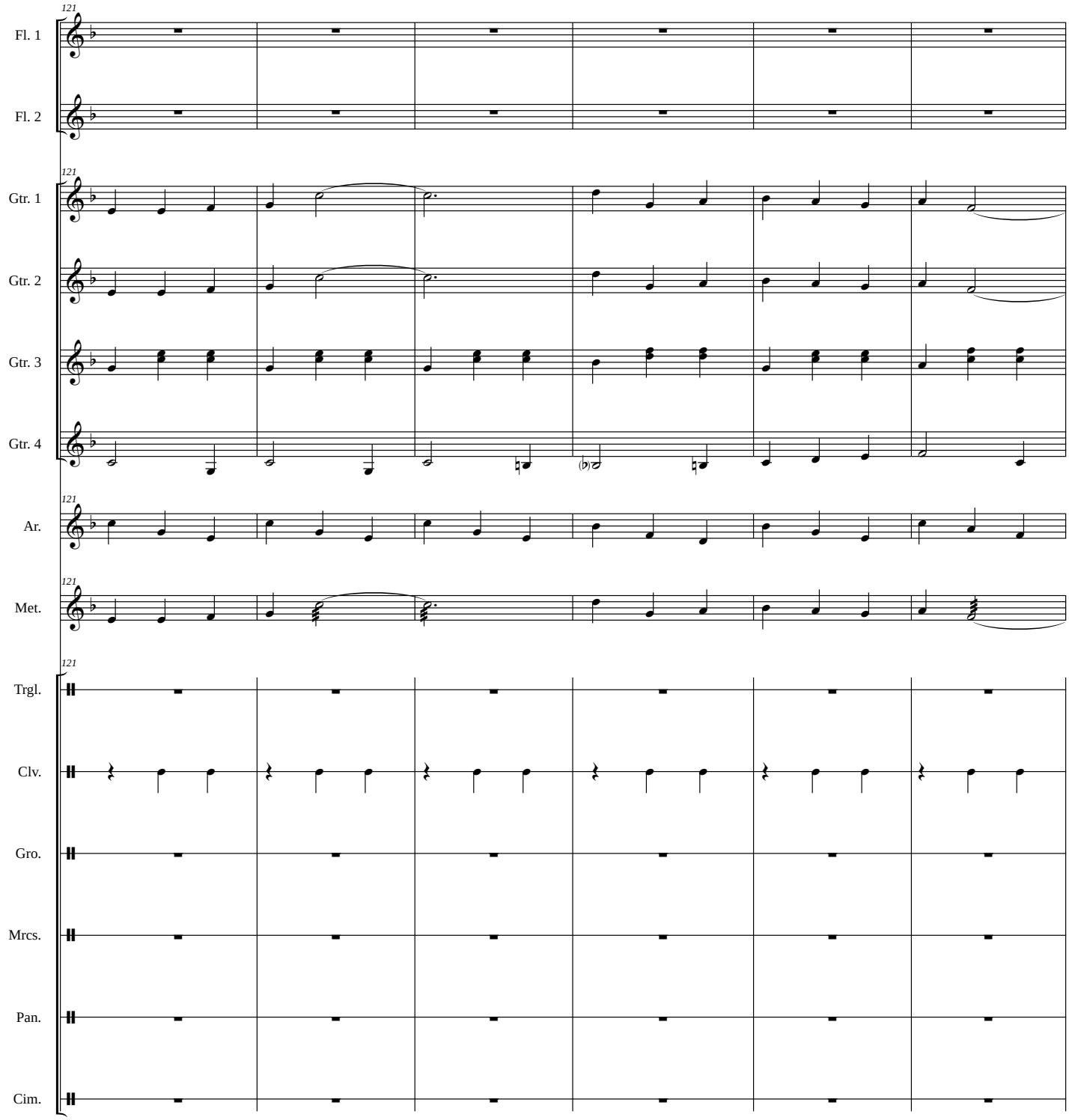

97
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.


103
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
f

MODERATO **LA VALENTINA**

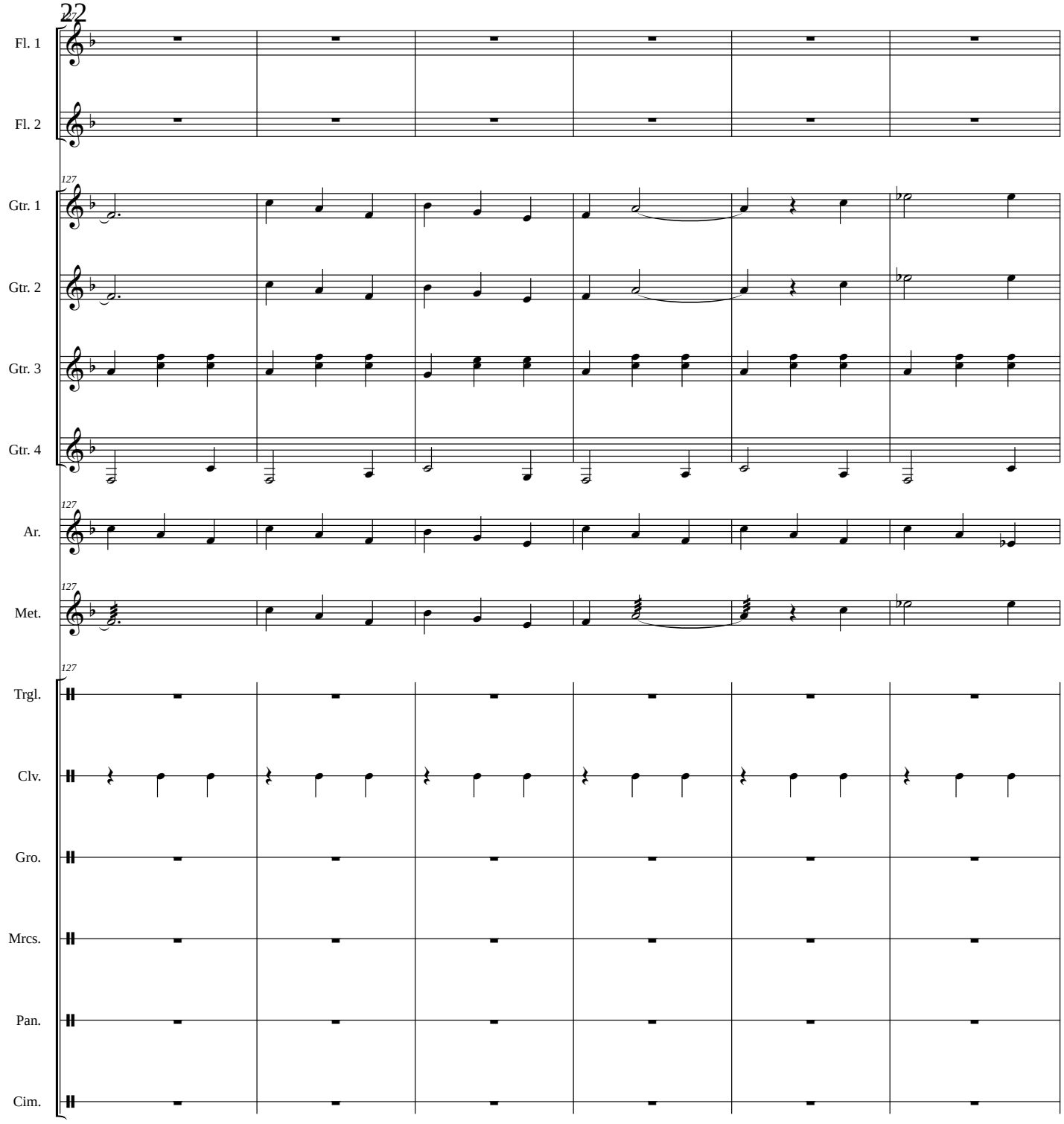


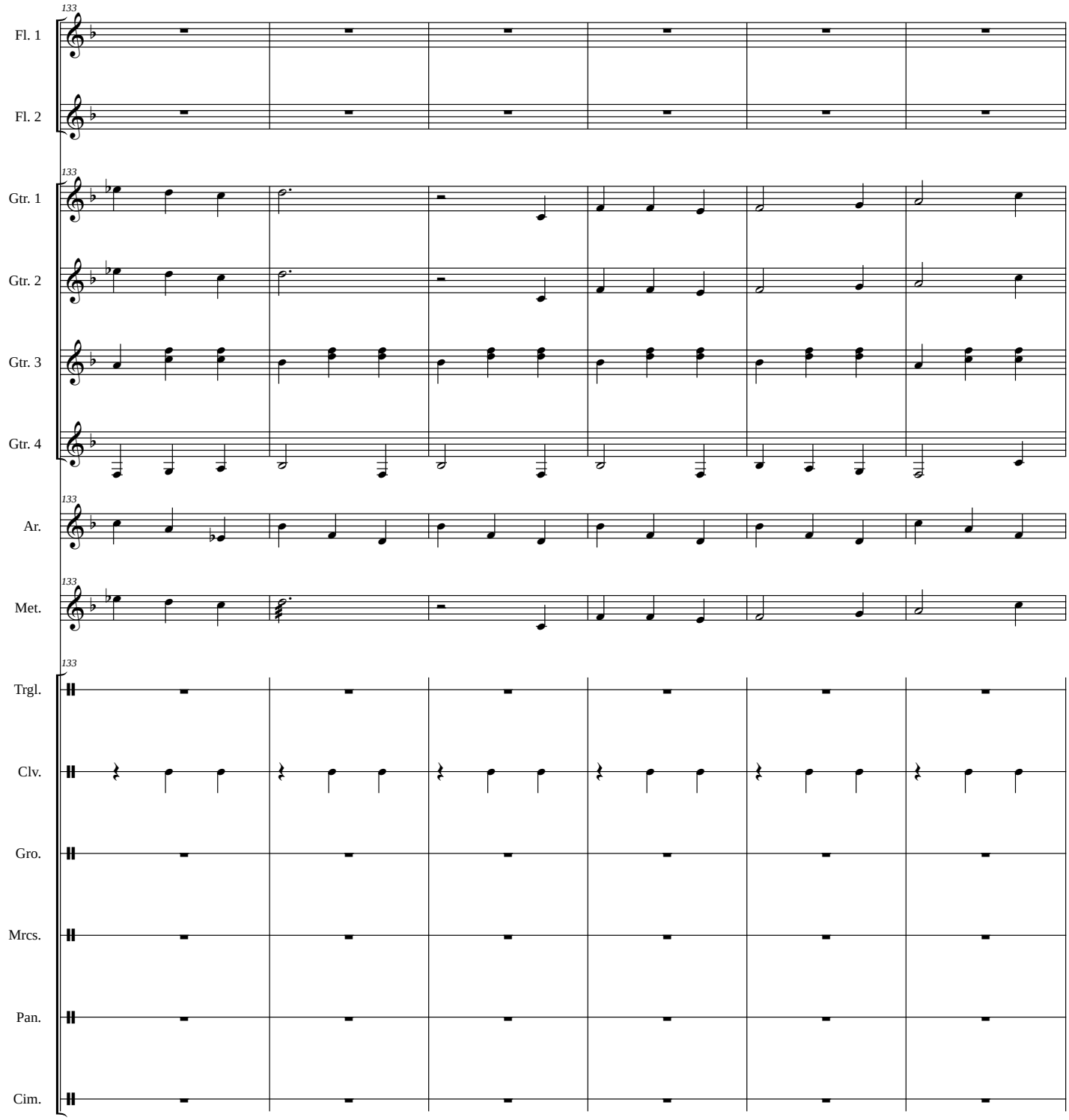

115
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

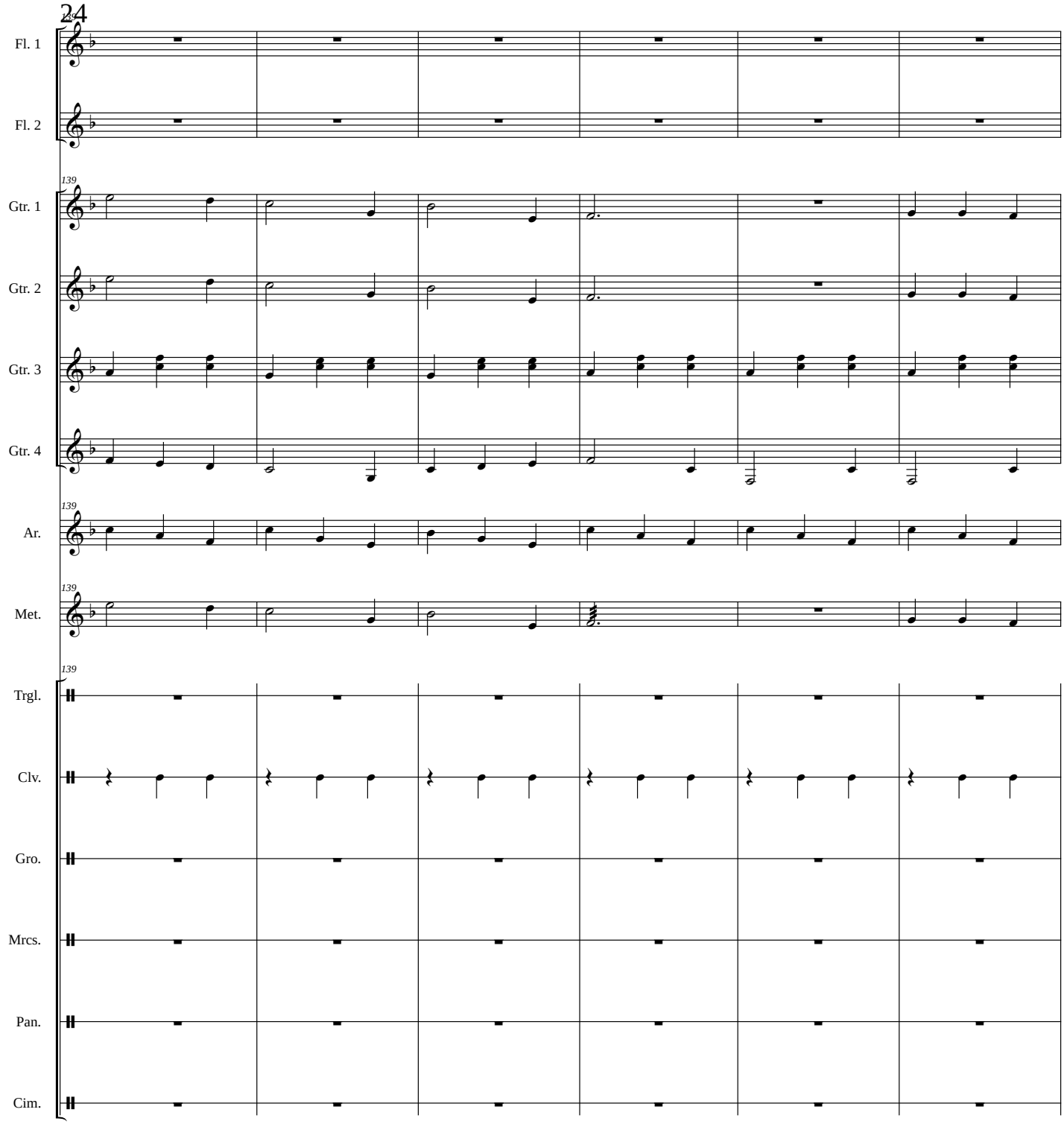

121
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

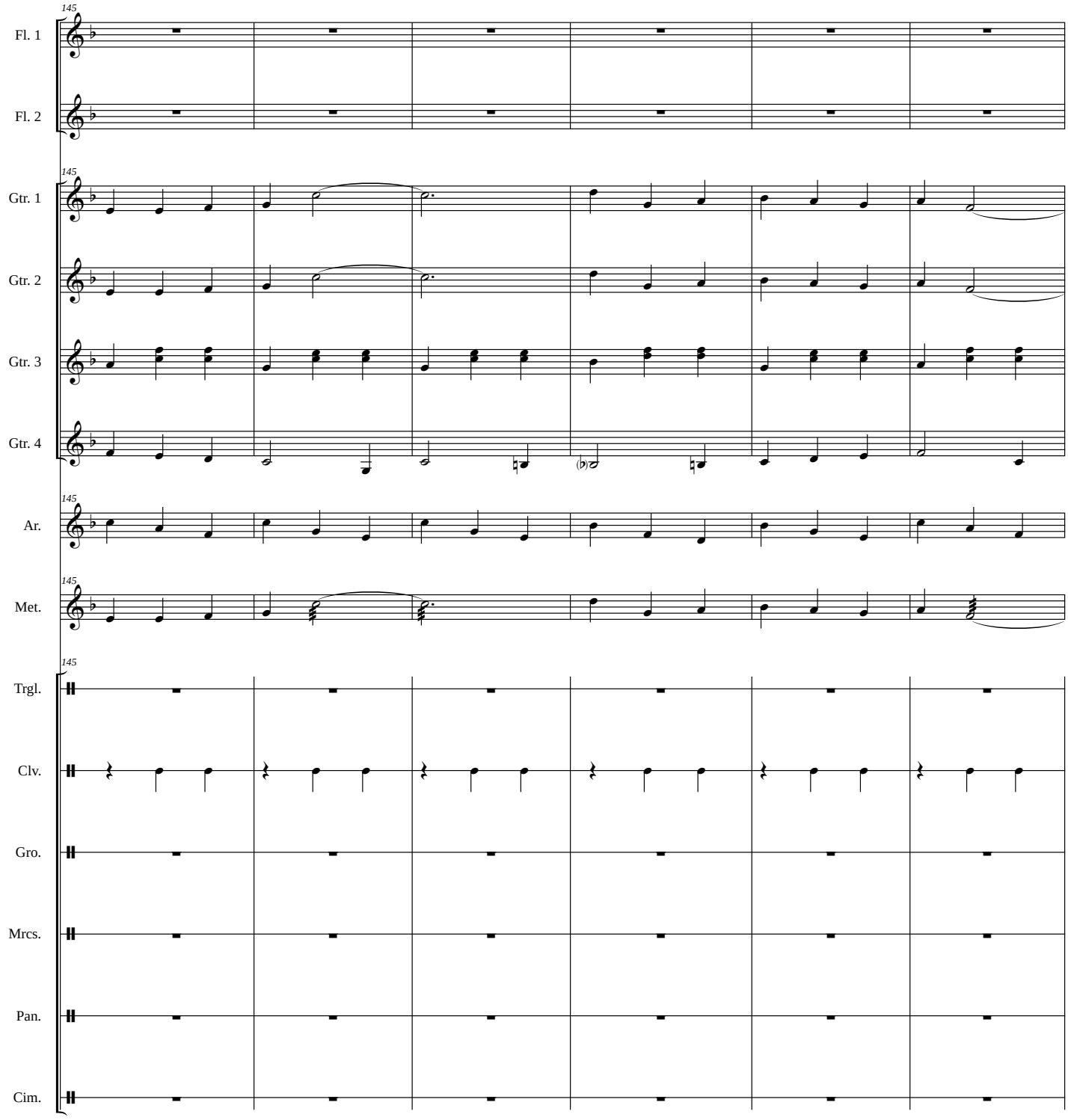
POPURRI REVOLUCIONARIO

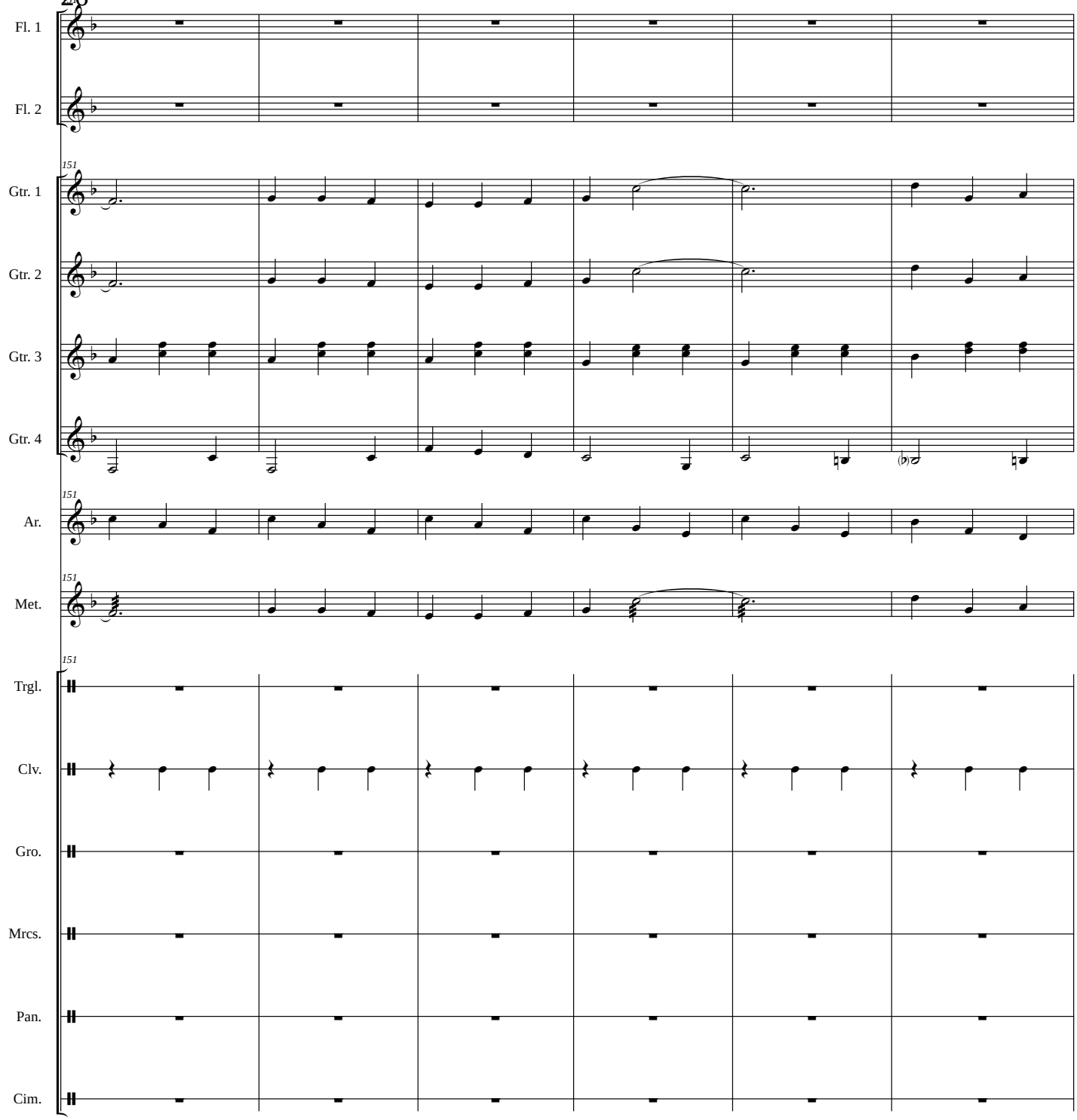
22

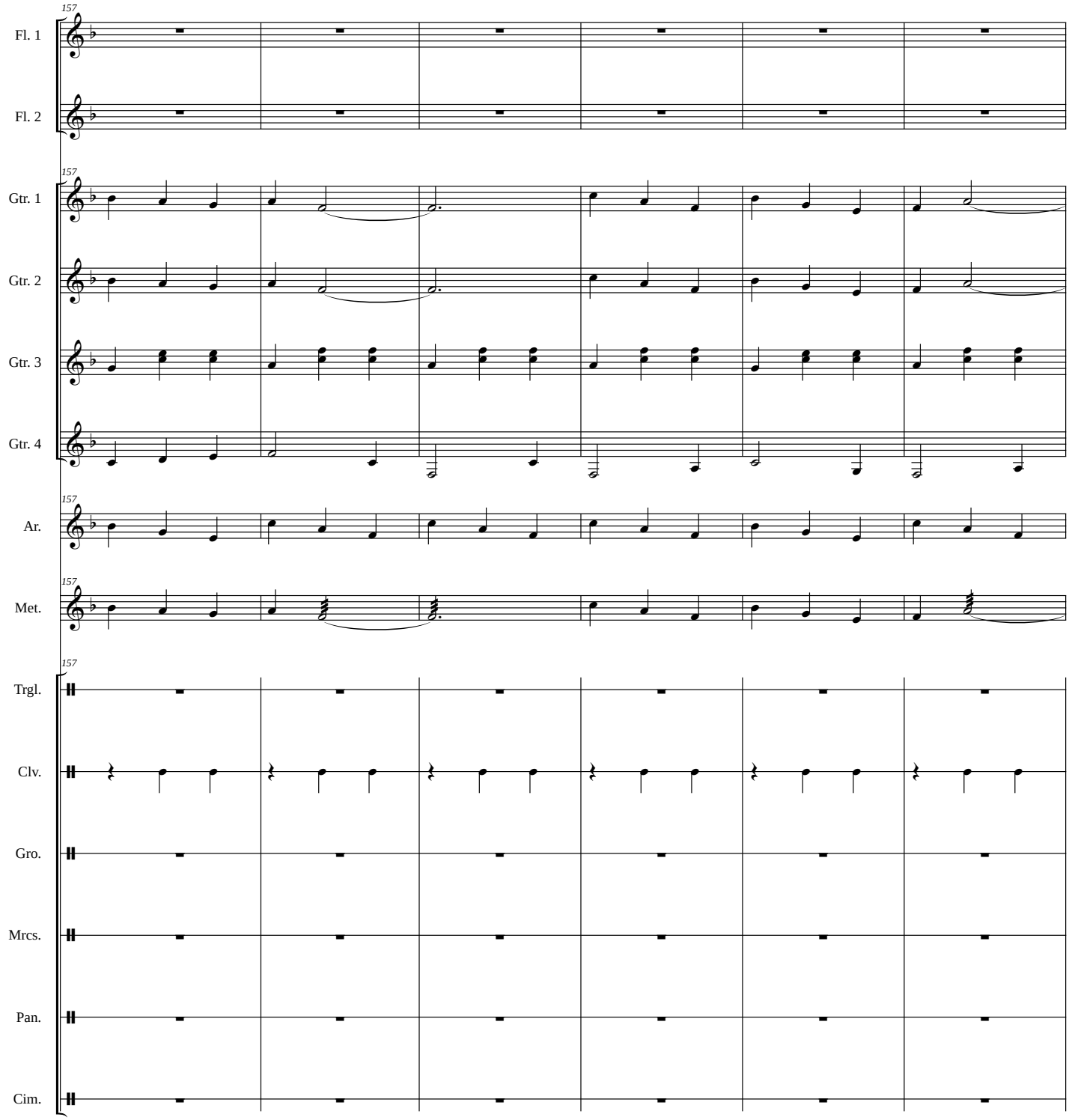


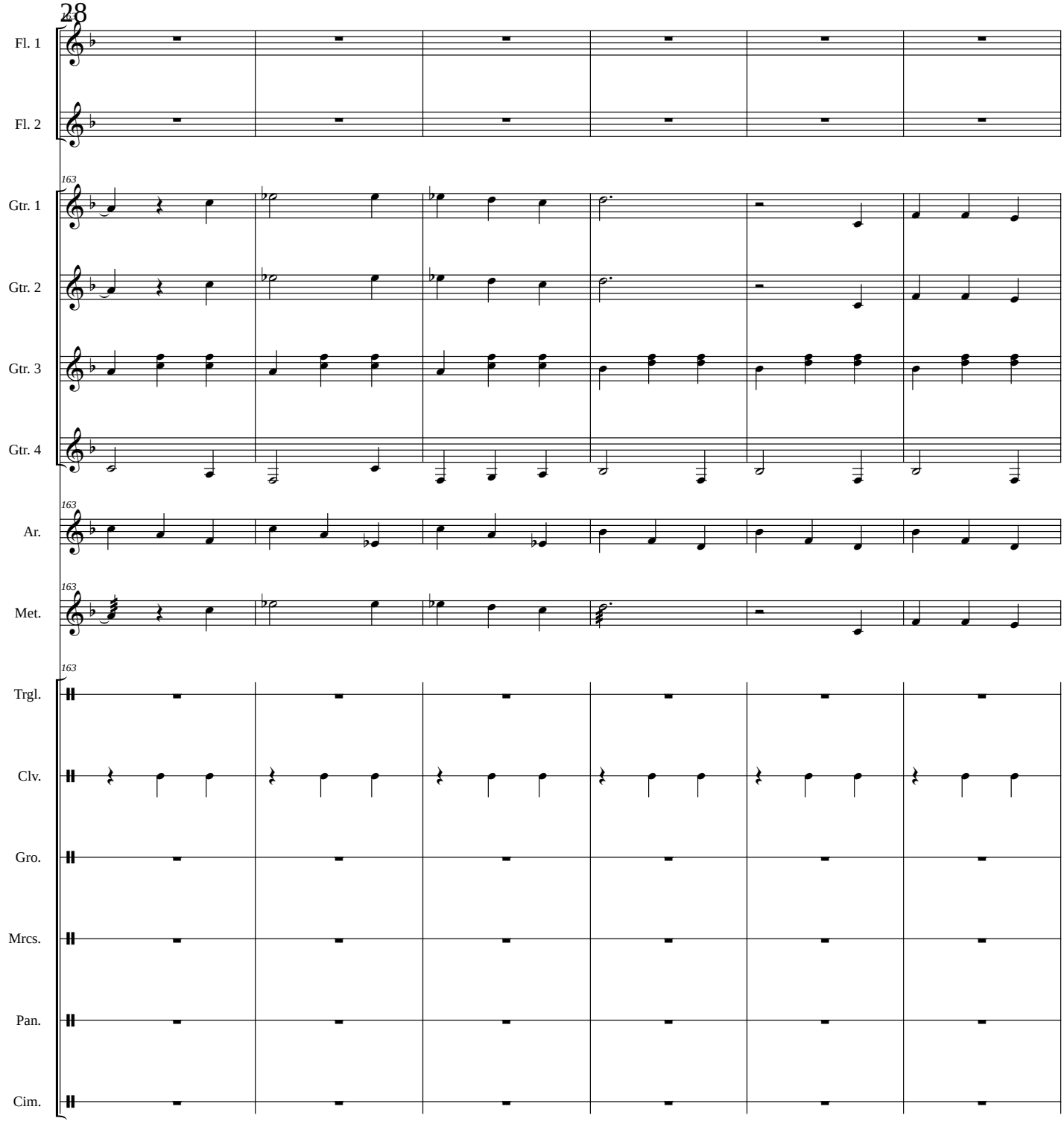

133
Fl. 1
Fl. 2
133
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
133
Ar.
133
Met.
133
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

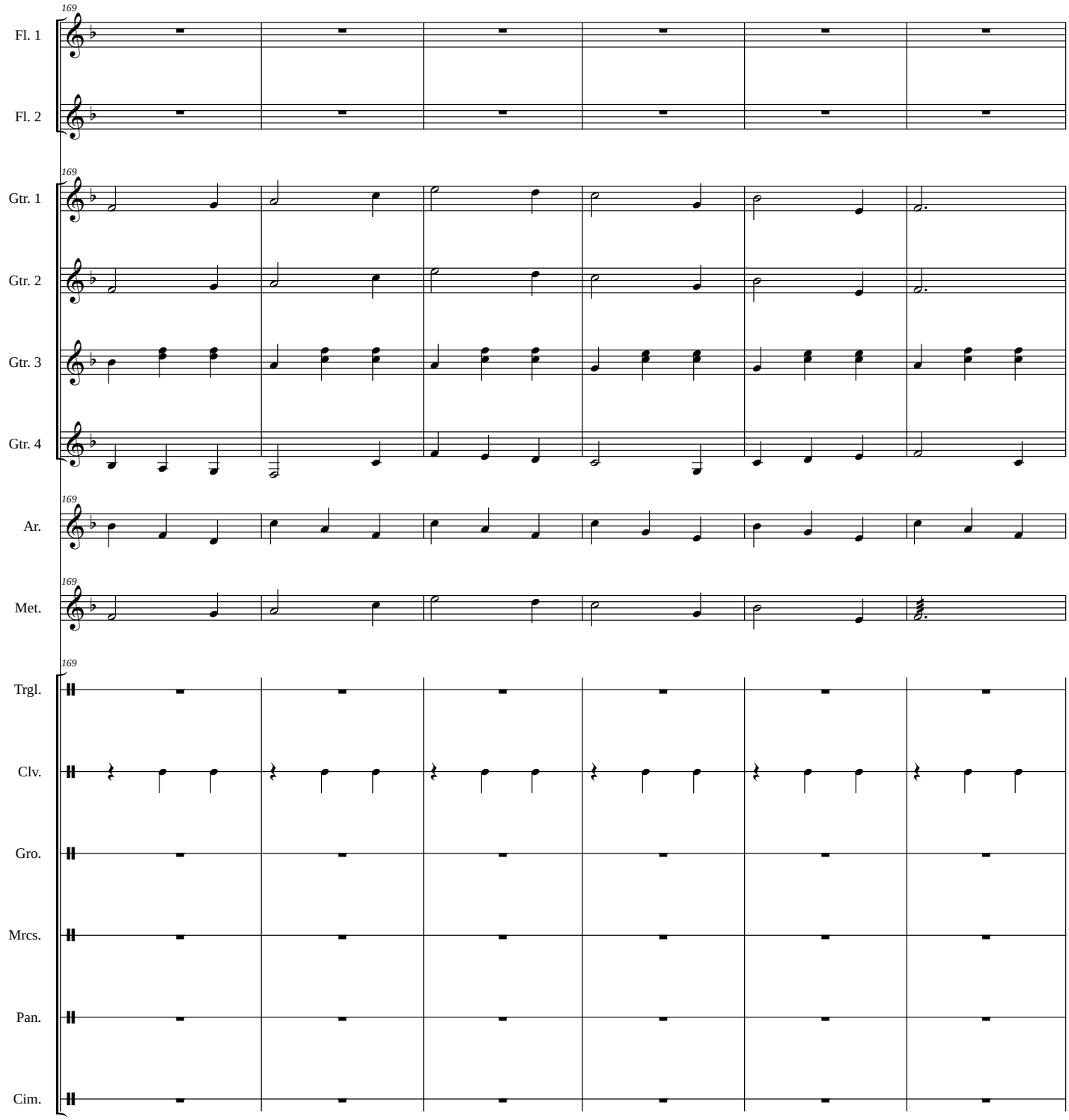

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.


145
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.


Fl. 1
Fl. 2
151
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
151
Ar.
151
Met.
151
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

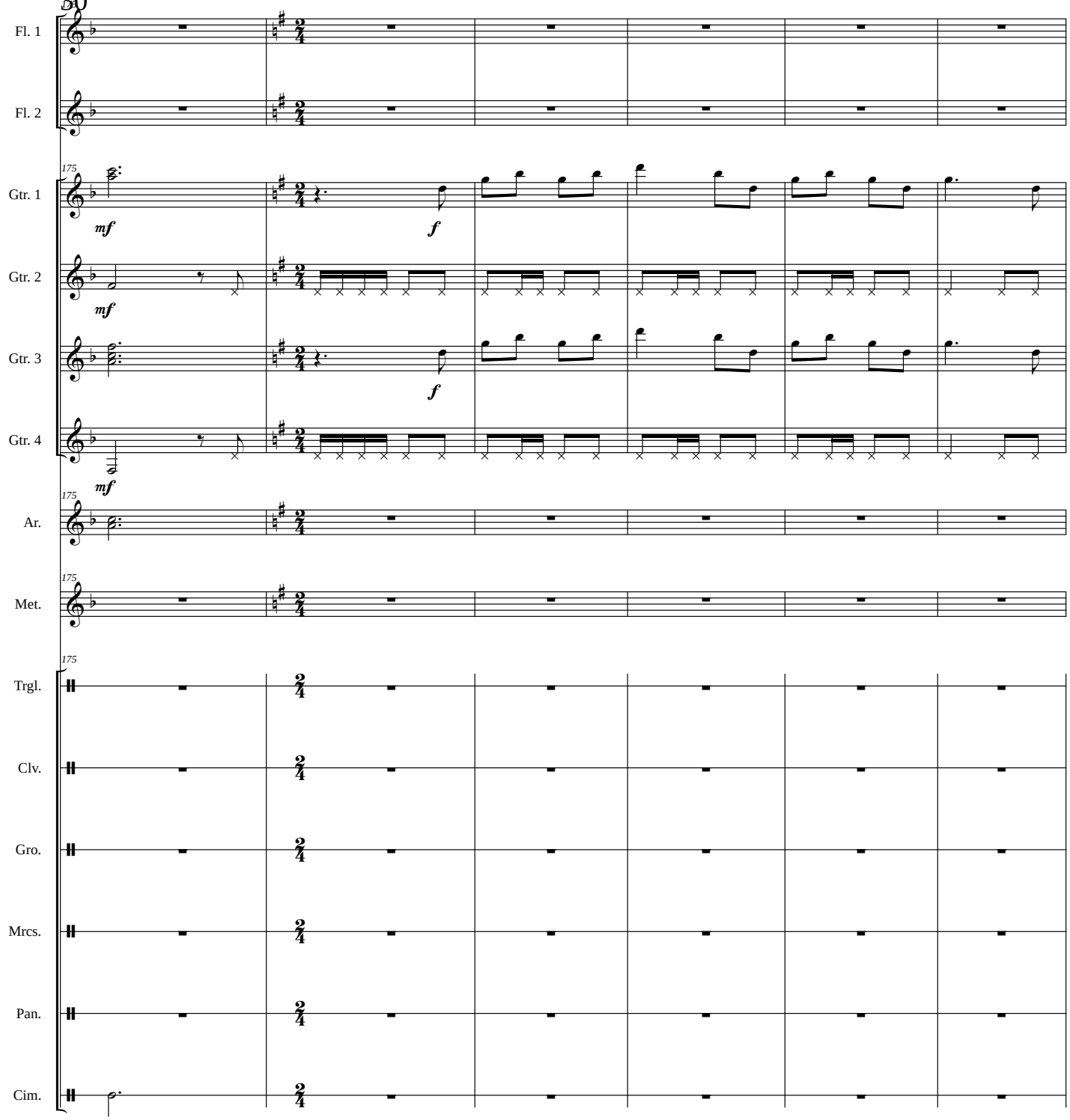

157
Fl. 1
Fl. 2
157
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
157
Ar.
157
Met.
157
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

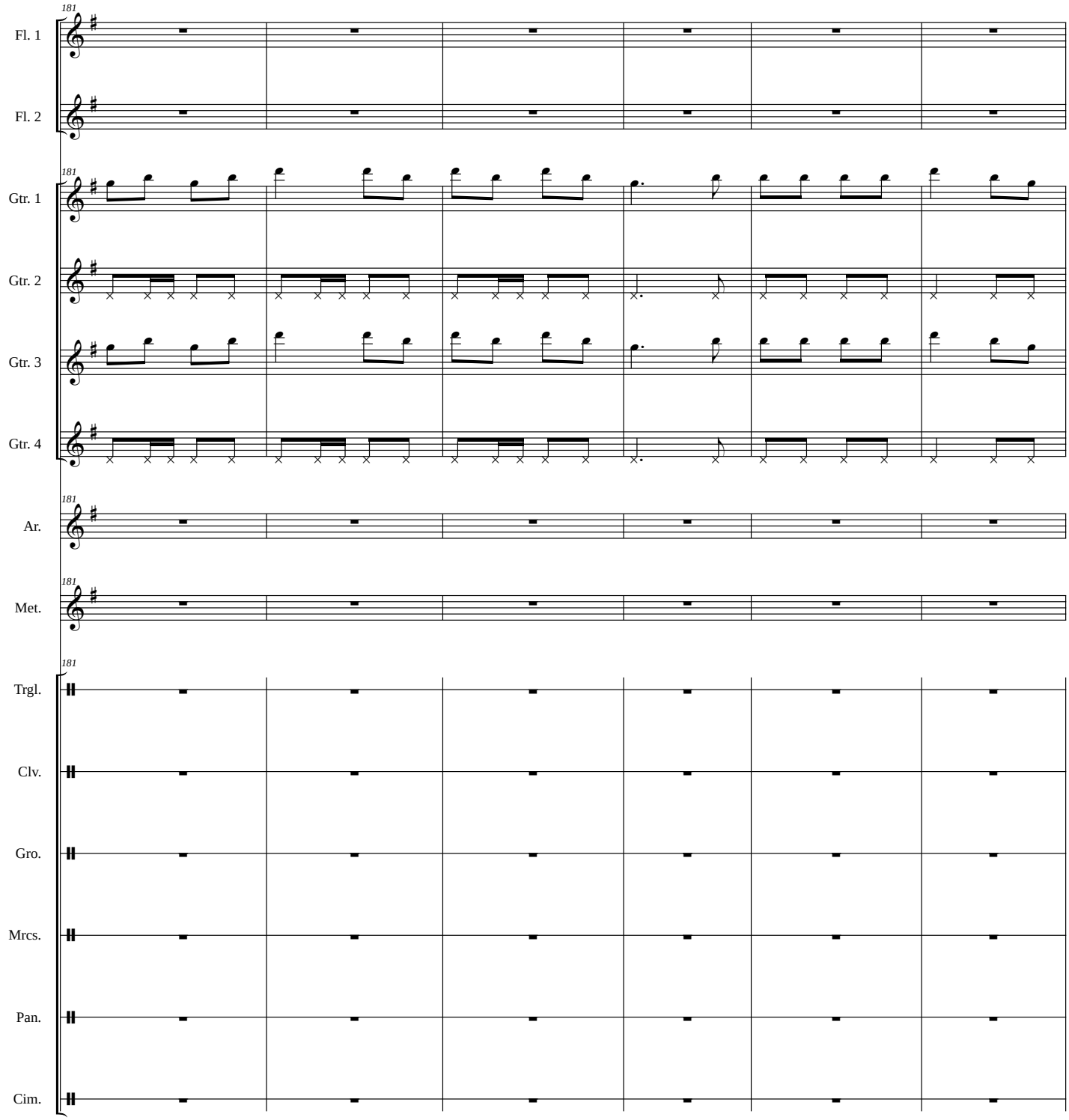

163
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

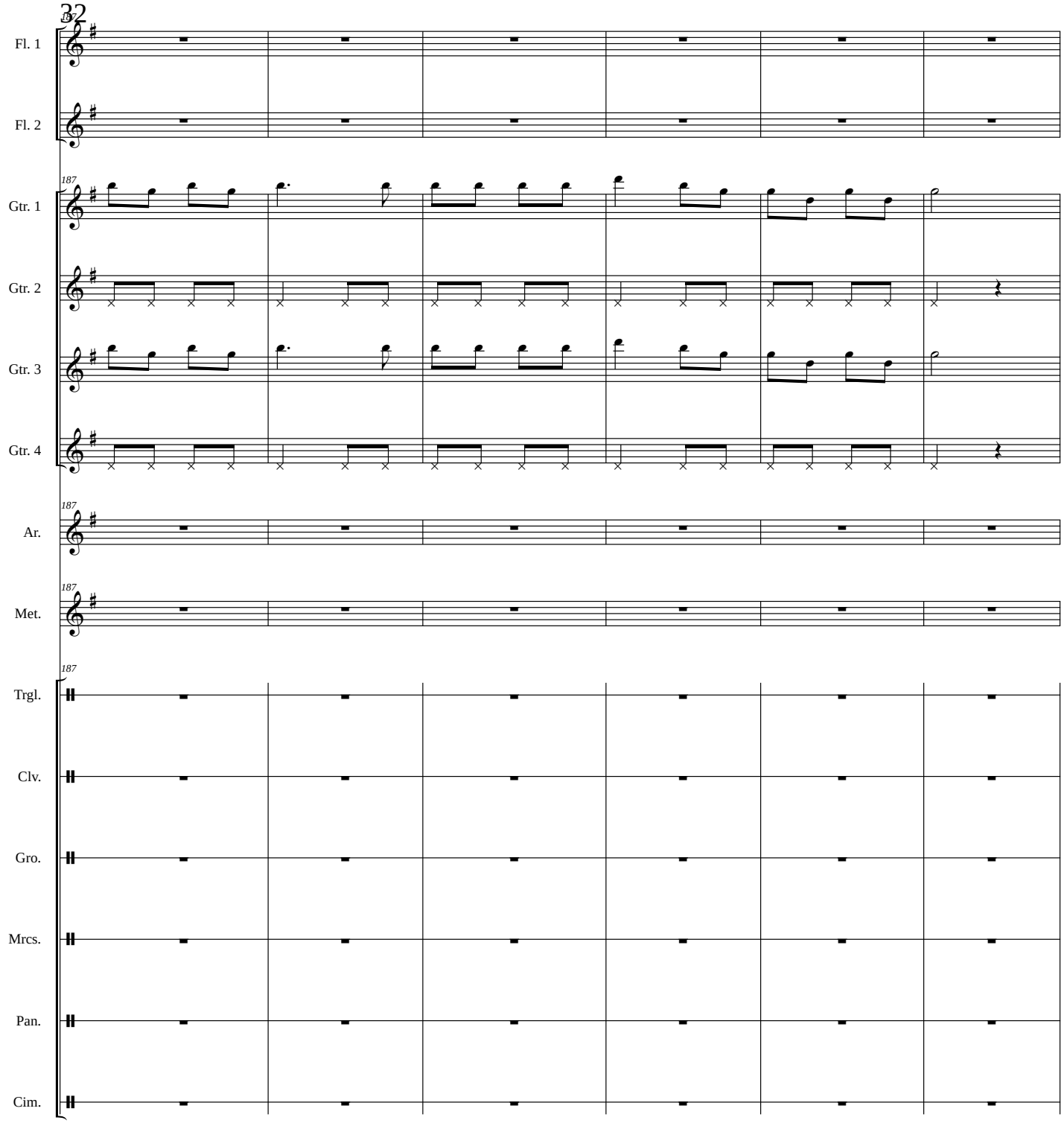

169
Fl. 1
Fl. 2
169
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
169
Ar.
169
Met.
169
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

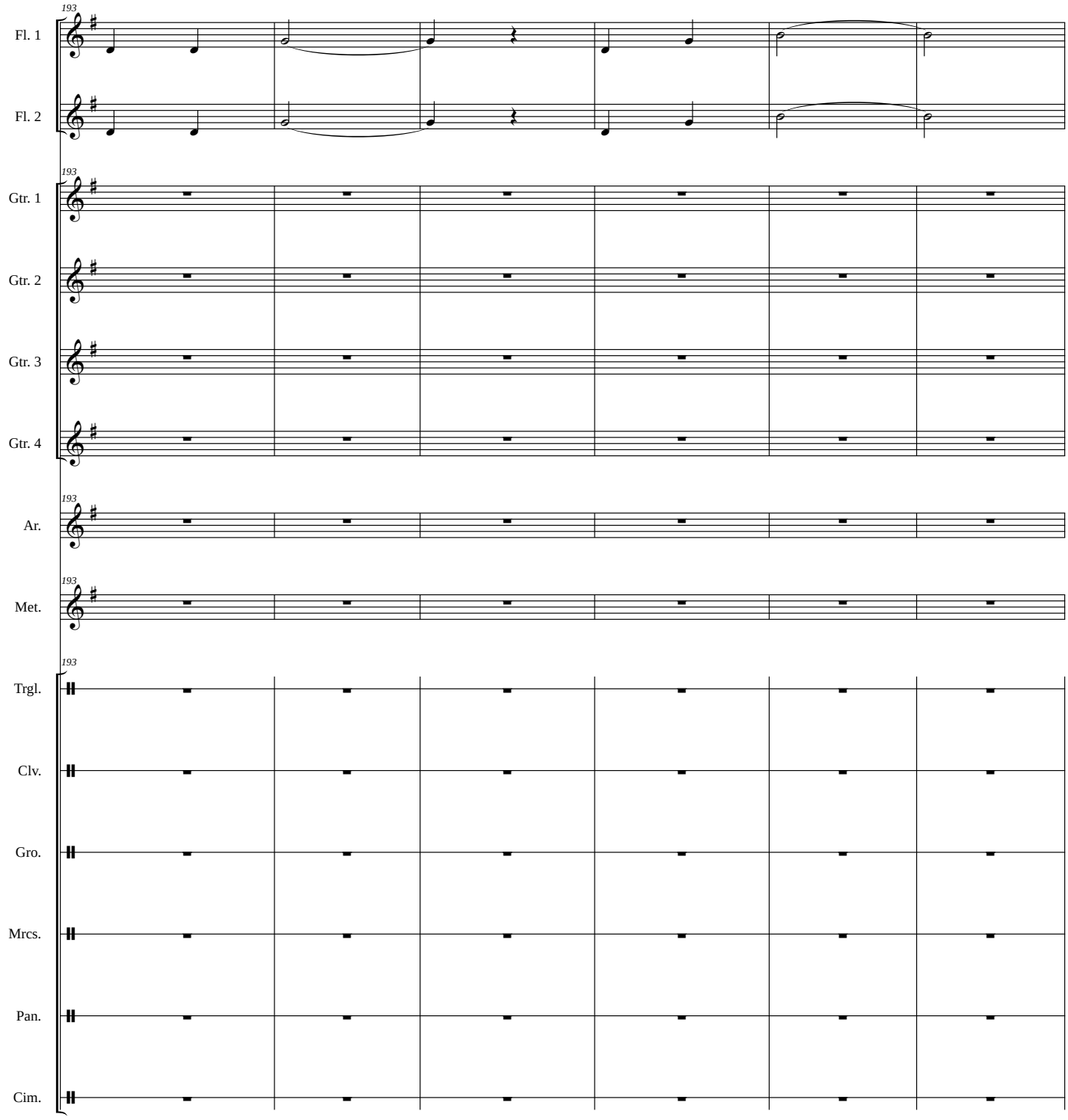
Allegro

30

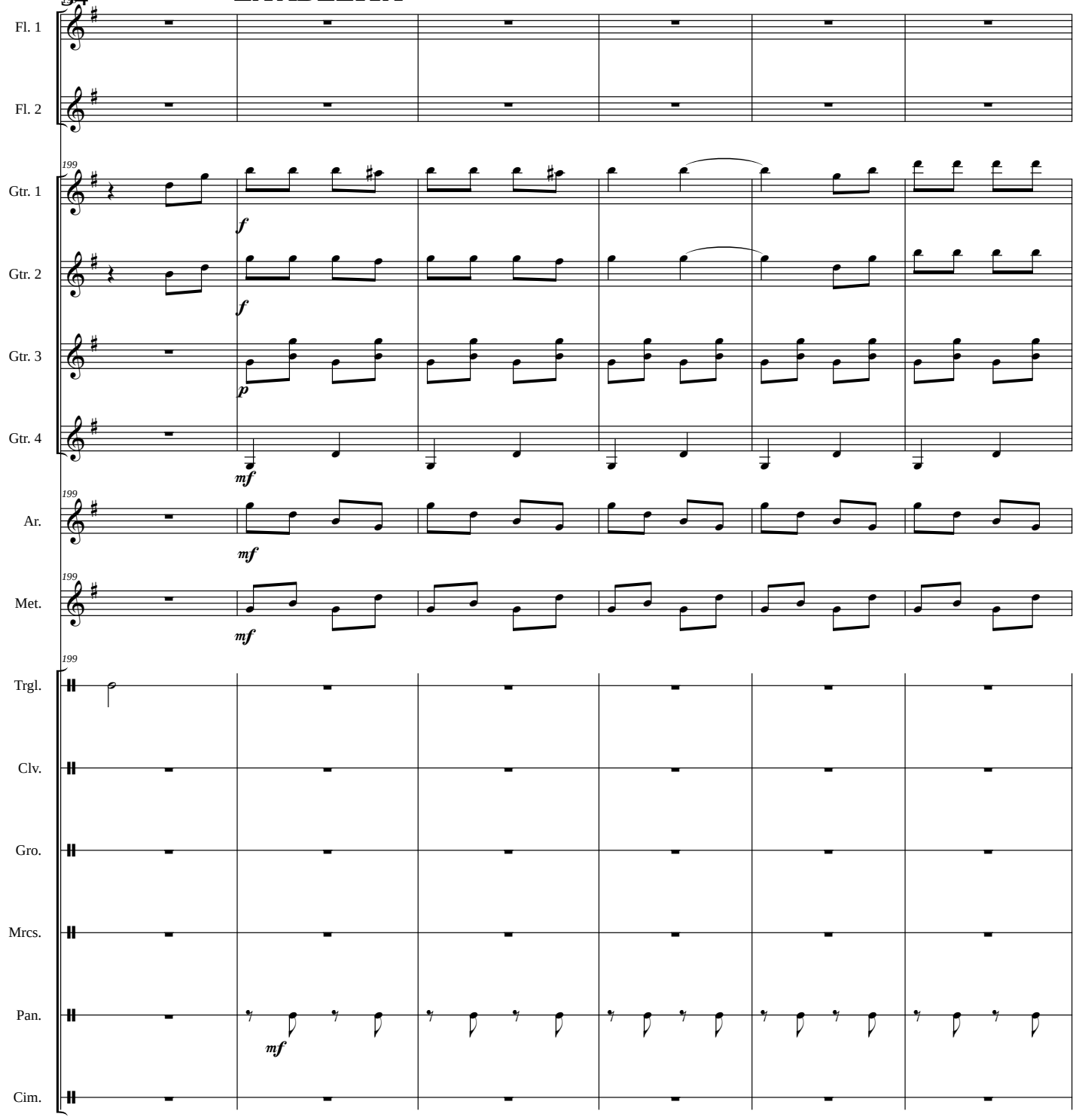

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
175
mf
f

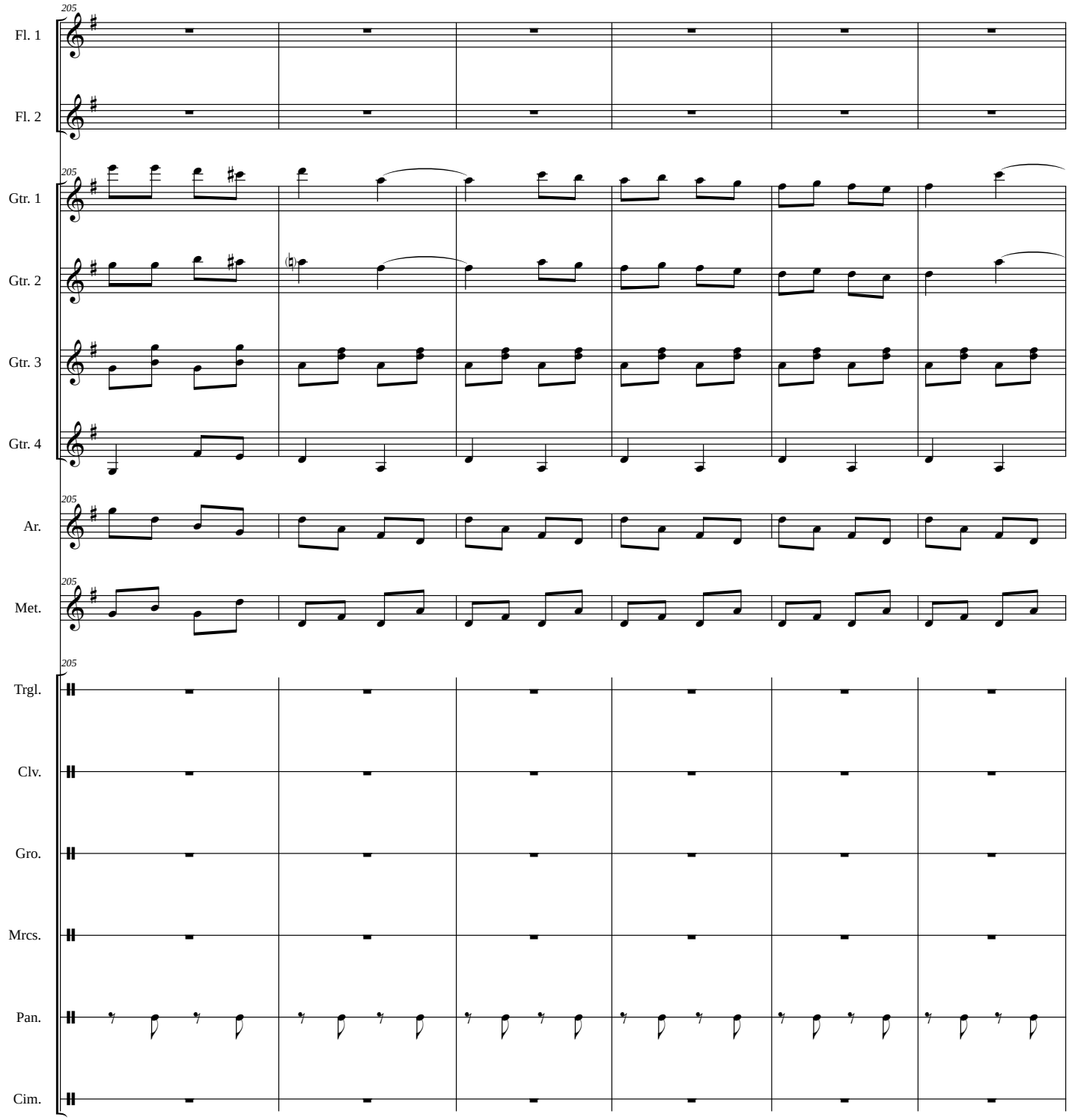

181
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

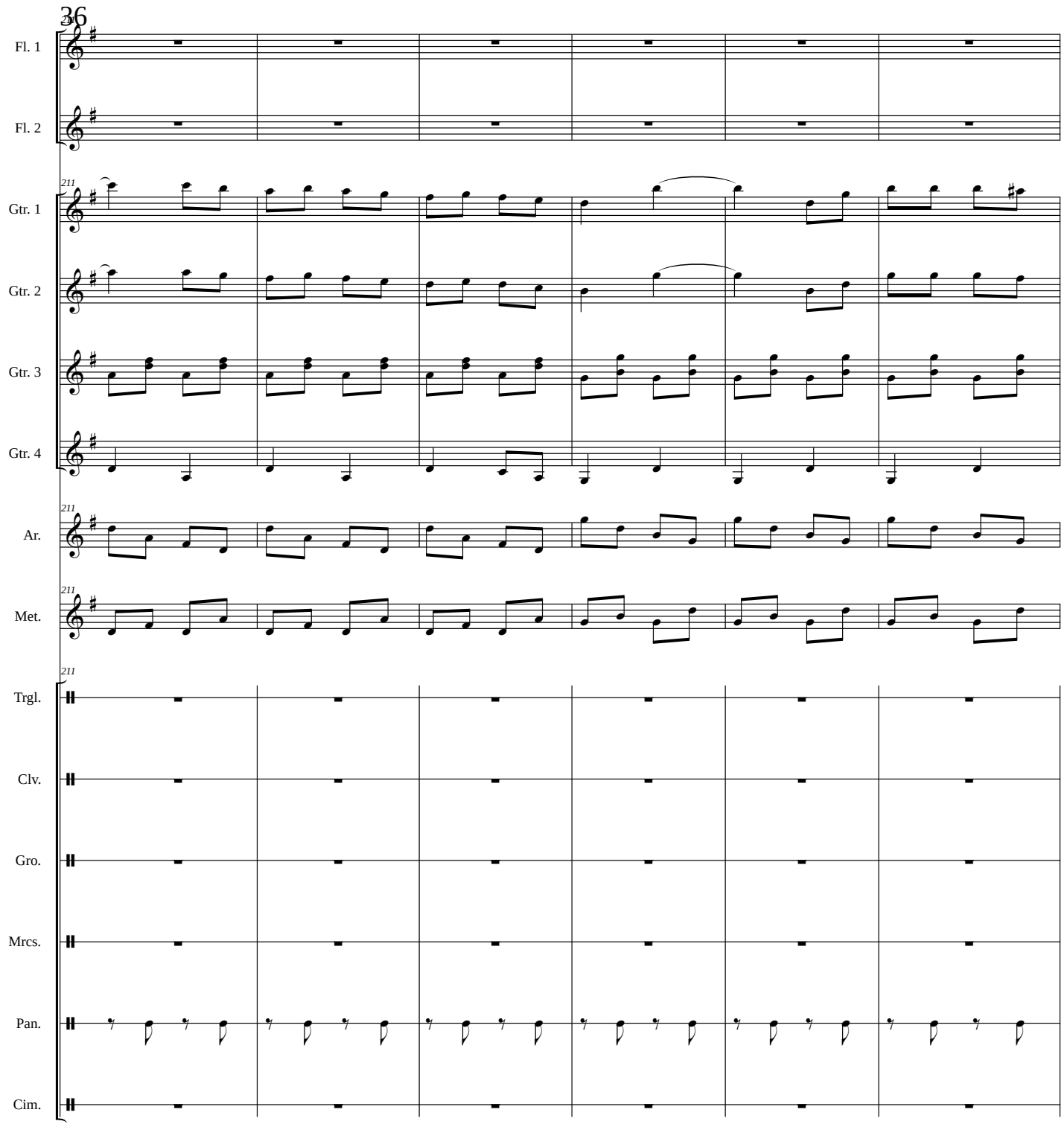

187
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

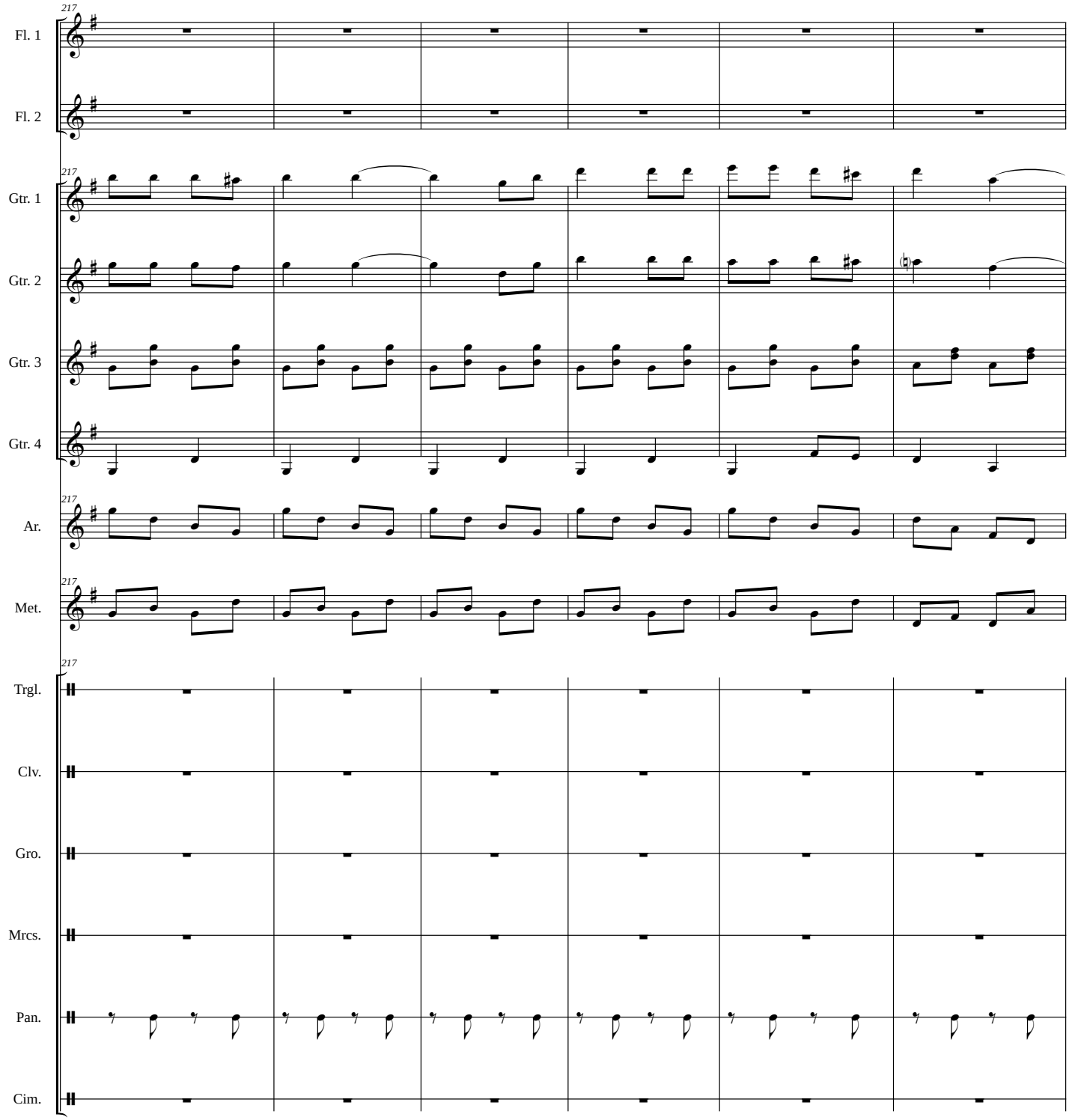

193
Fl. 1
Fl. 2
193
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
193
Ar.
193
Met.
193
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

LA ADELITA

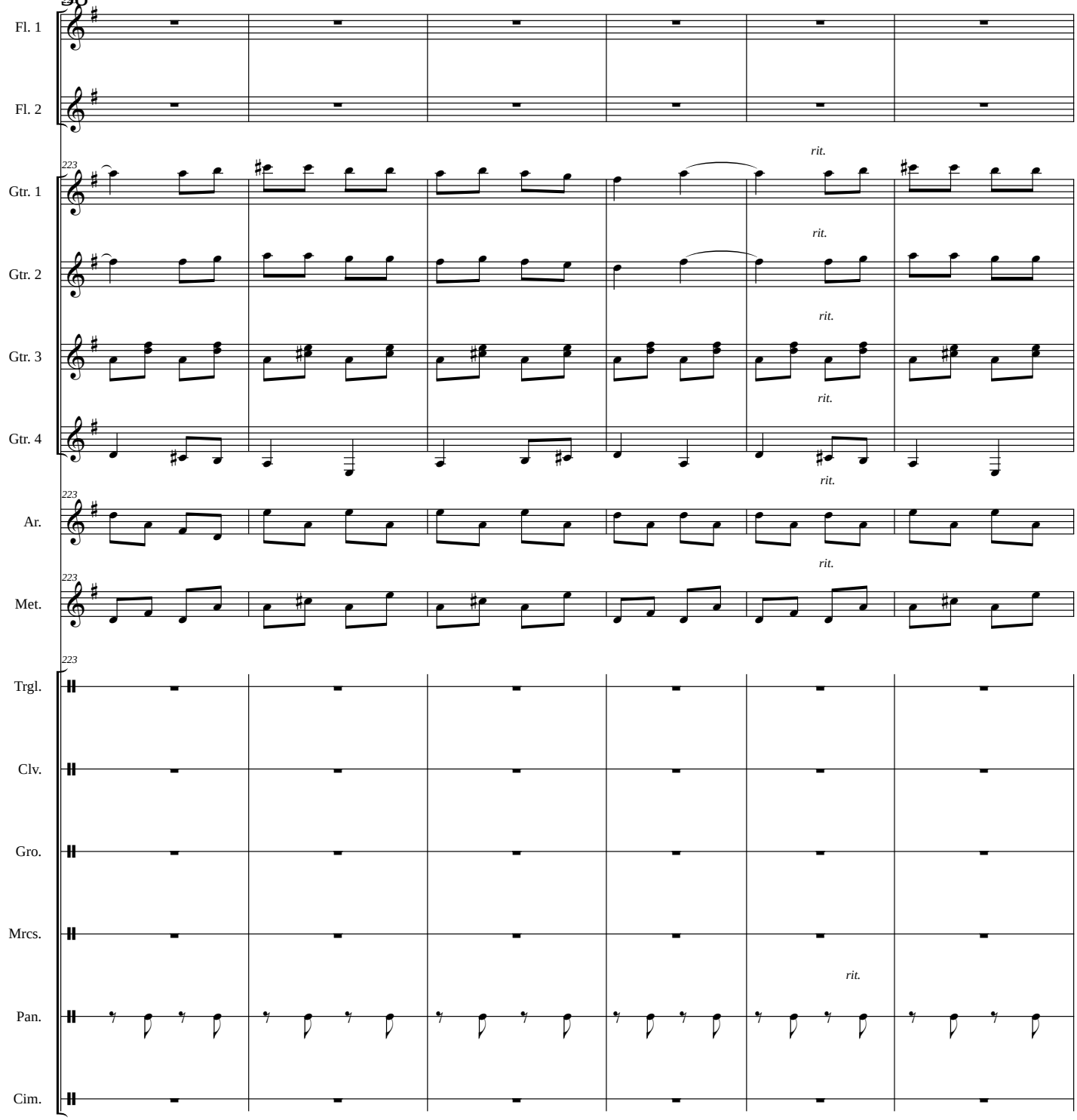

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
199
f
p
mf


205
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

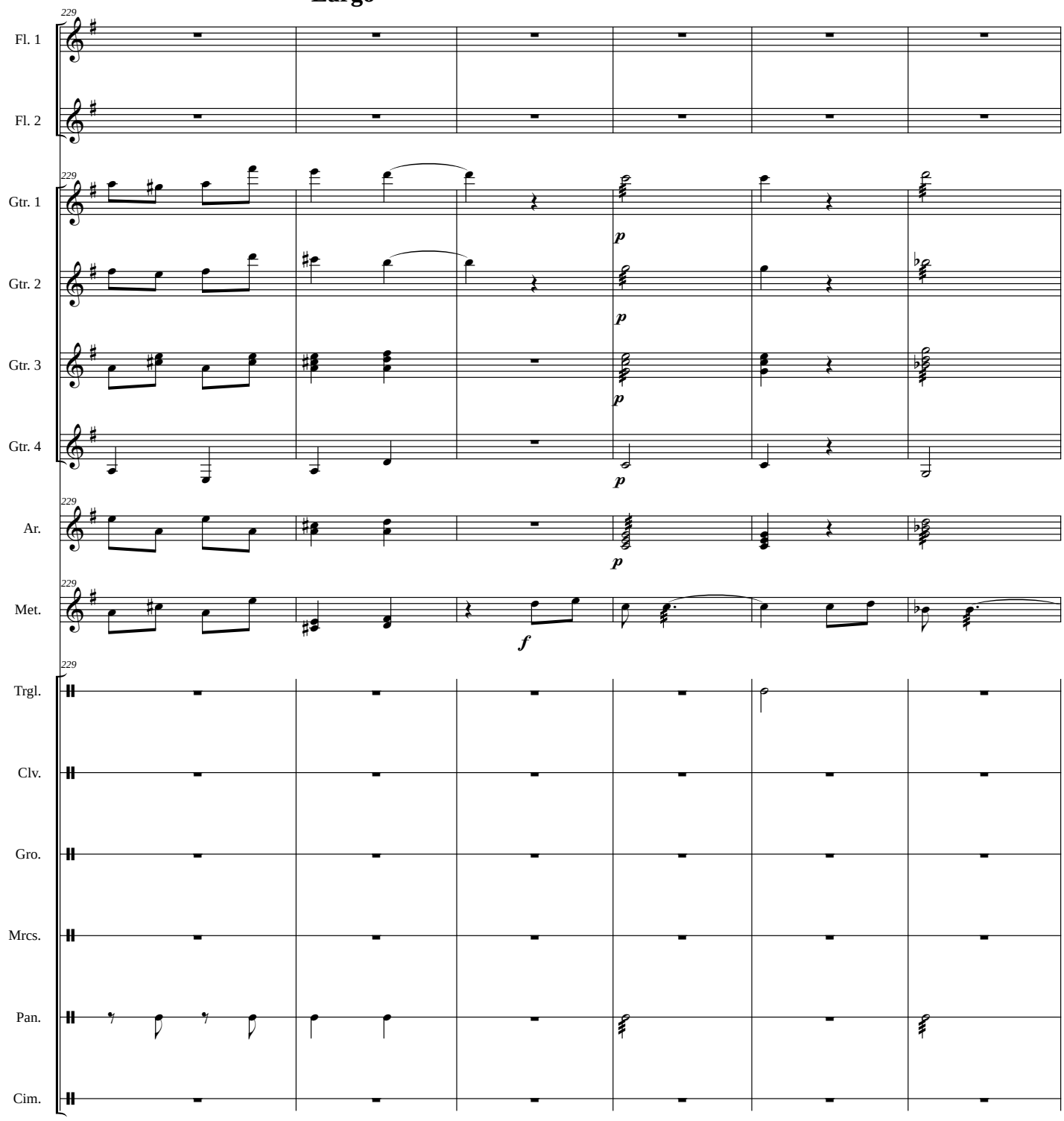

36
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

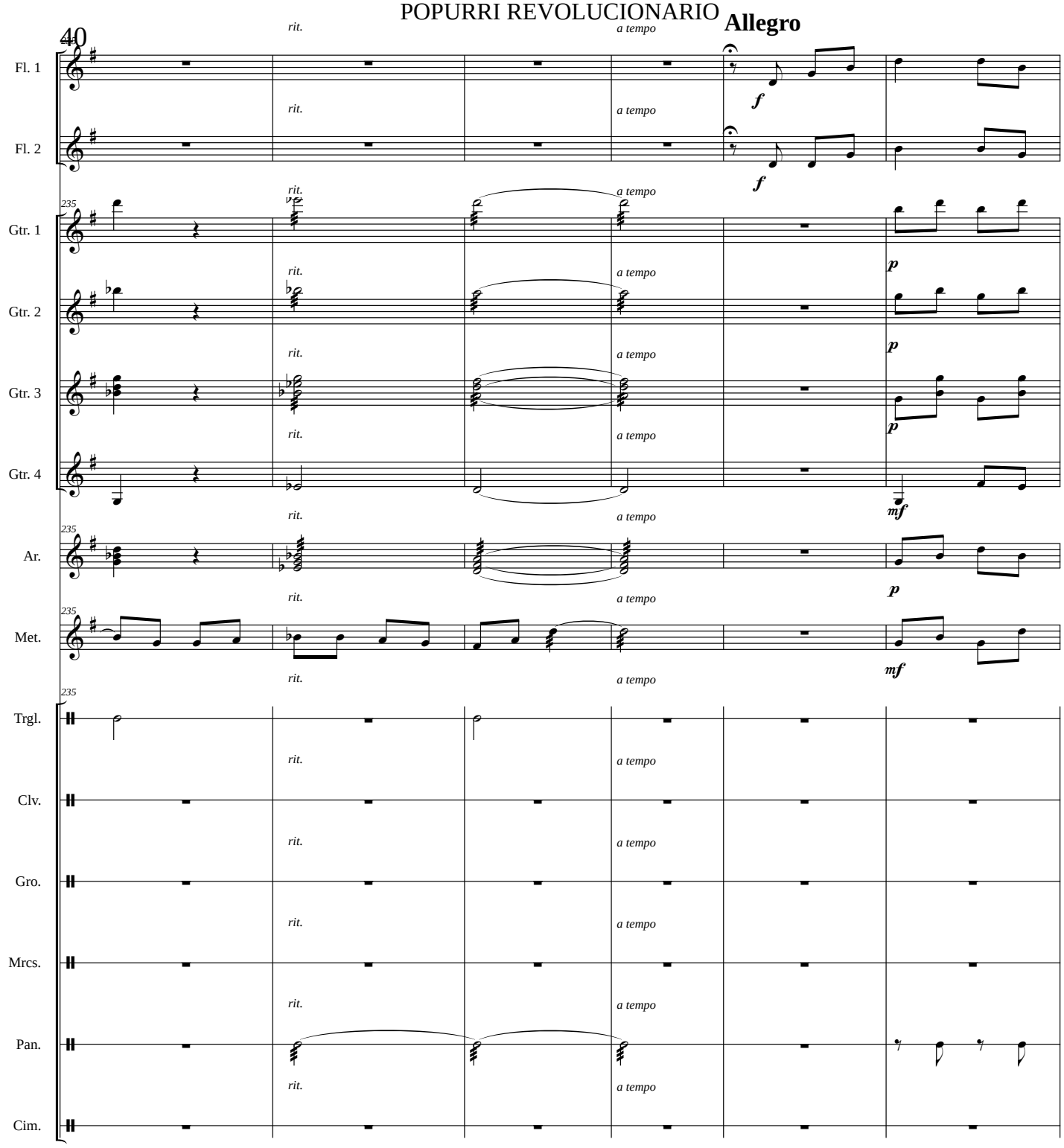

217
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

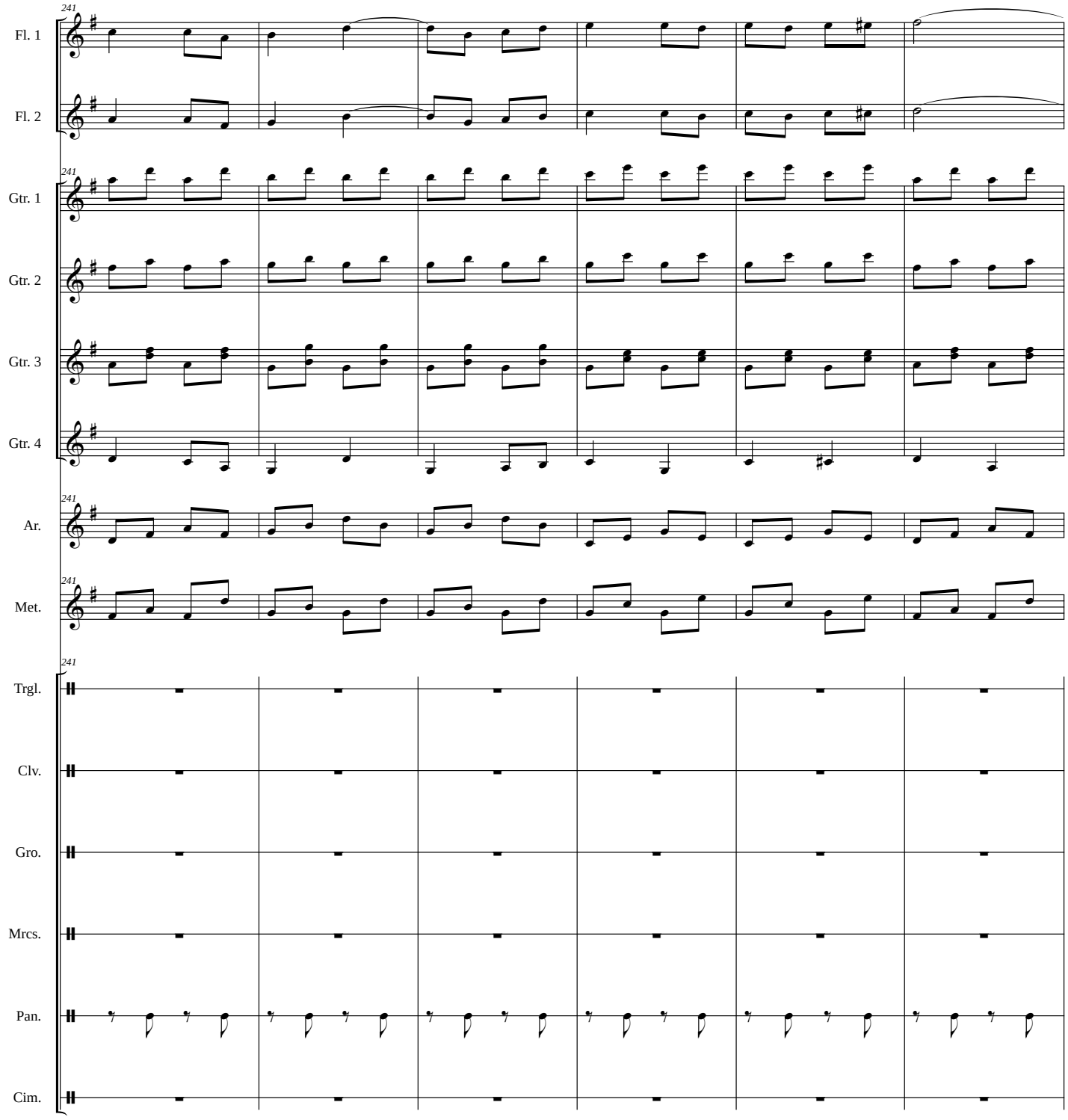
38


Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
223
rit.

Largo

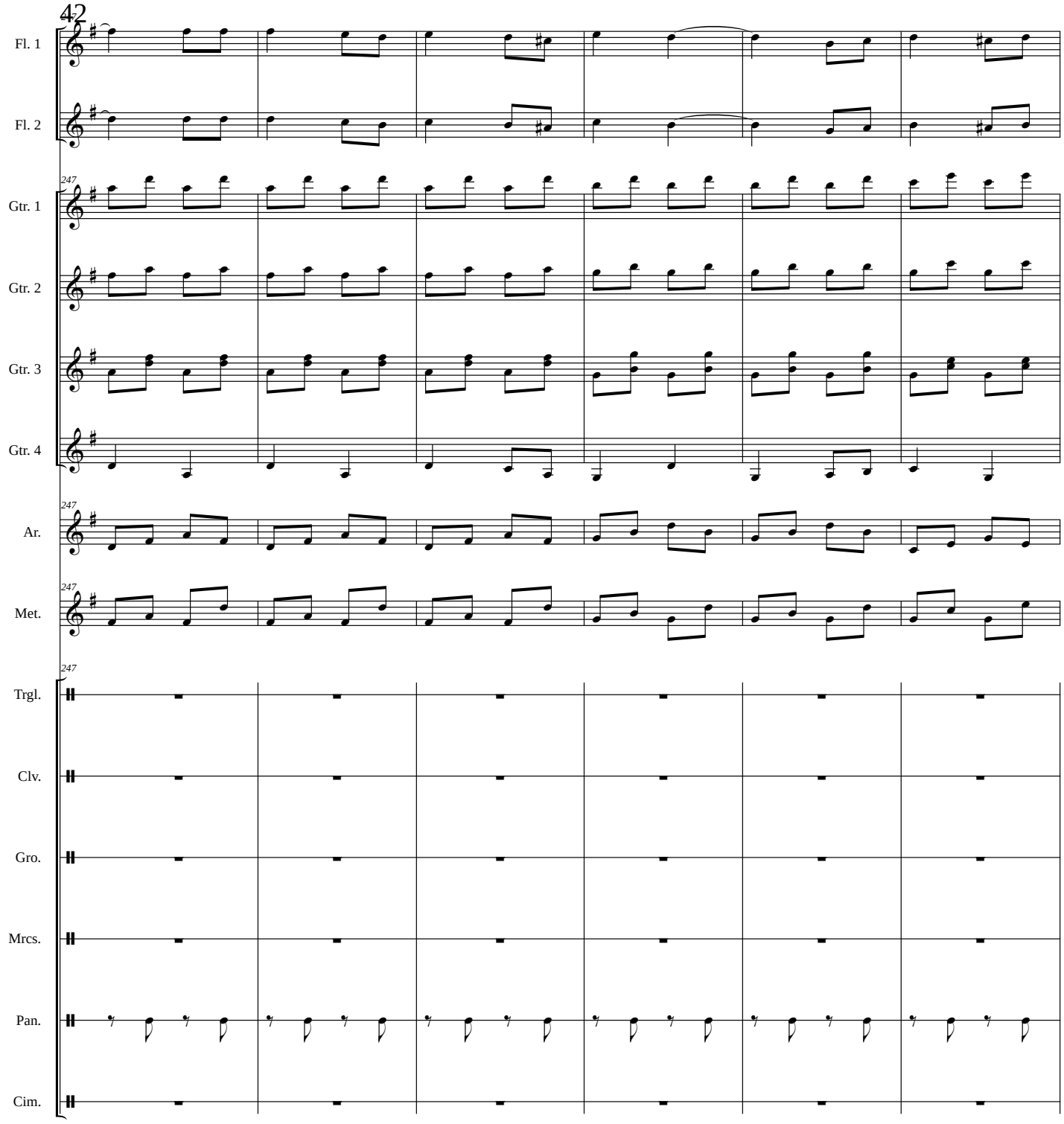

229
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
p
f

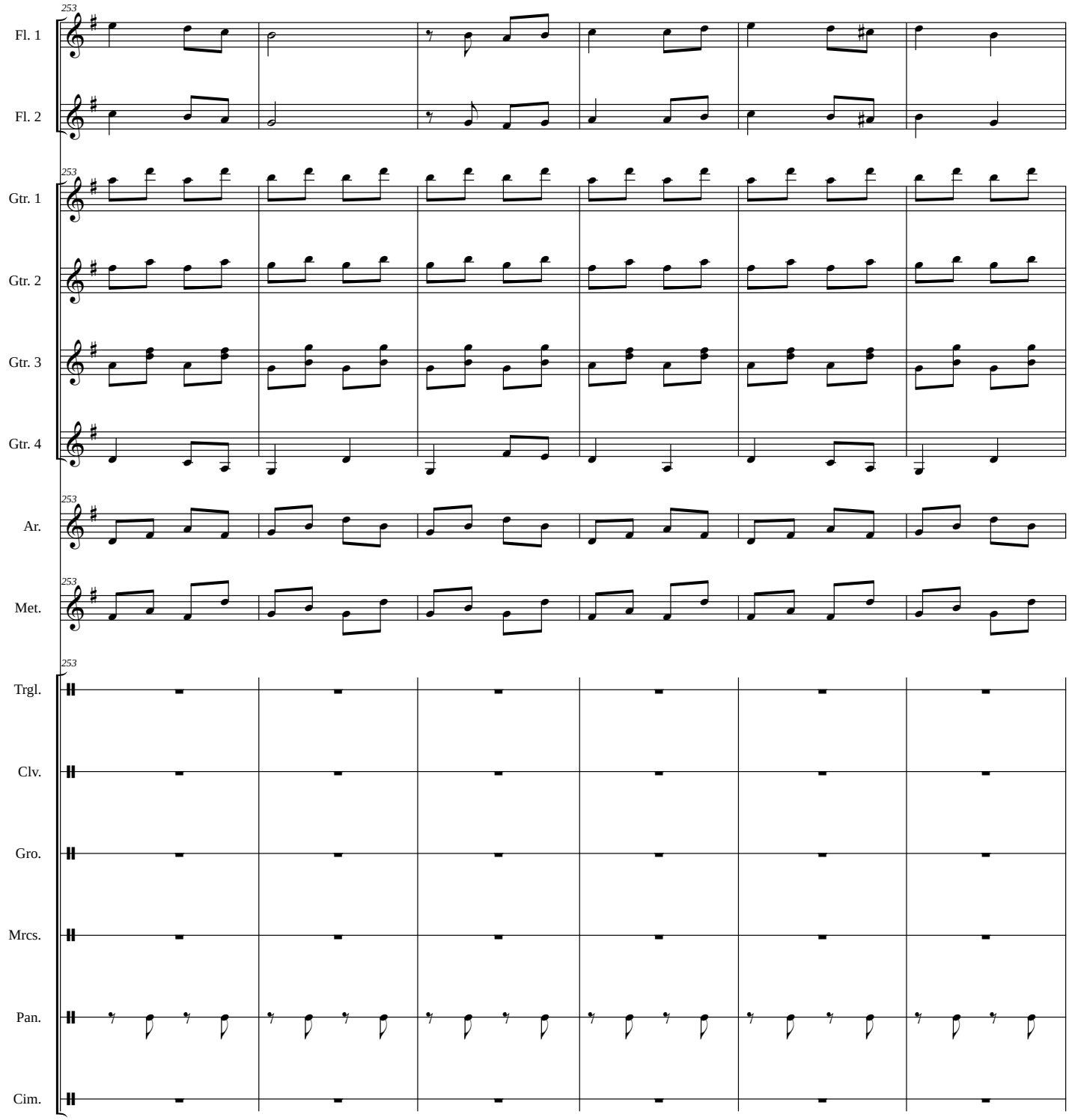

40
Allegro
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
rit.
a tempo
f
p
mf
235


241
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

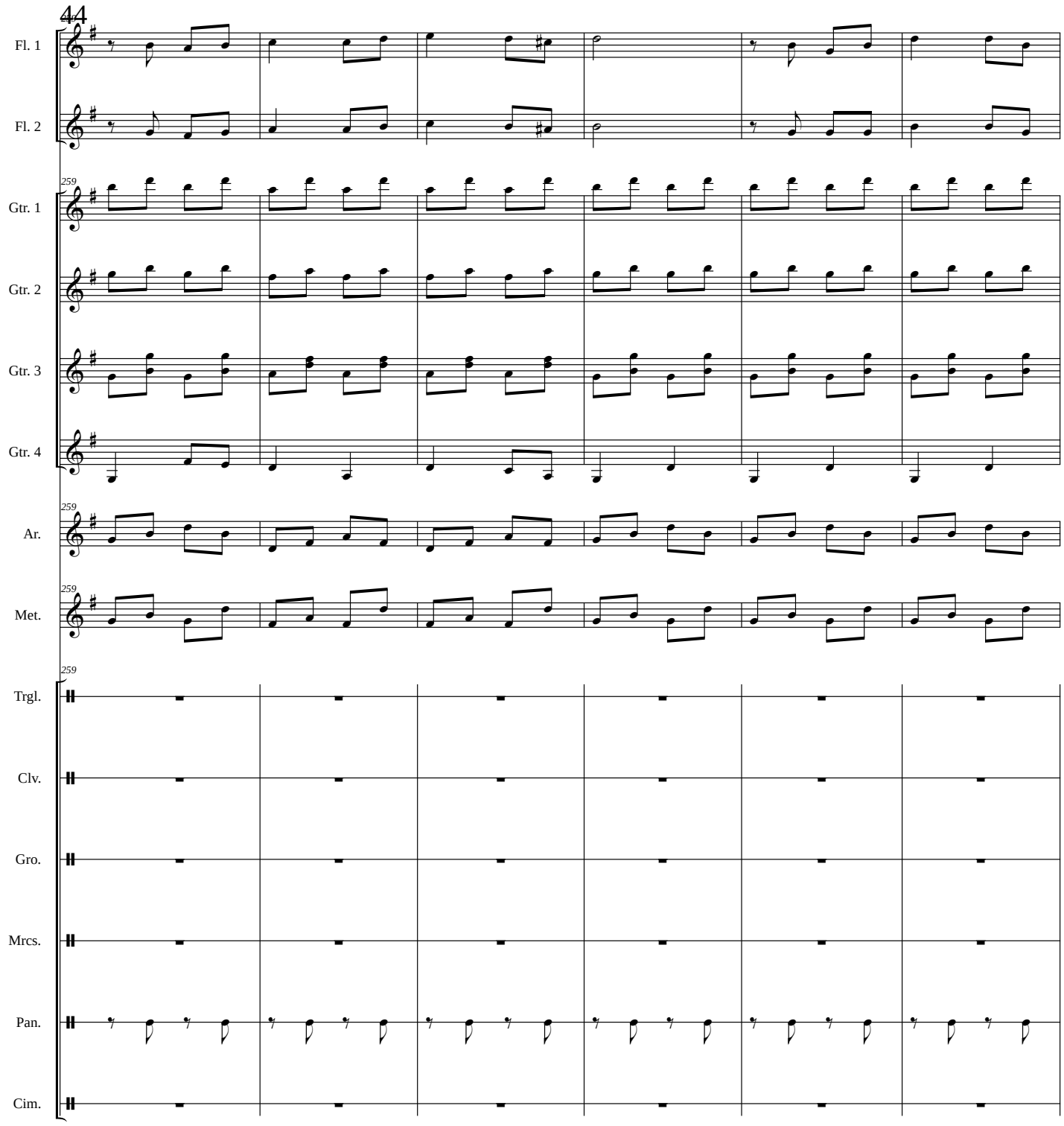
POPURRI REVOLUCIONARIO

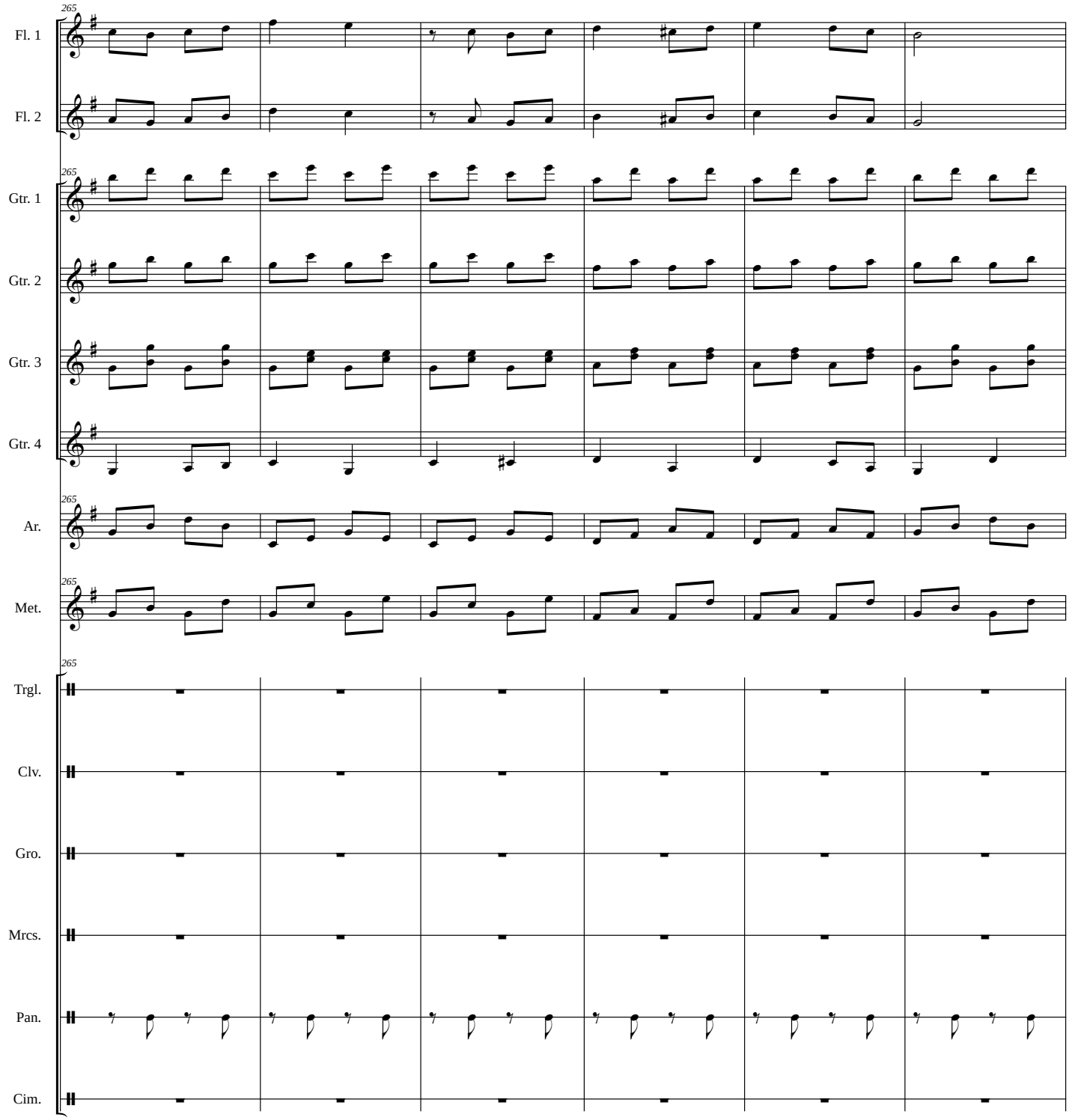
42



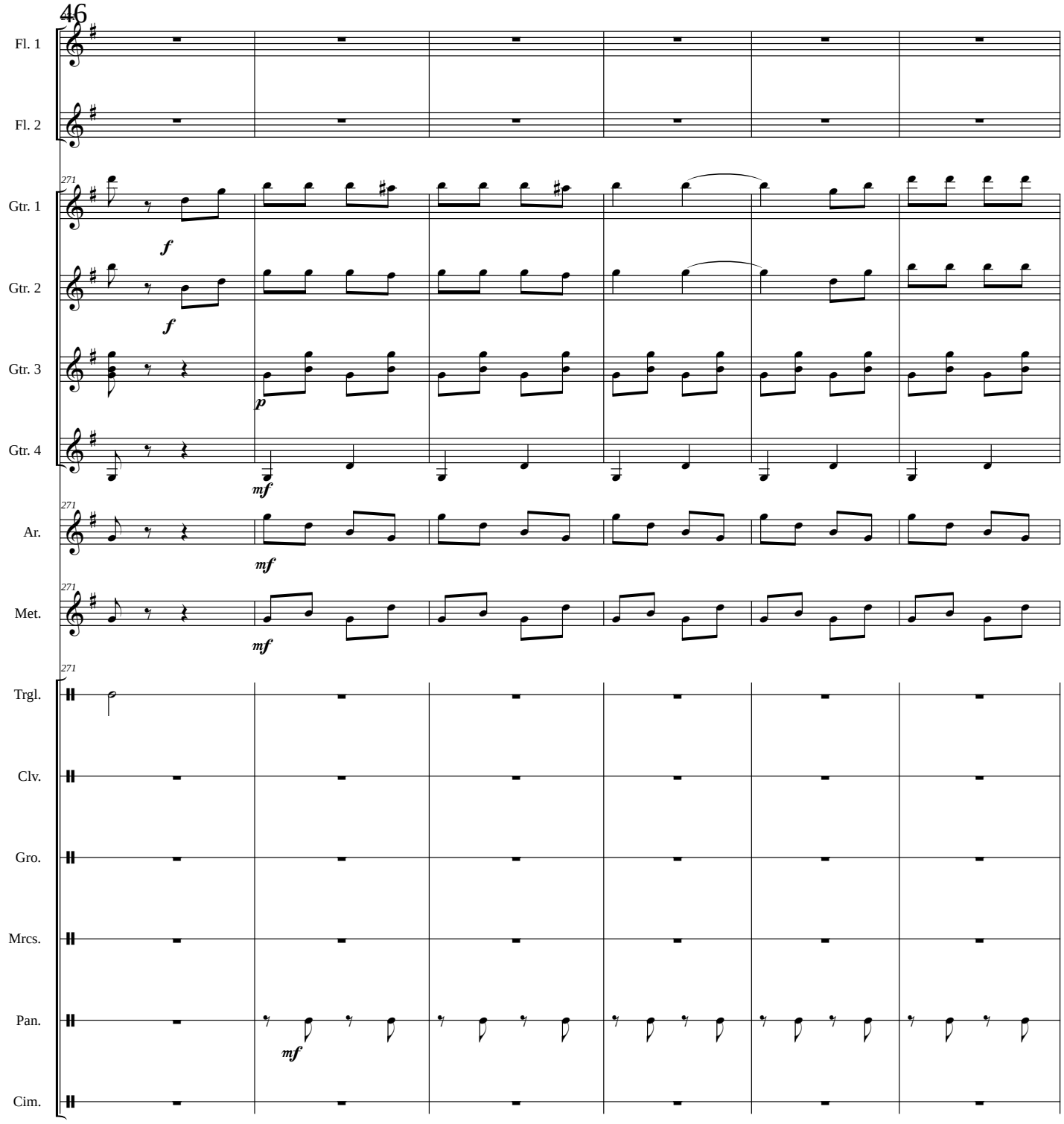

253
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

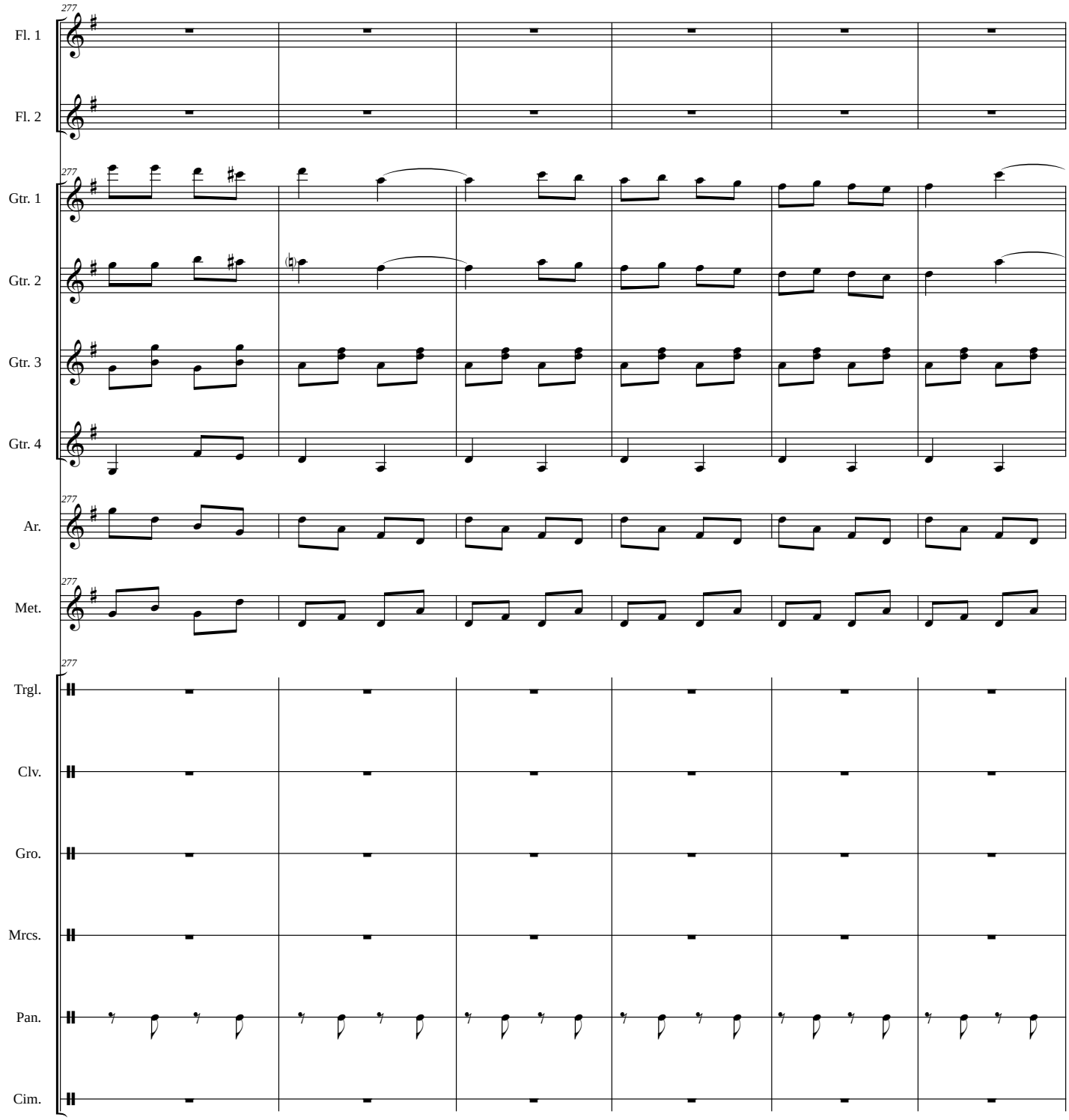
POPURRI REVOLUCIONARIO



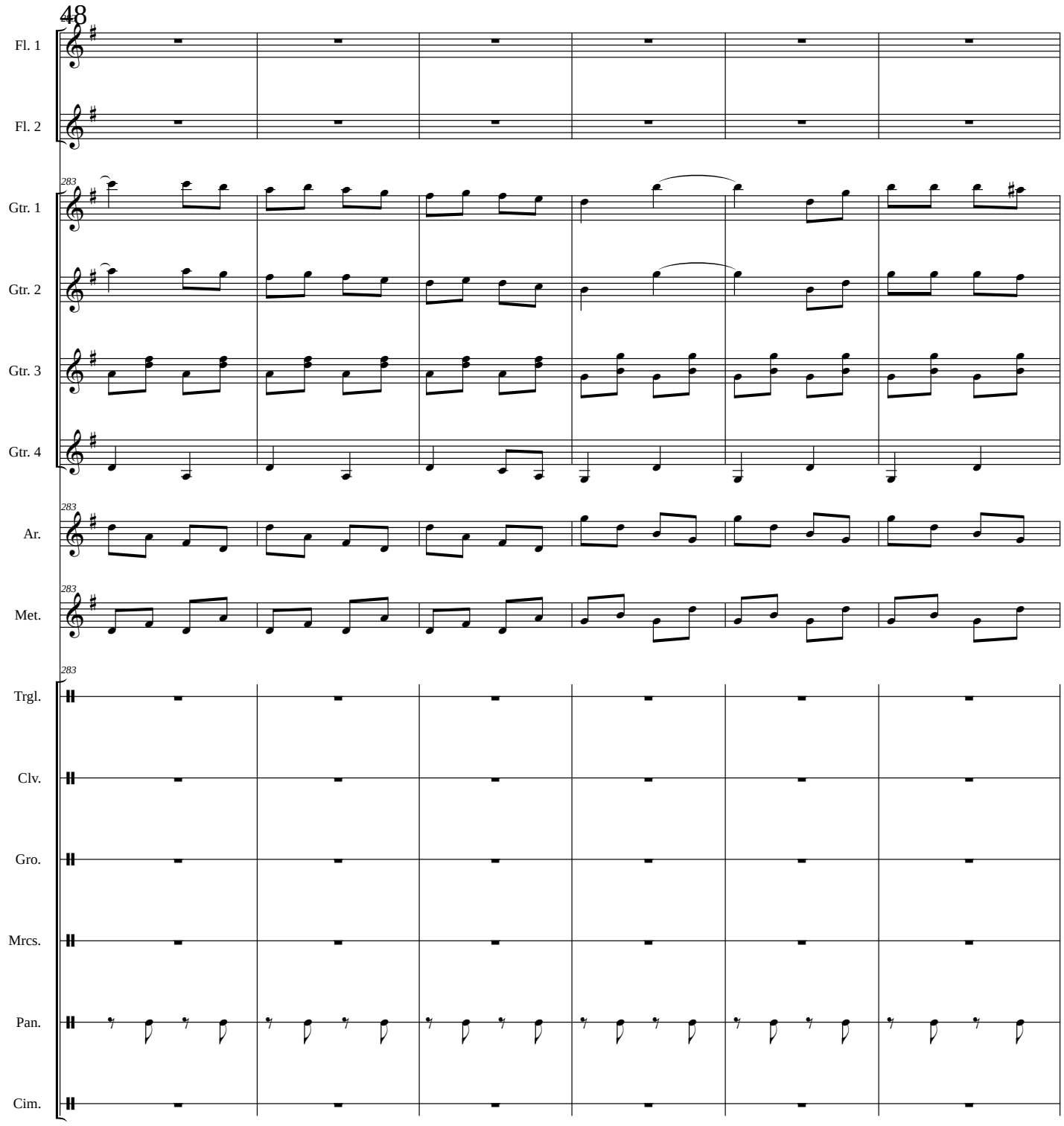

265
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

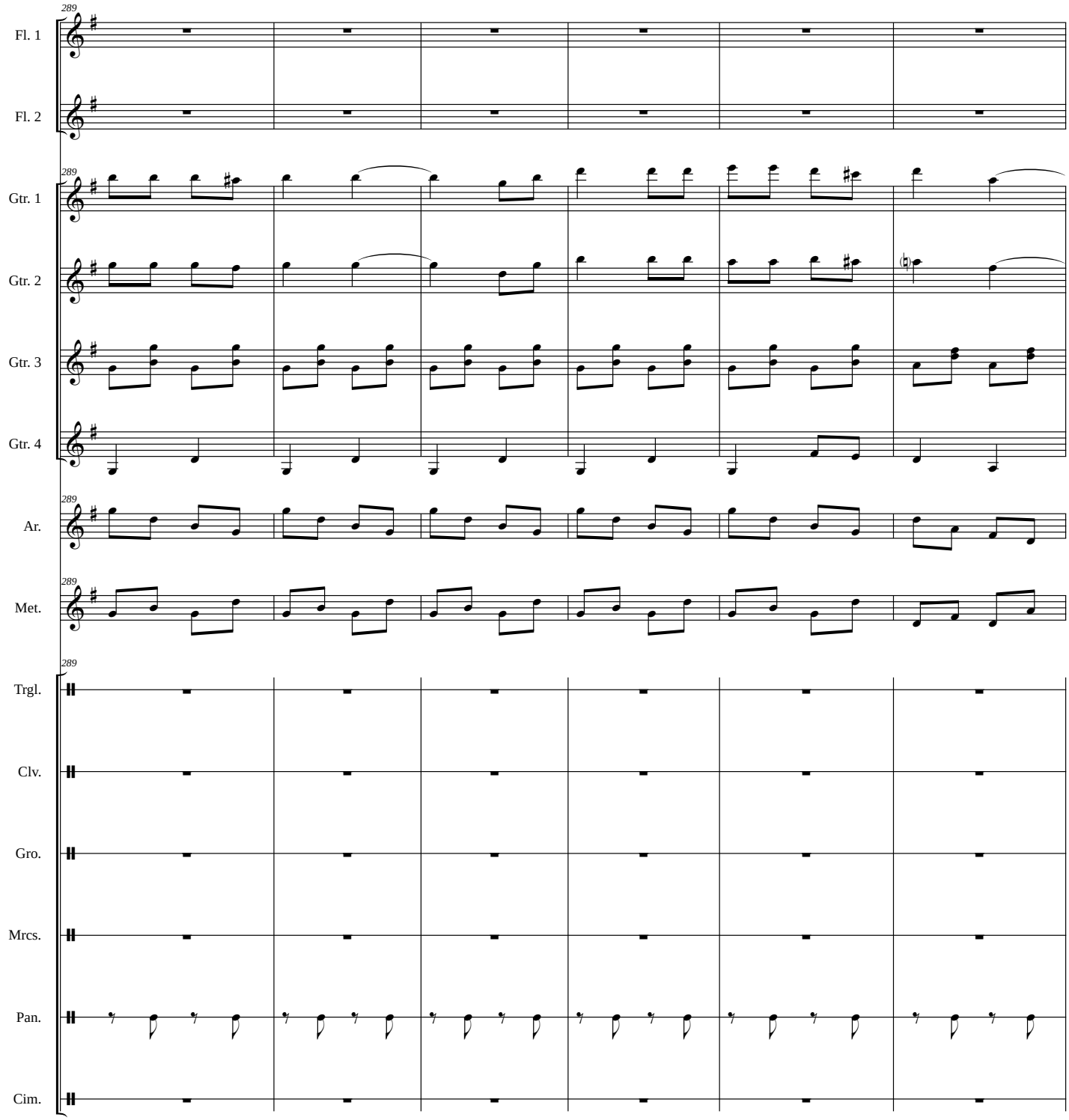
46


Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
271
f
p
mf

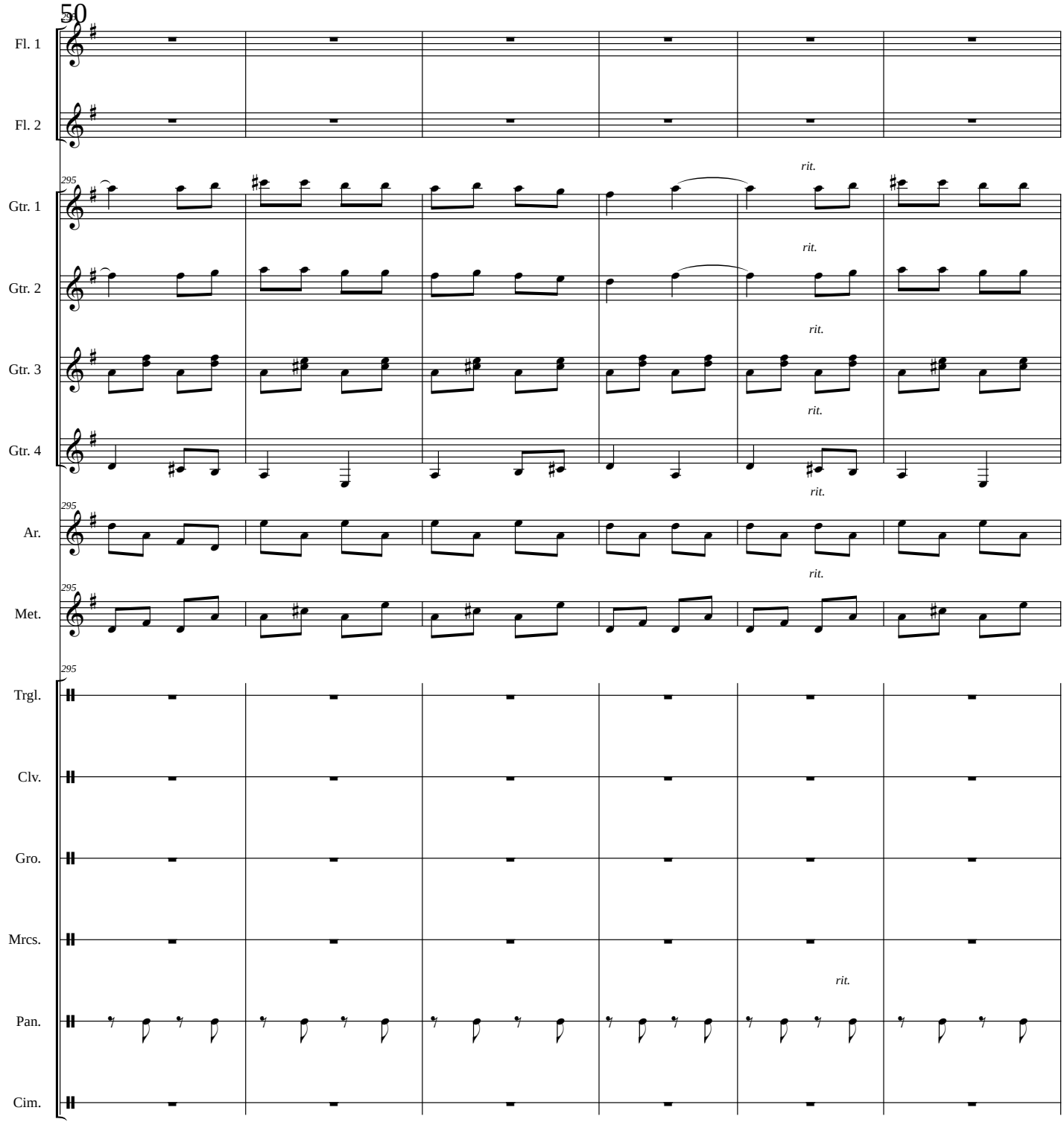

277
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

POPURRI REVOLUCIONARIO

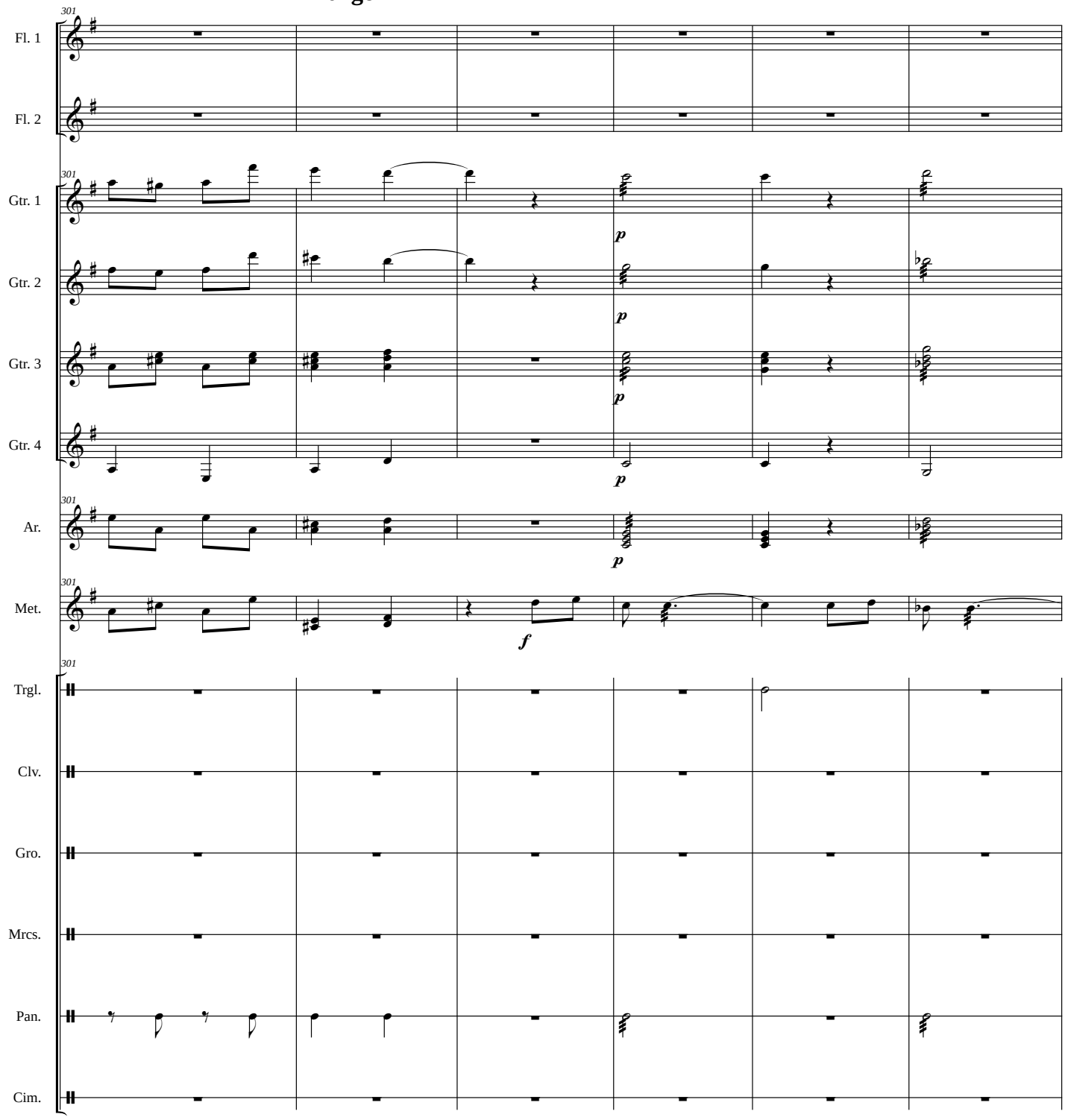



289
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

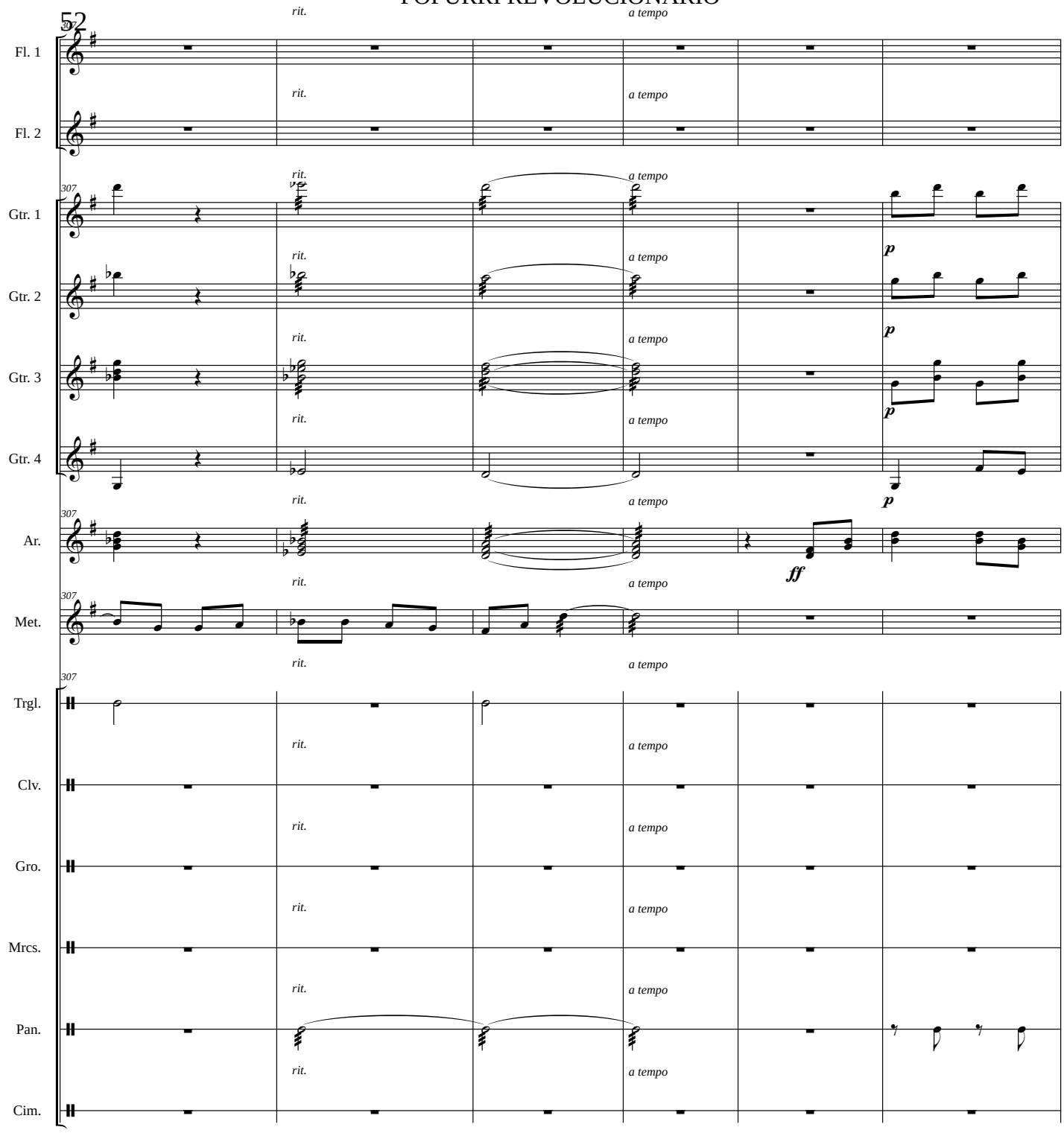
POPURRI REVOLUCIONARIO

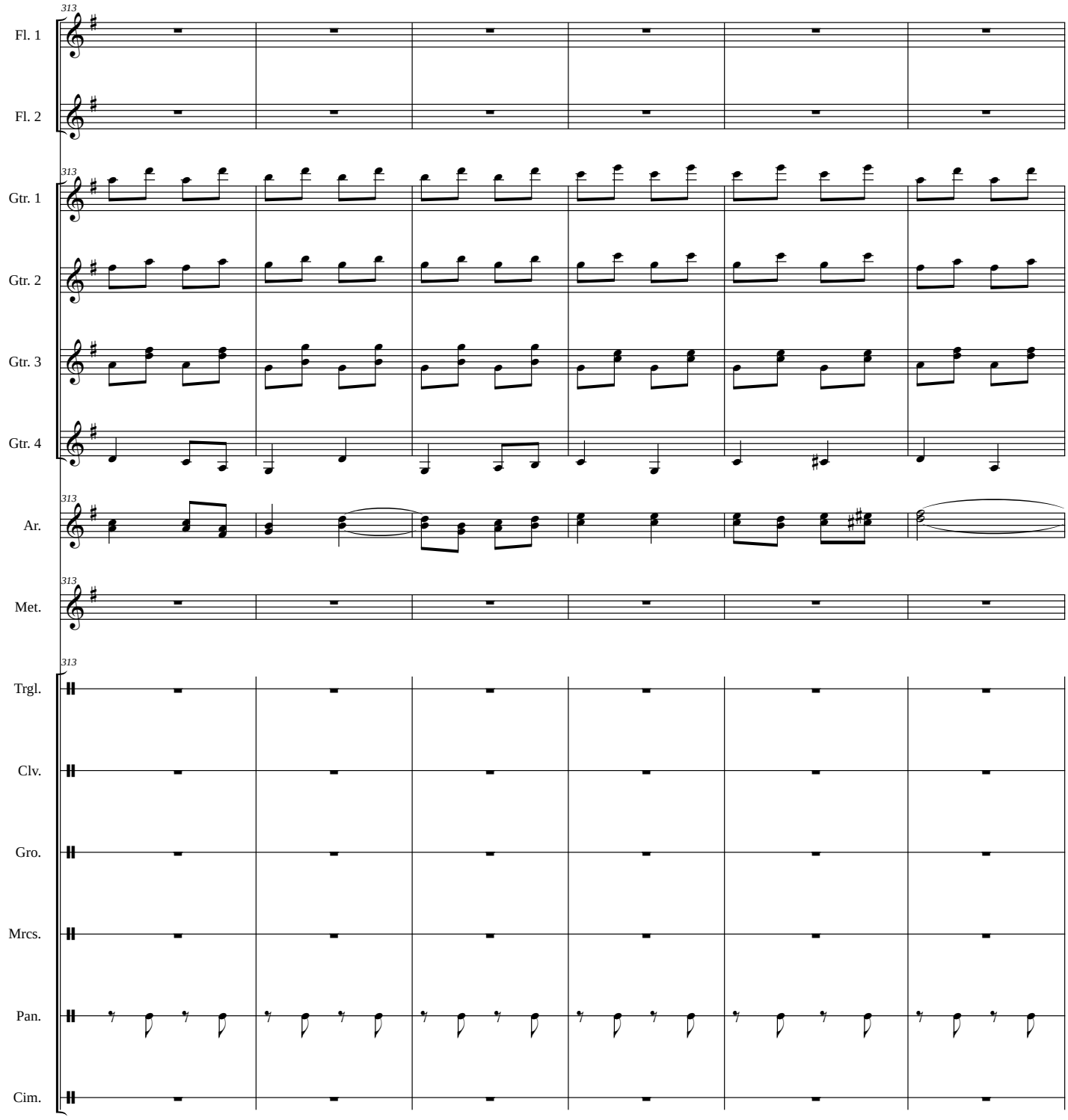


Largo


301
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
p
f

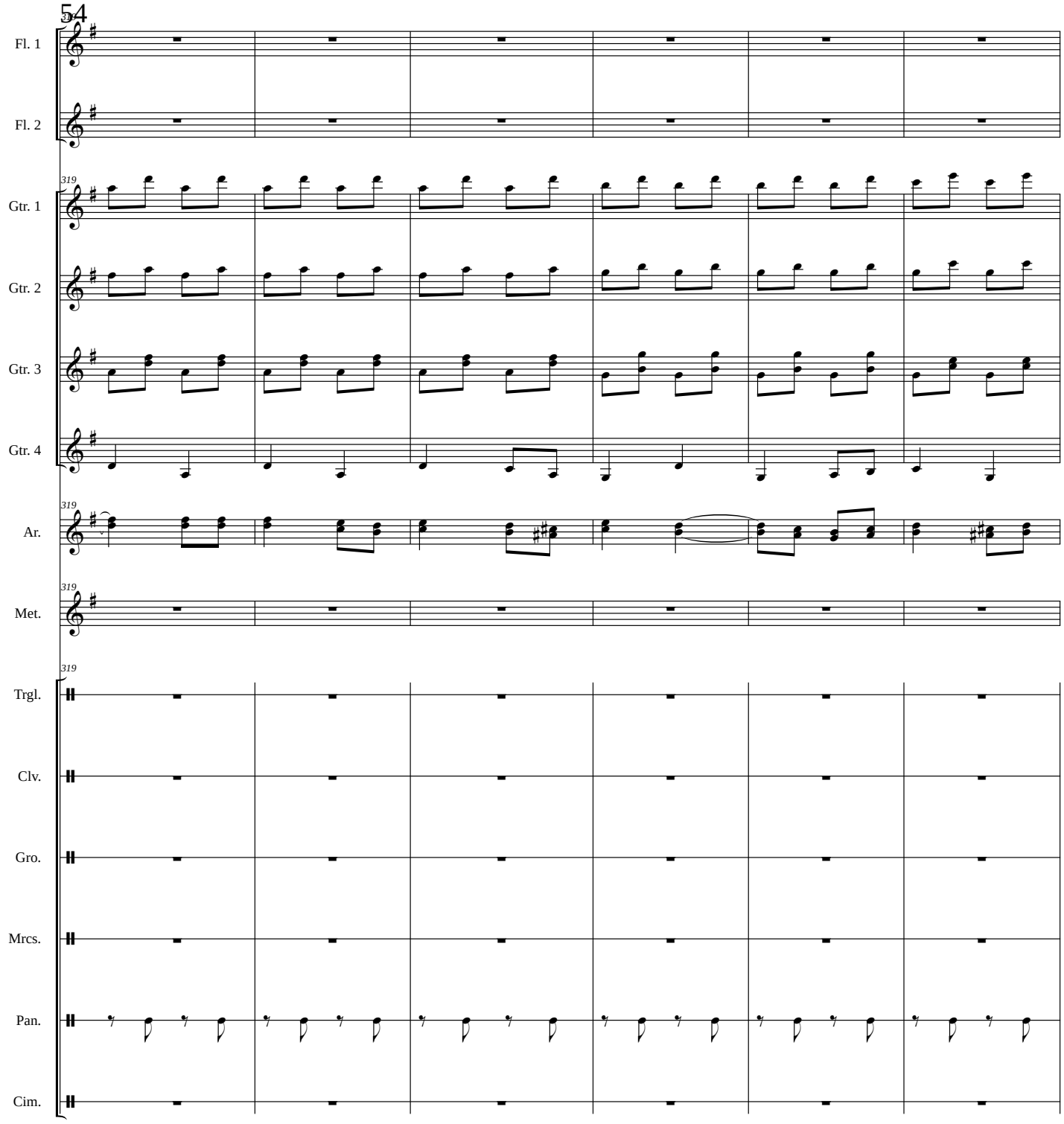
POPURRI REVOLUCIONARIO

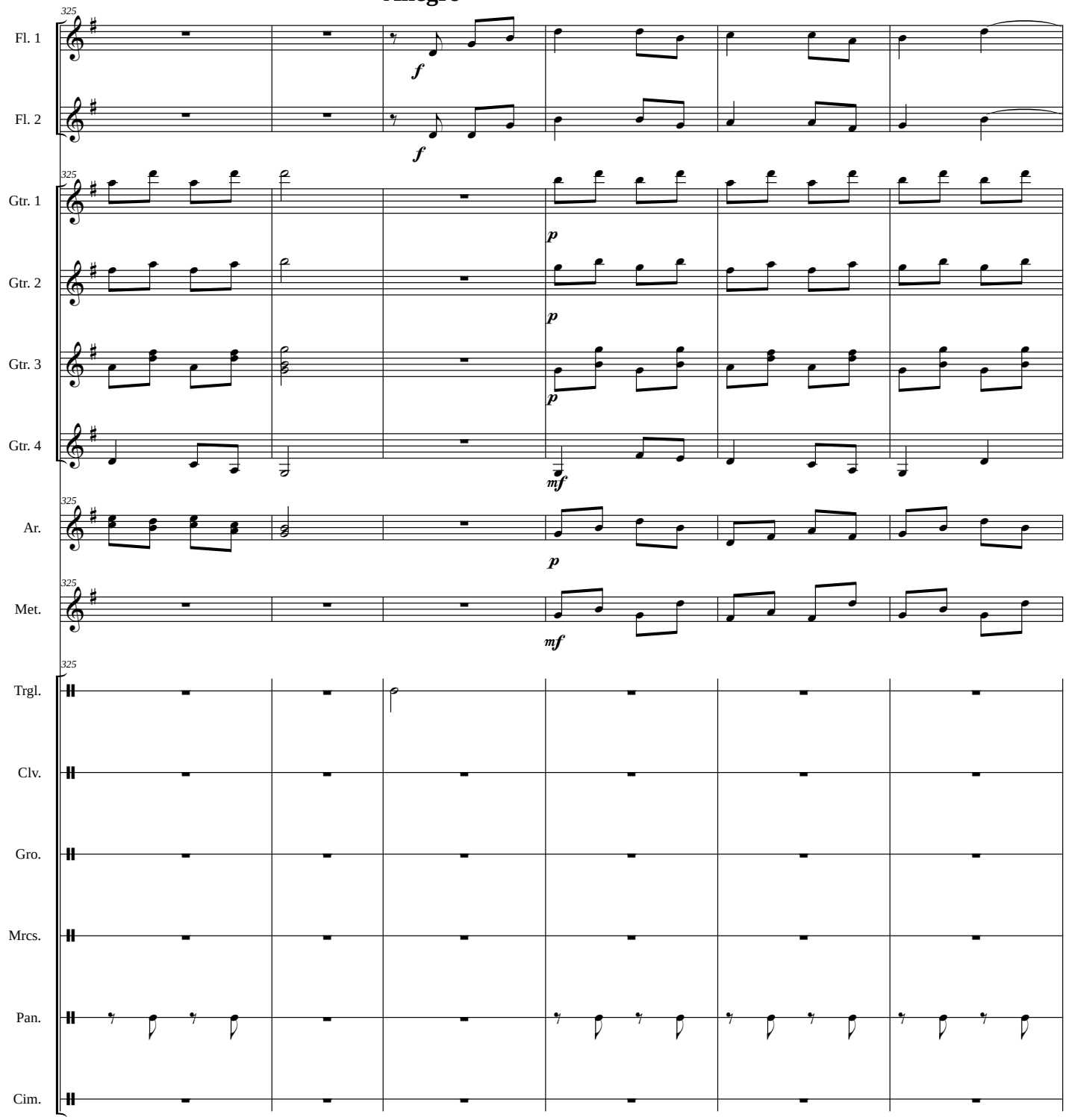


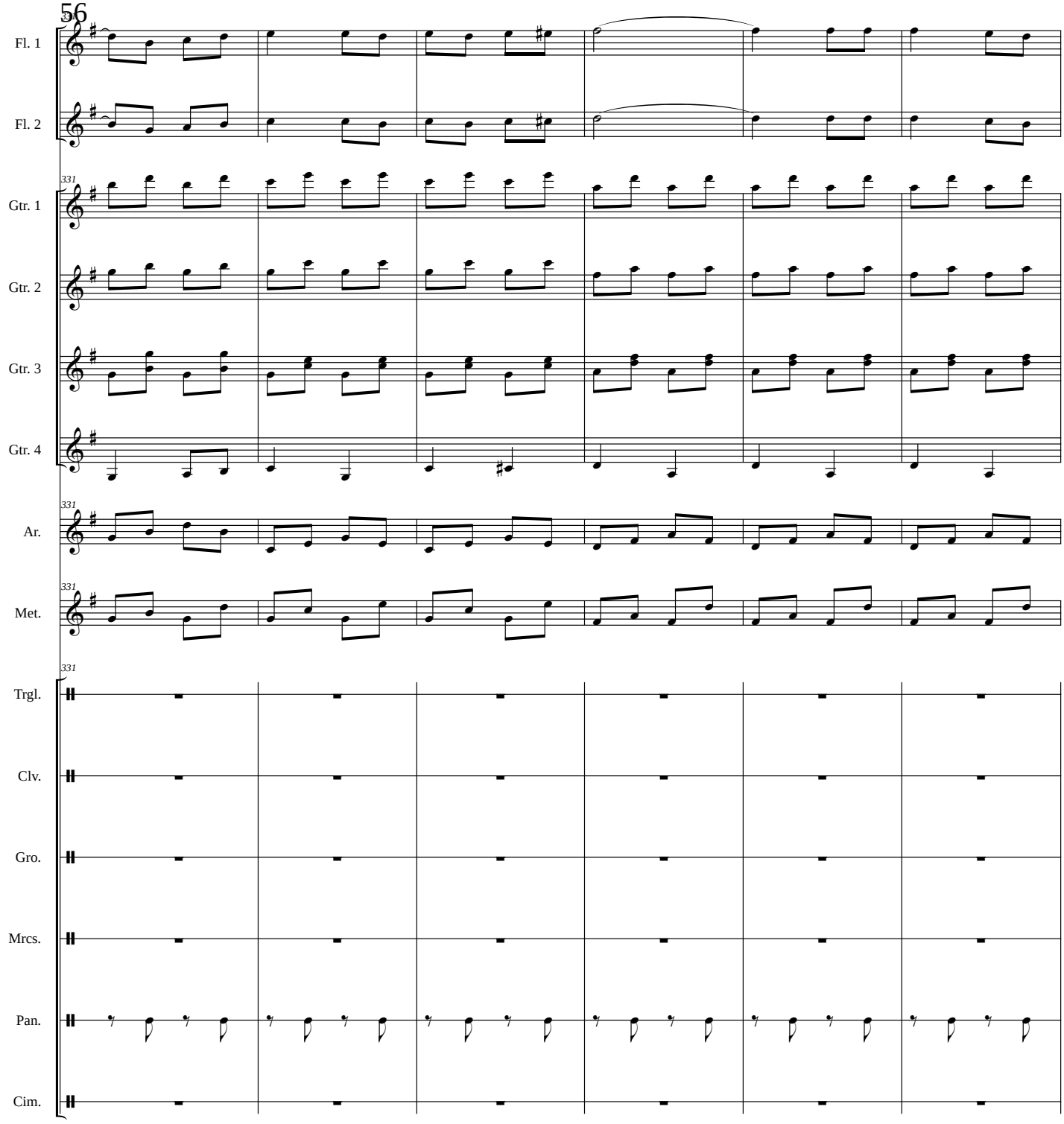

313
Fl. 1
Fl. 2
313
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
313
Ar.
313
Met.
313
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

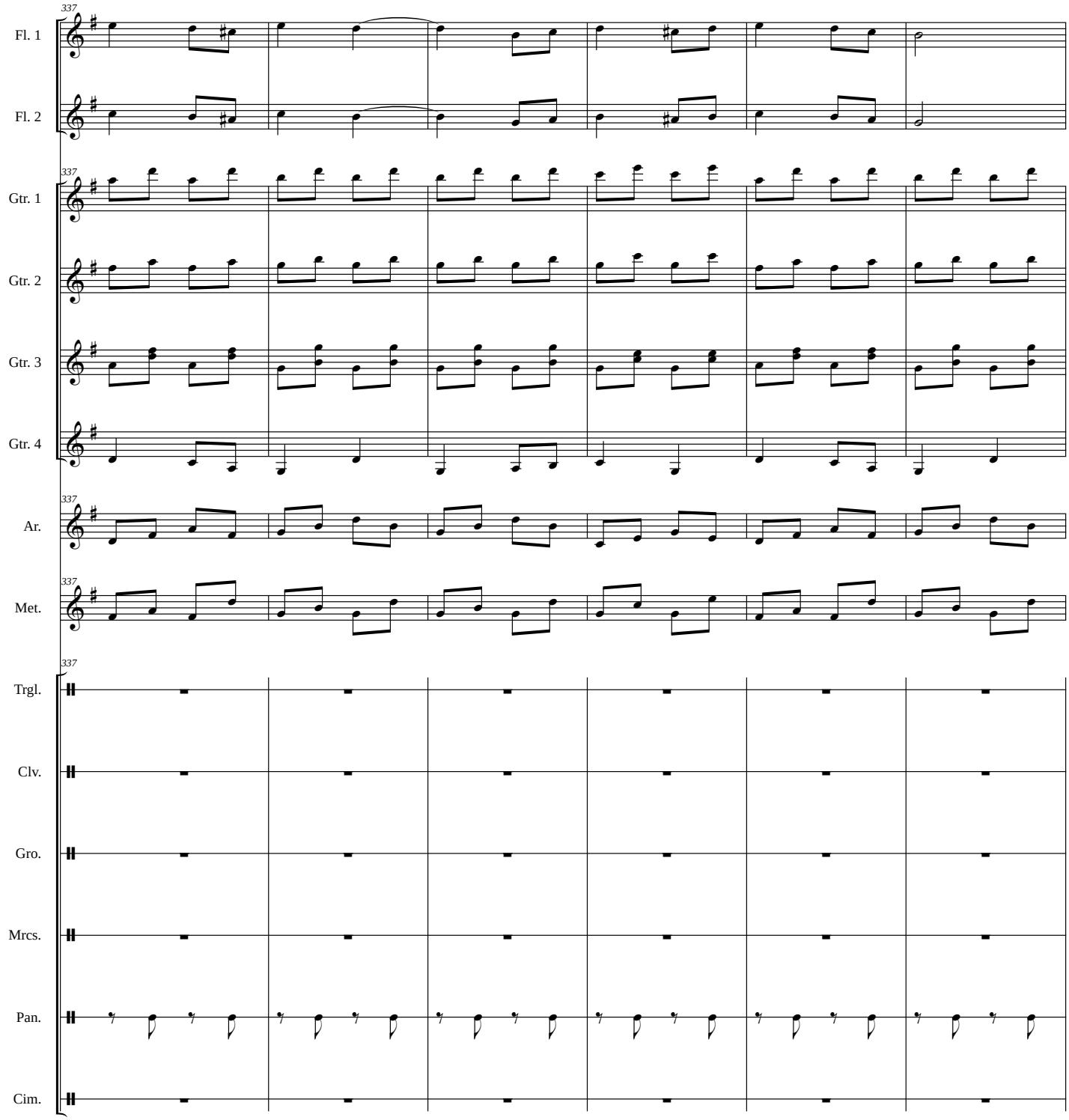
POPURRI REVOLUCIONARIO

54

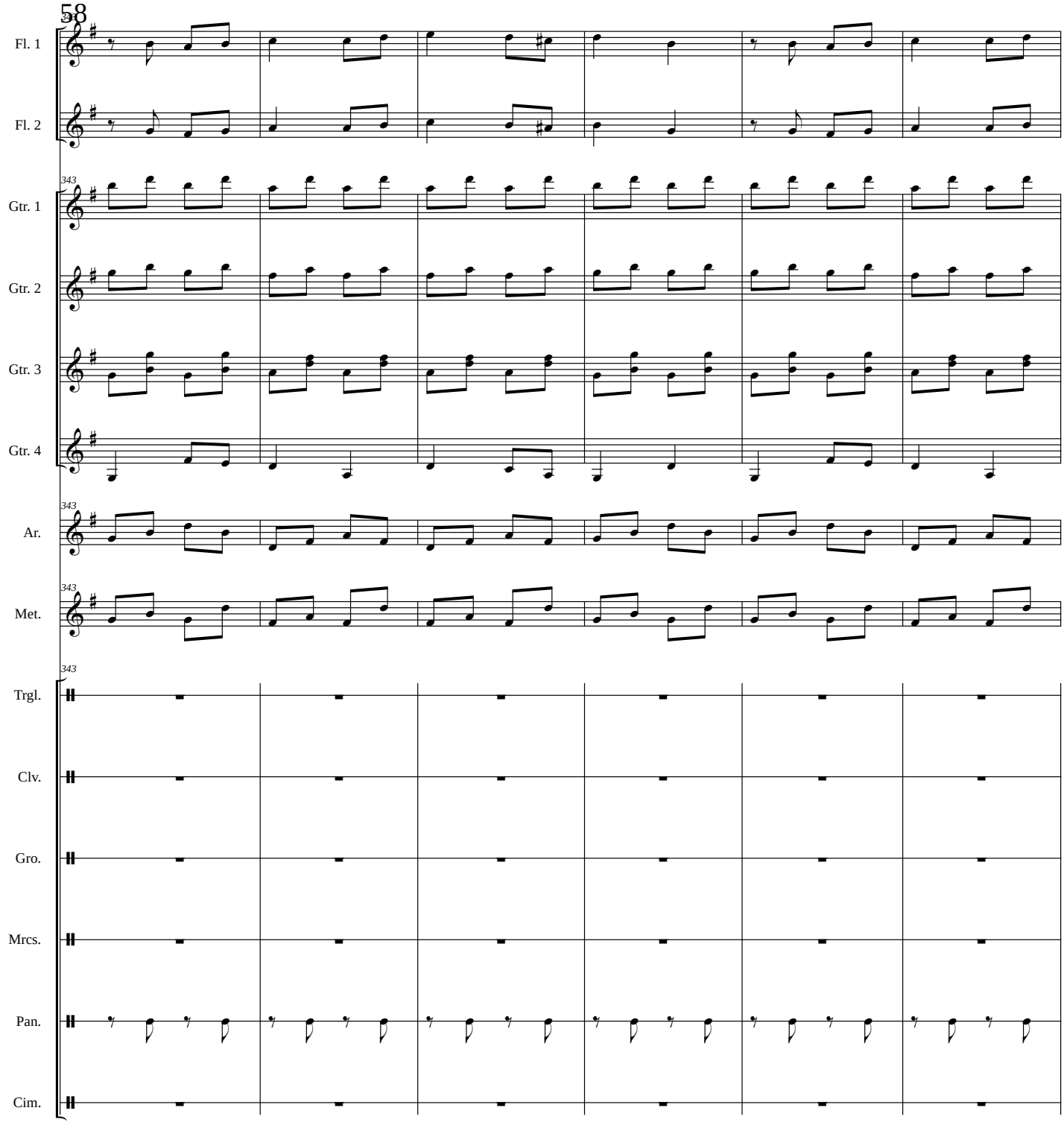


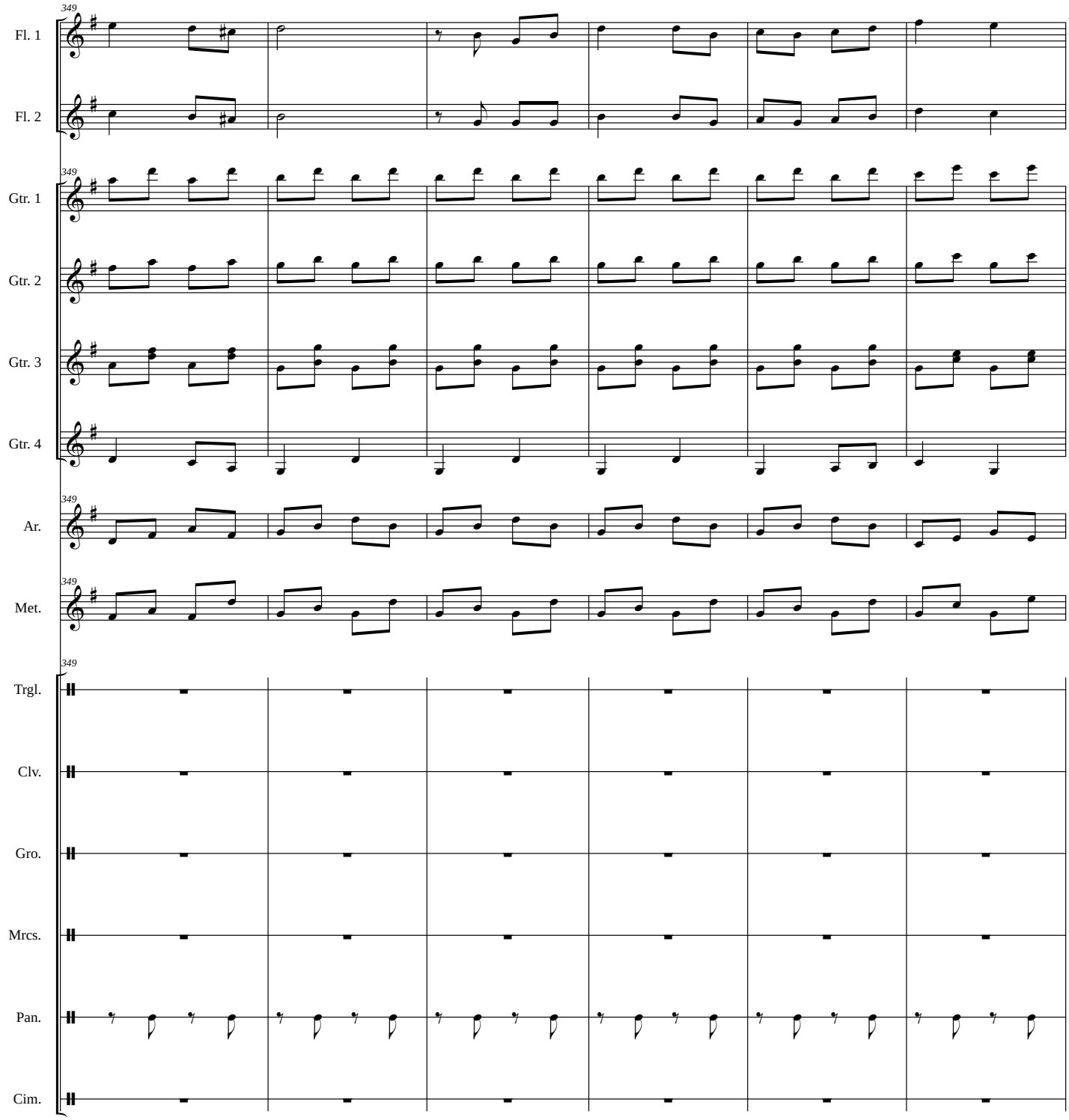

Allegro
325
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.
f
p
mf


331
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

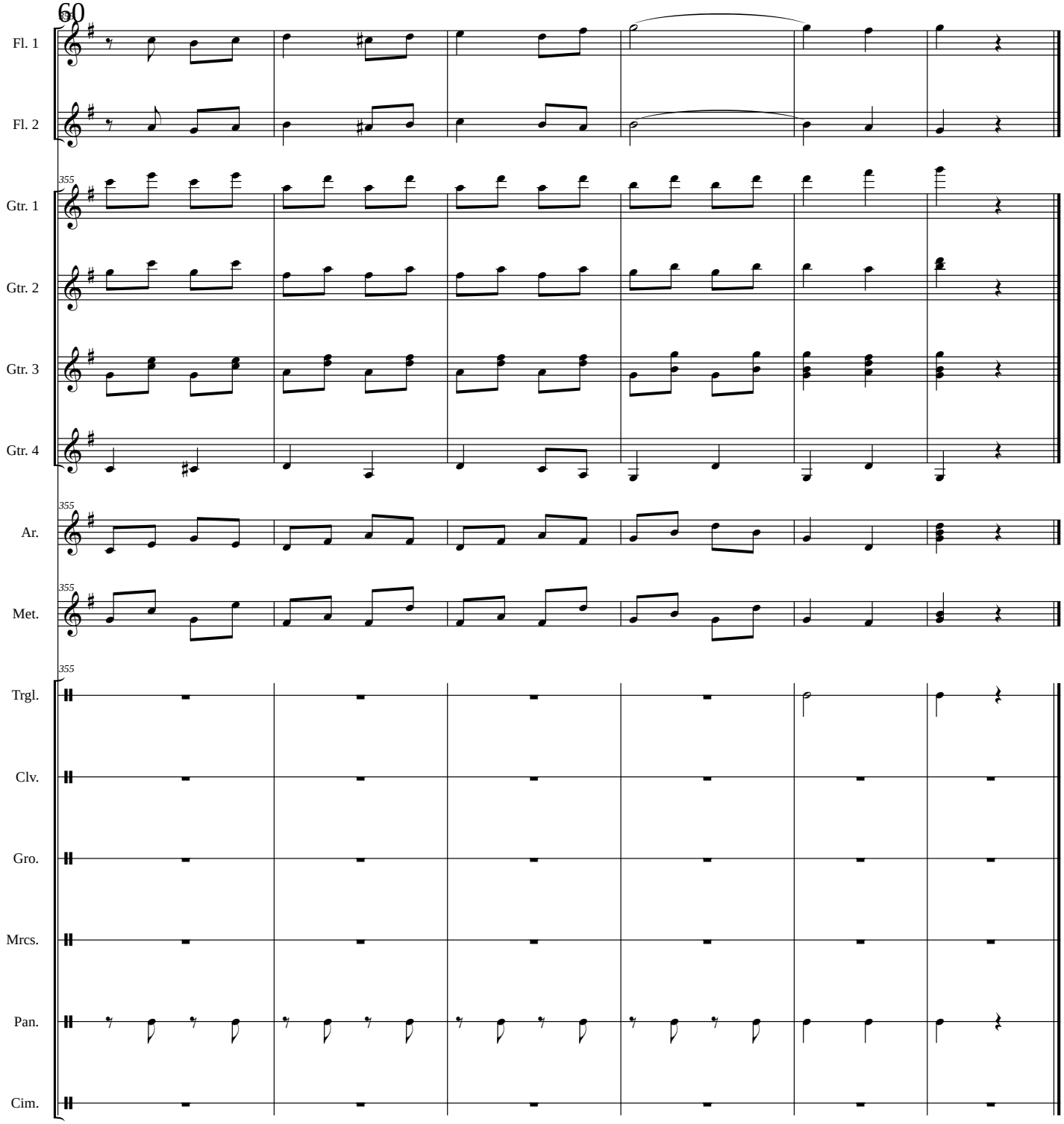

337
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

POPURRI REVOLUCIONARIO




349
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Pan.
Cim.

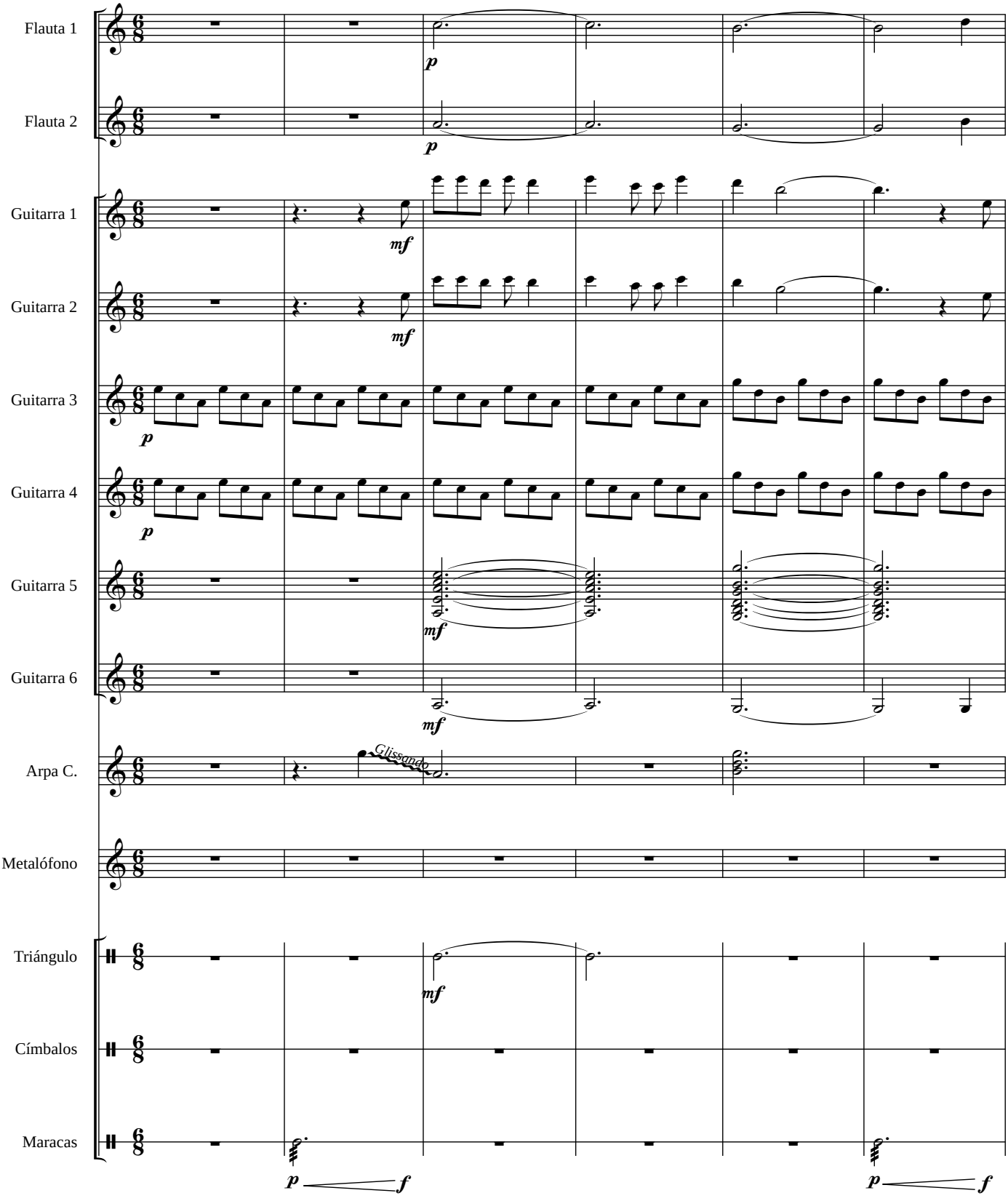
POPURRI REVOLUCIONARIO



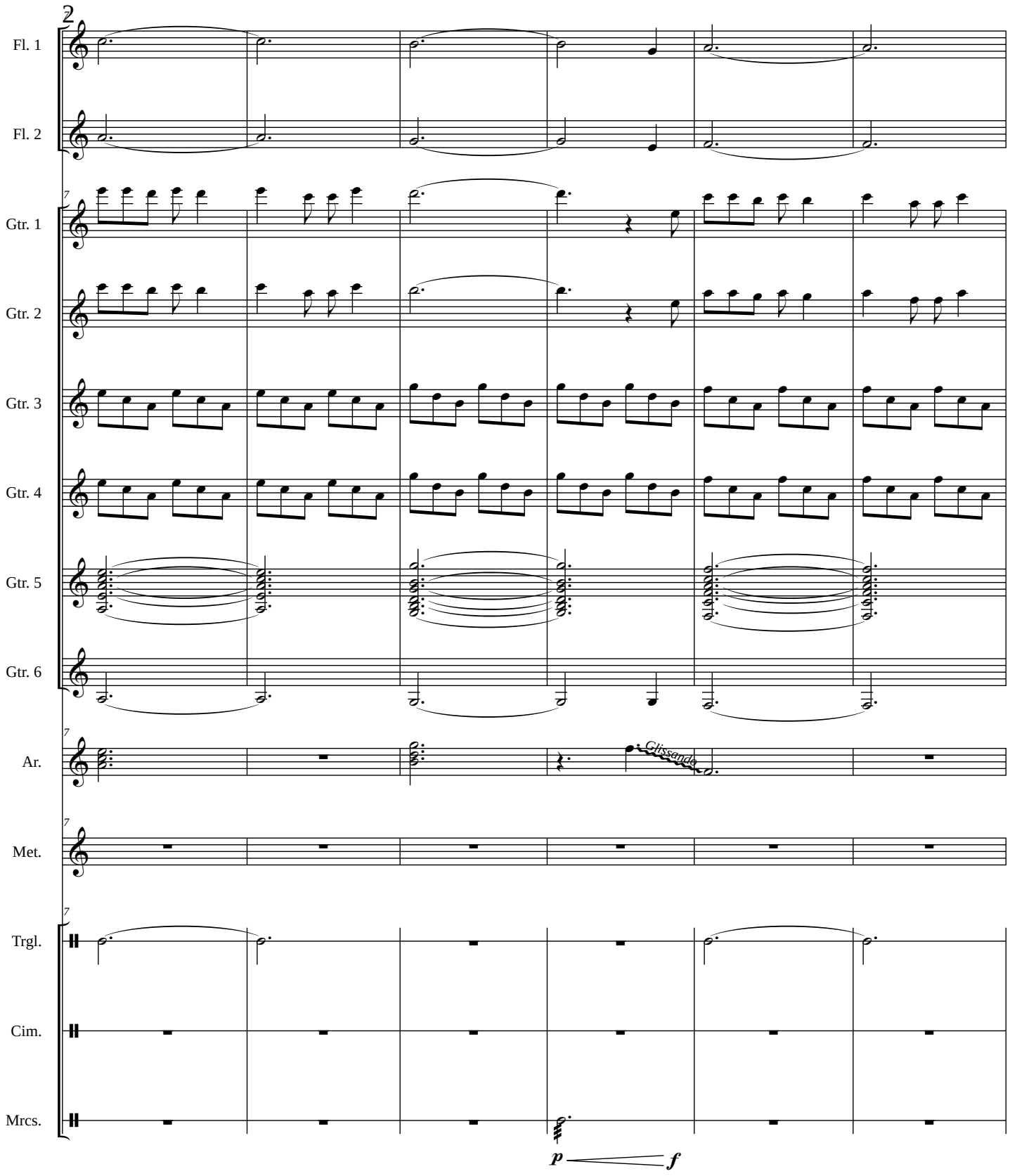
TIERRA MESTIZA

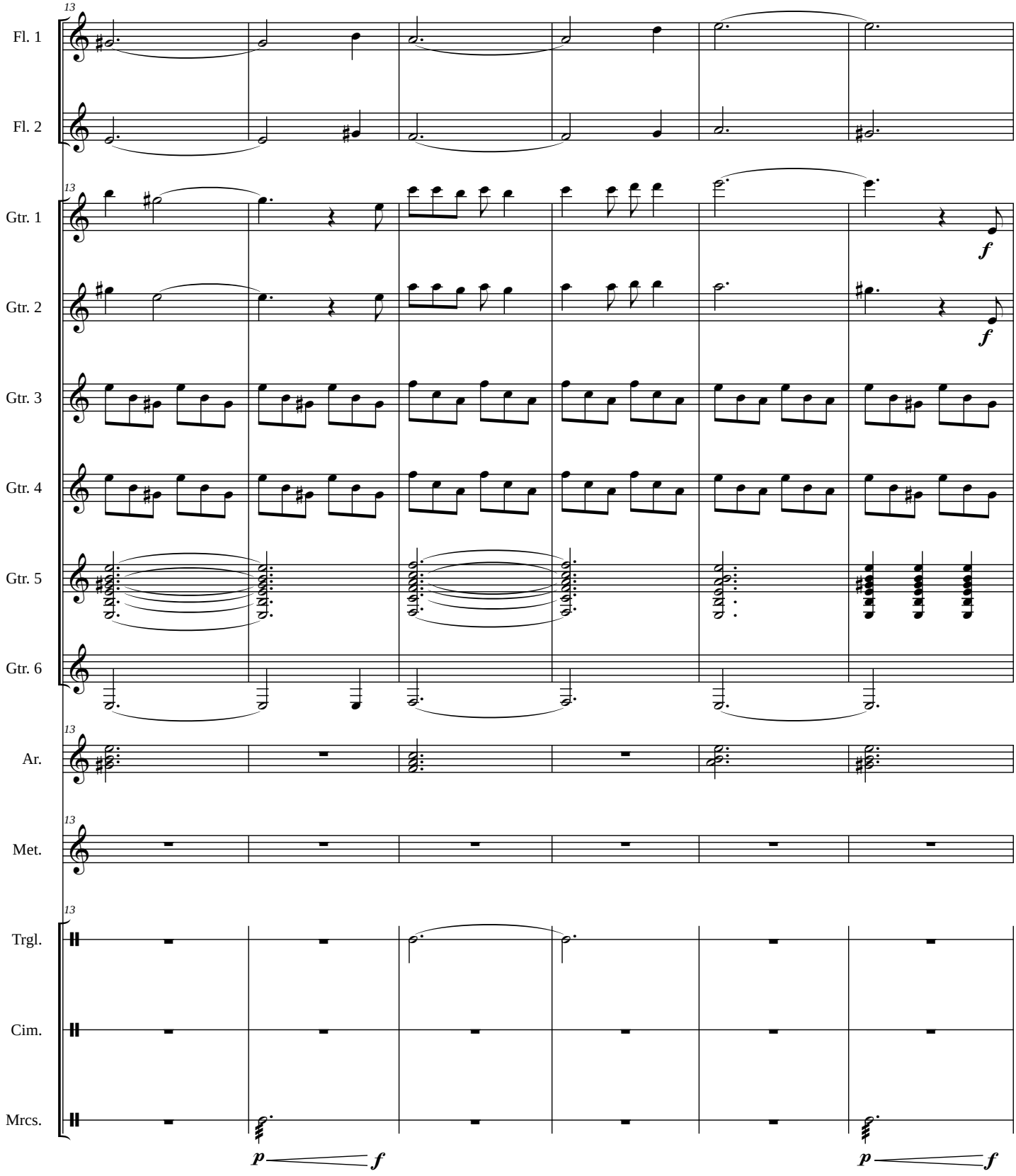
GERARDO TAMEZ
arr.OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

ALLEGRO

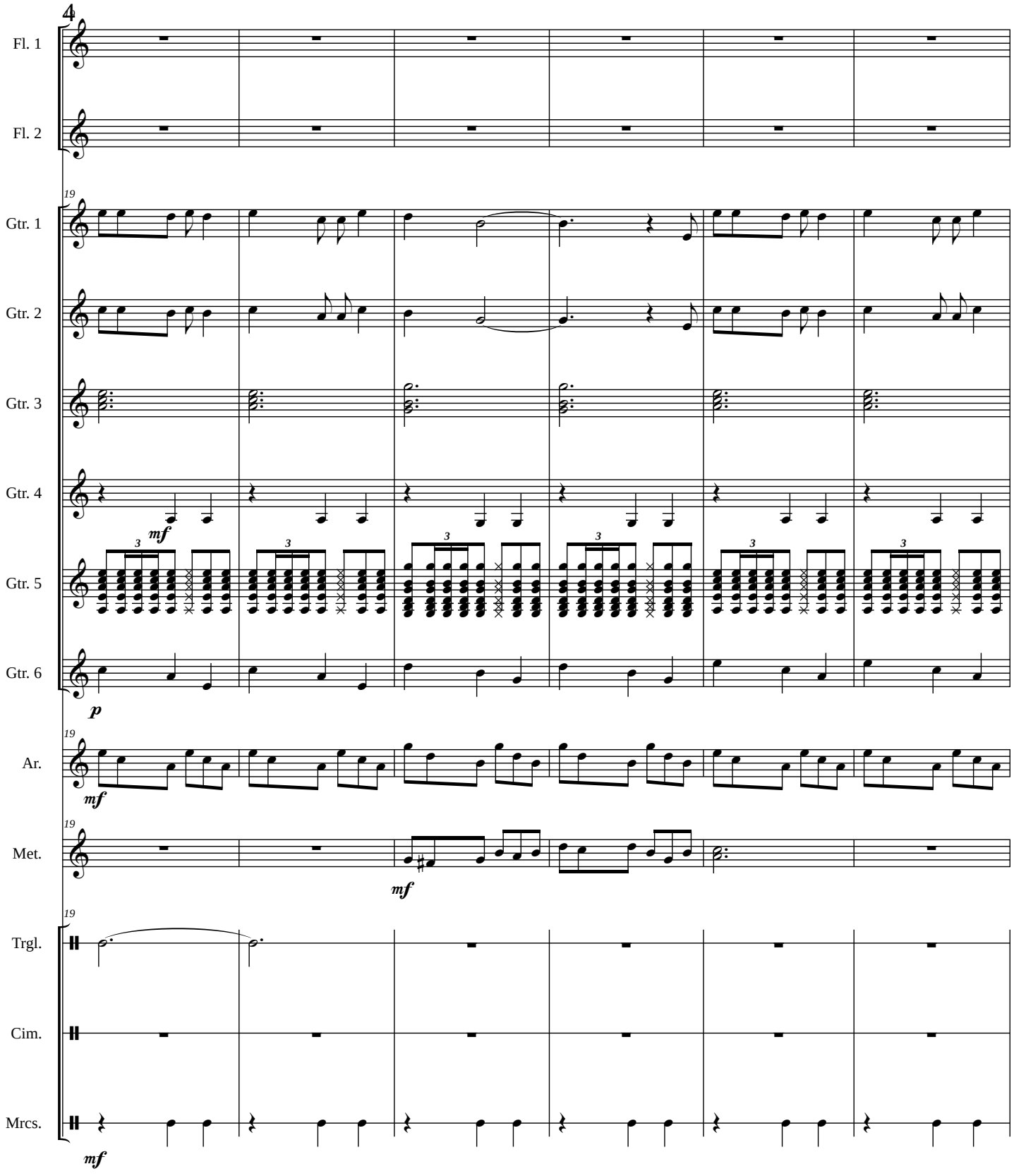


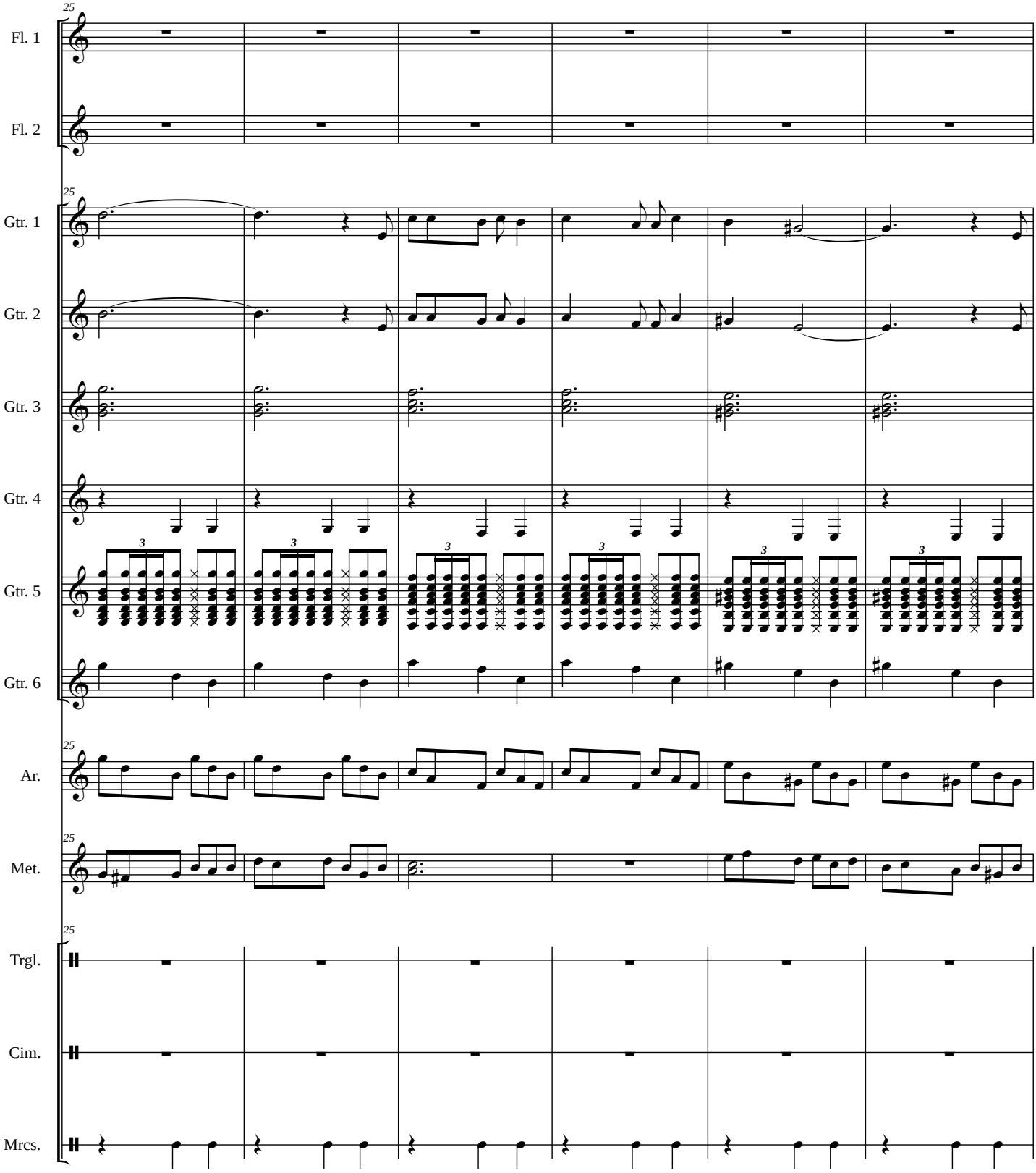
TIERRA MESTIZA



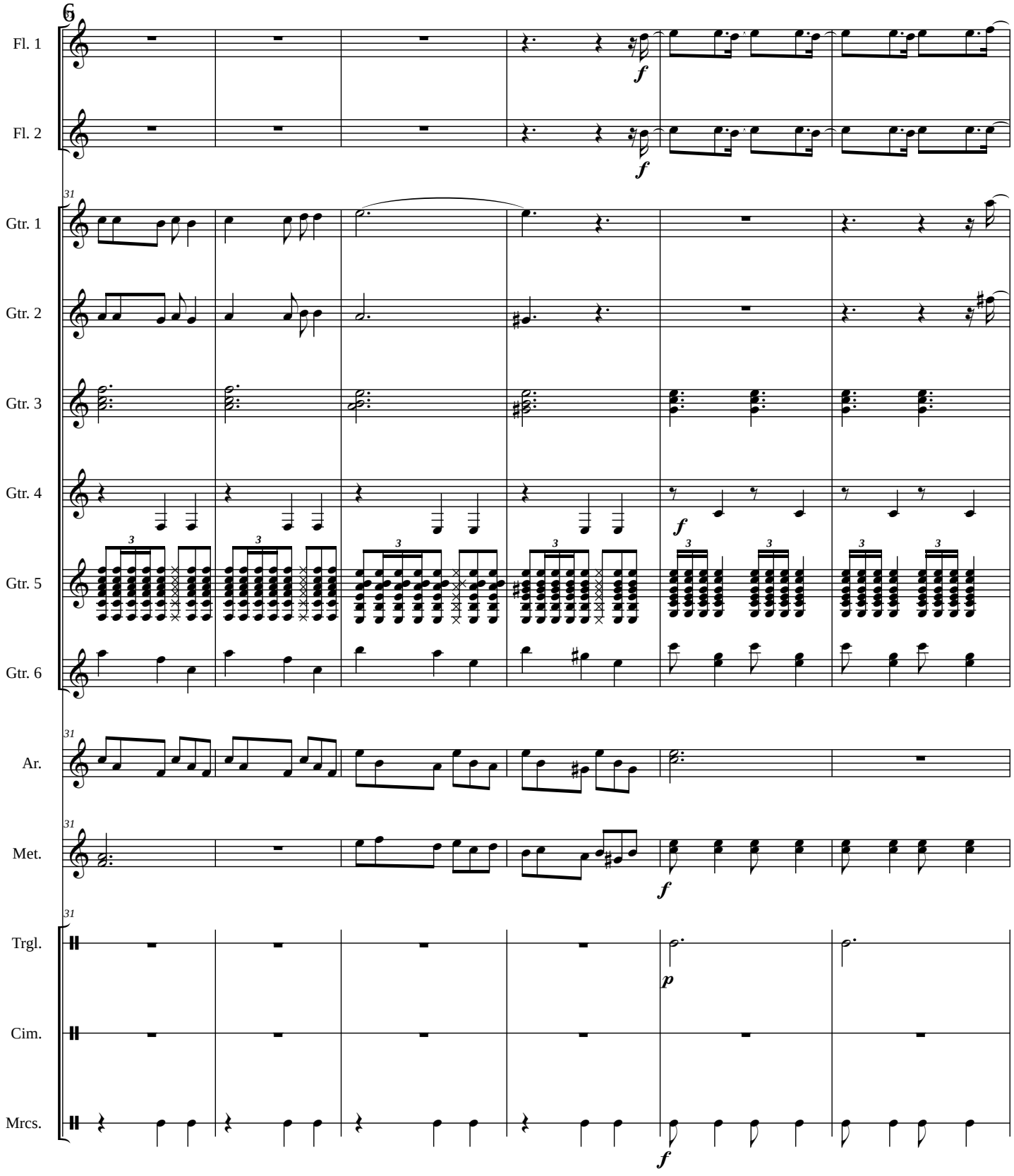

13
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
f
p
f
p
f

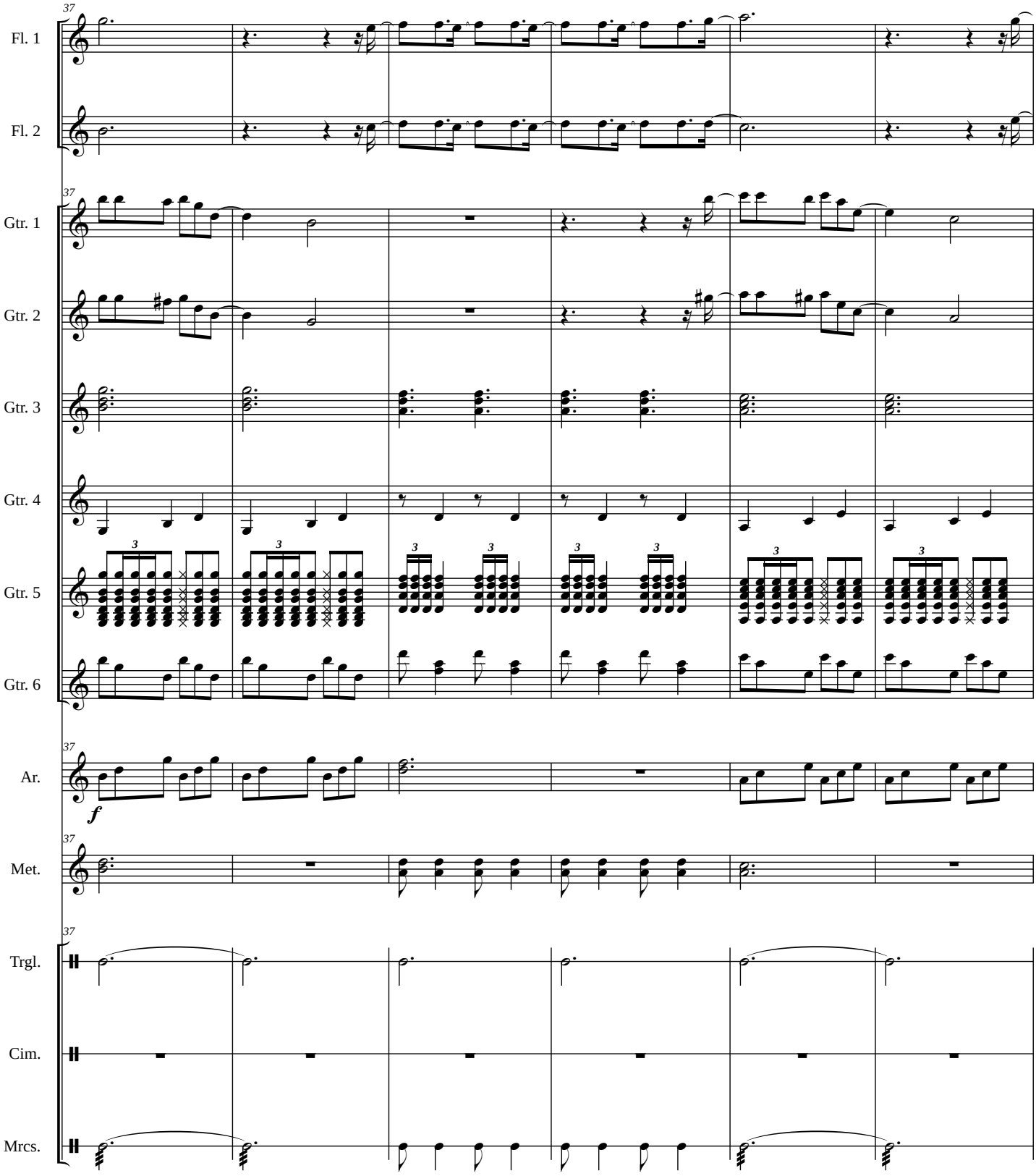
TIERRA MESTIZA

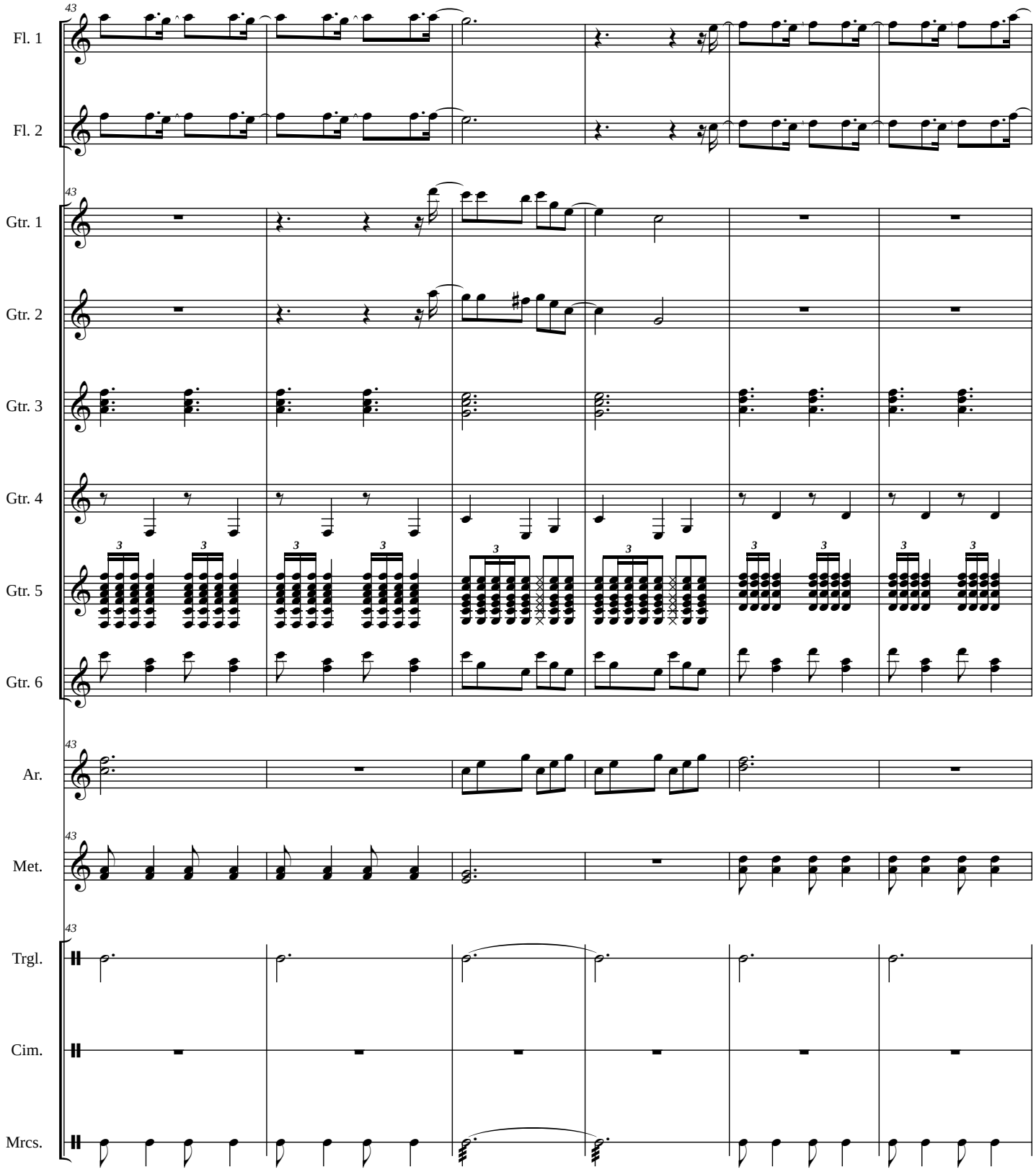


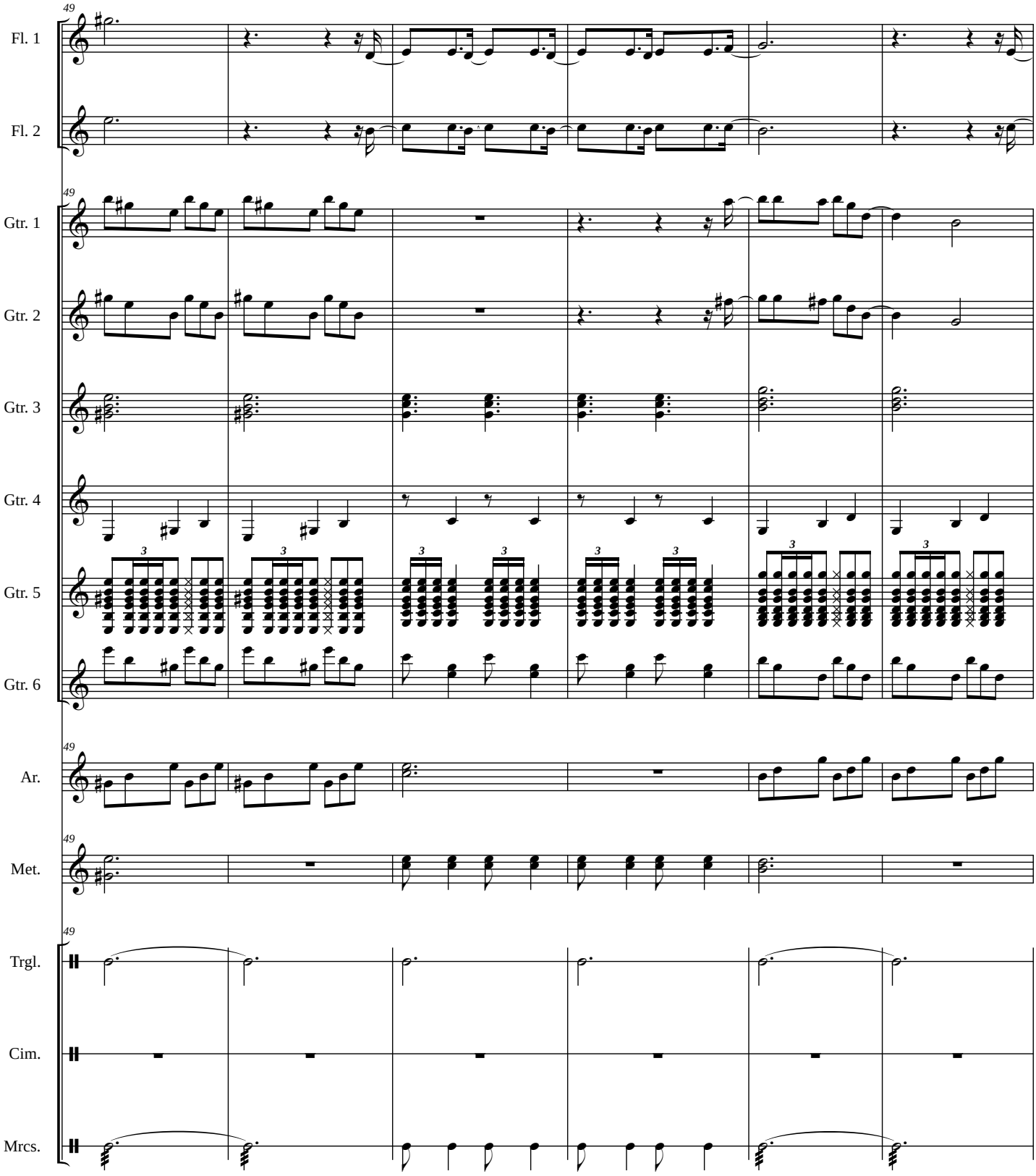

25
Fl. 1
Fl. 2
25
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
25
Ar.
25
Met.
25
Trgl.
Cim.
Mrcs.

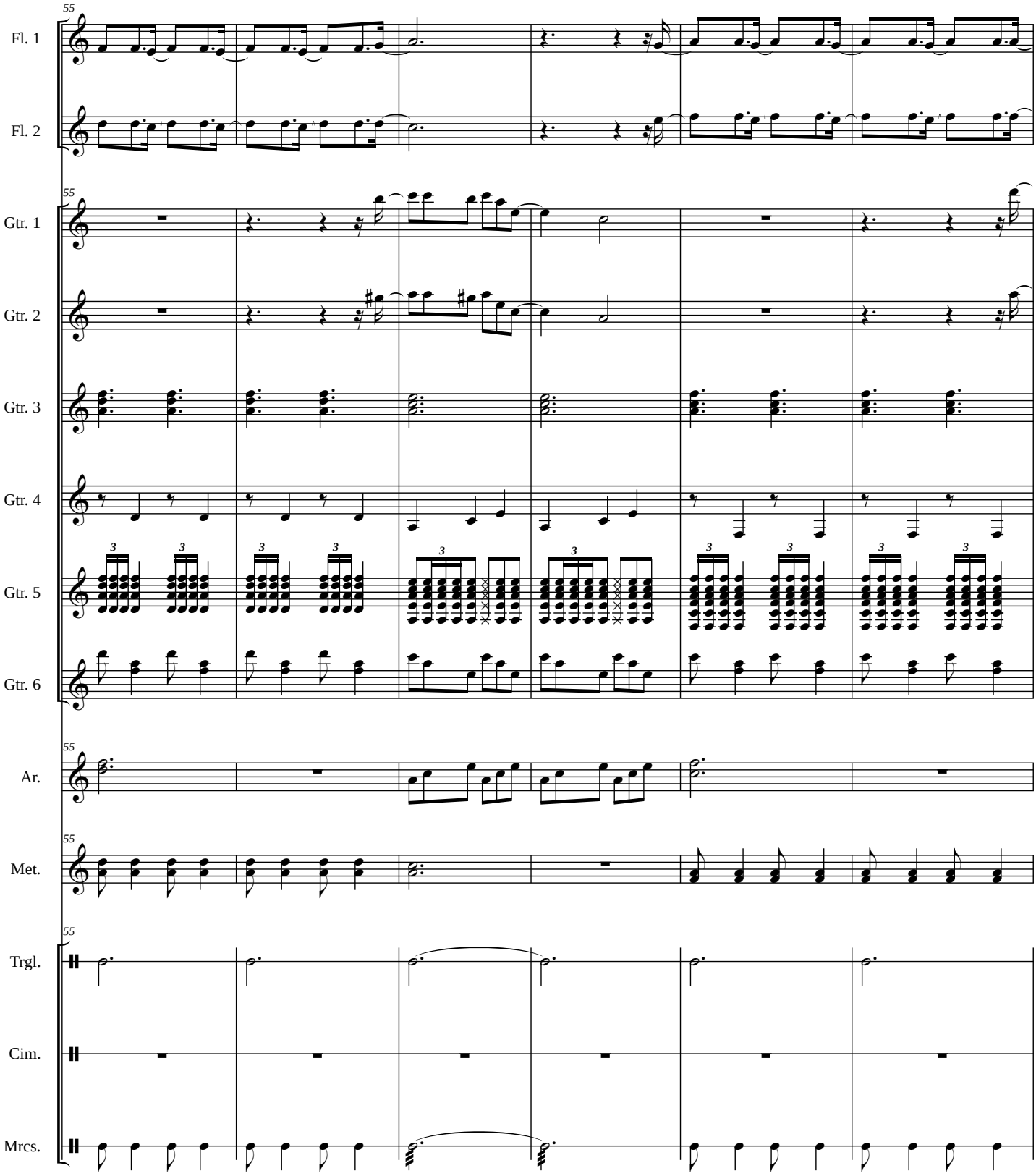
TIERRA MESTIZA

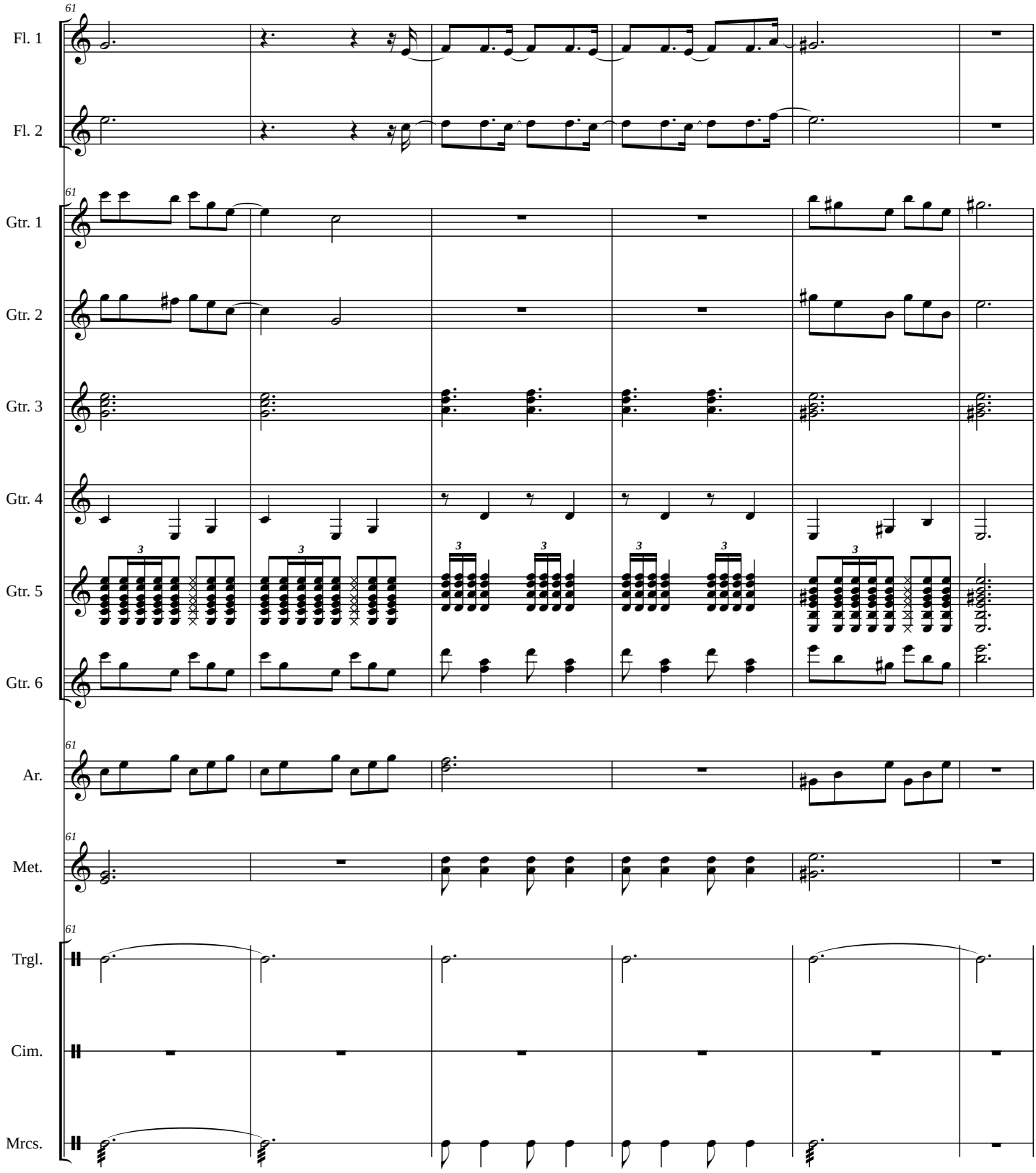


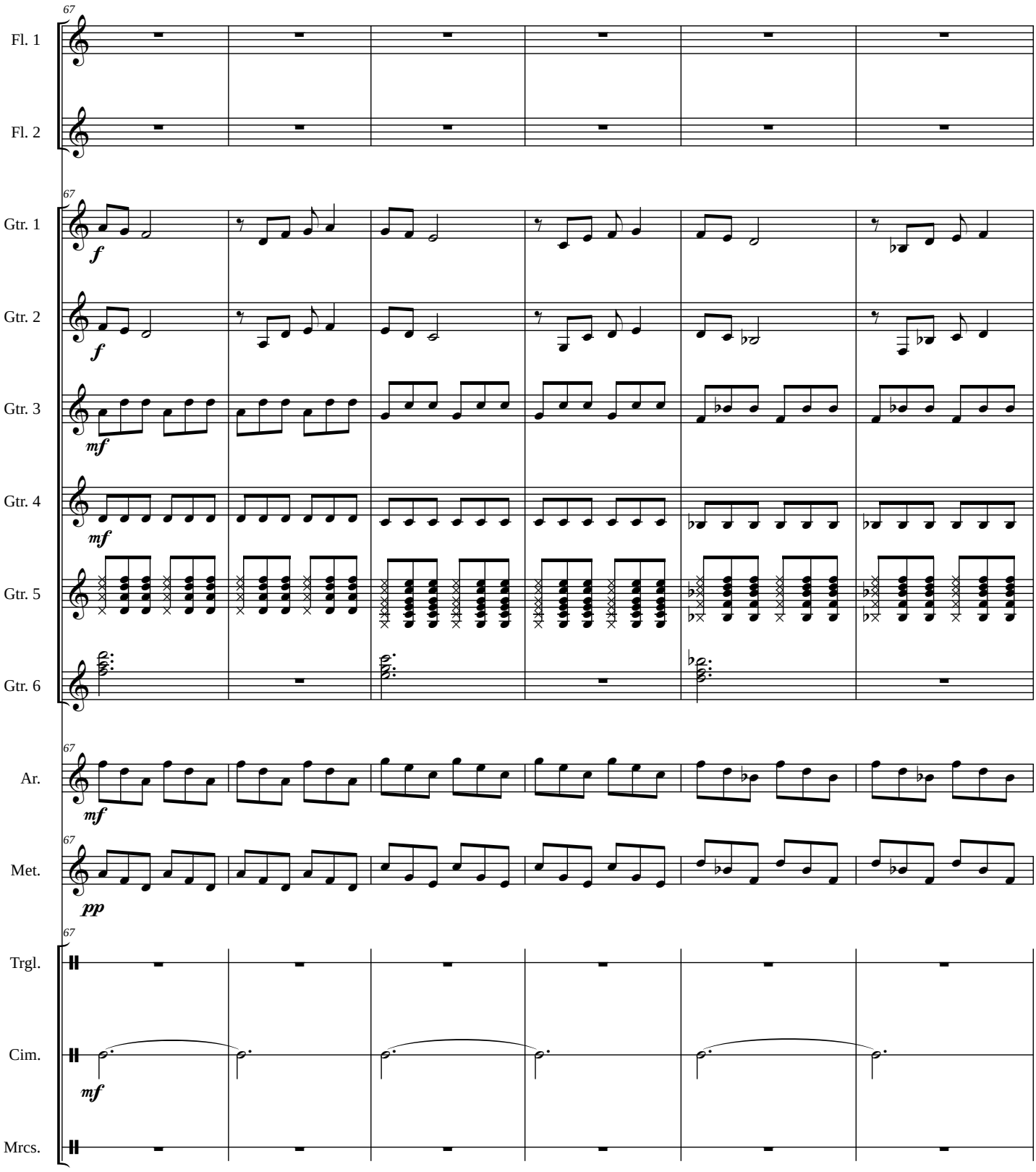

37
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
f
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.

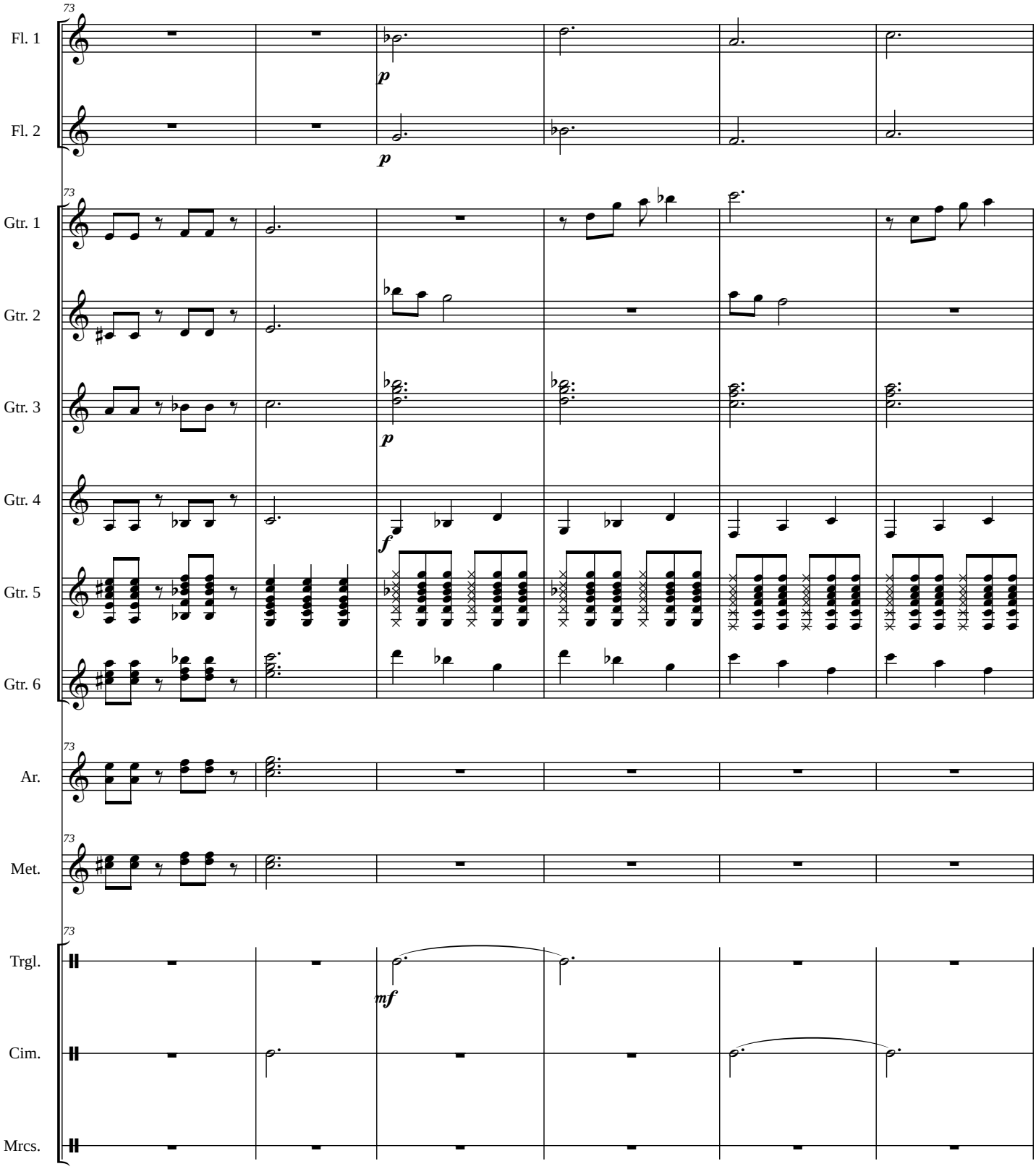

43
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.

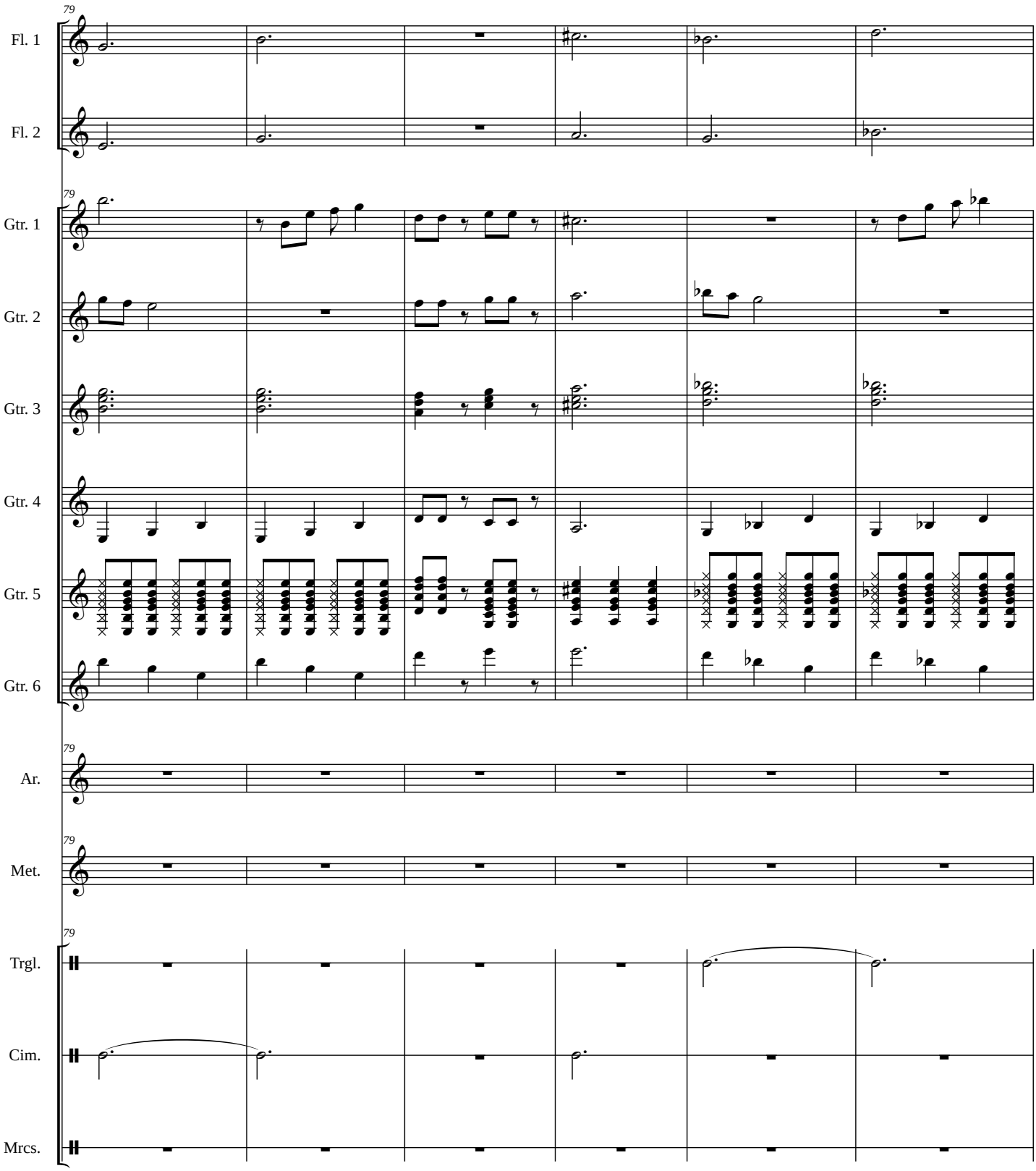

49
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.

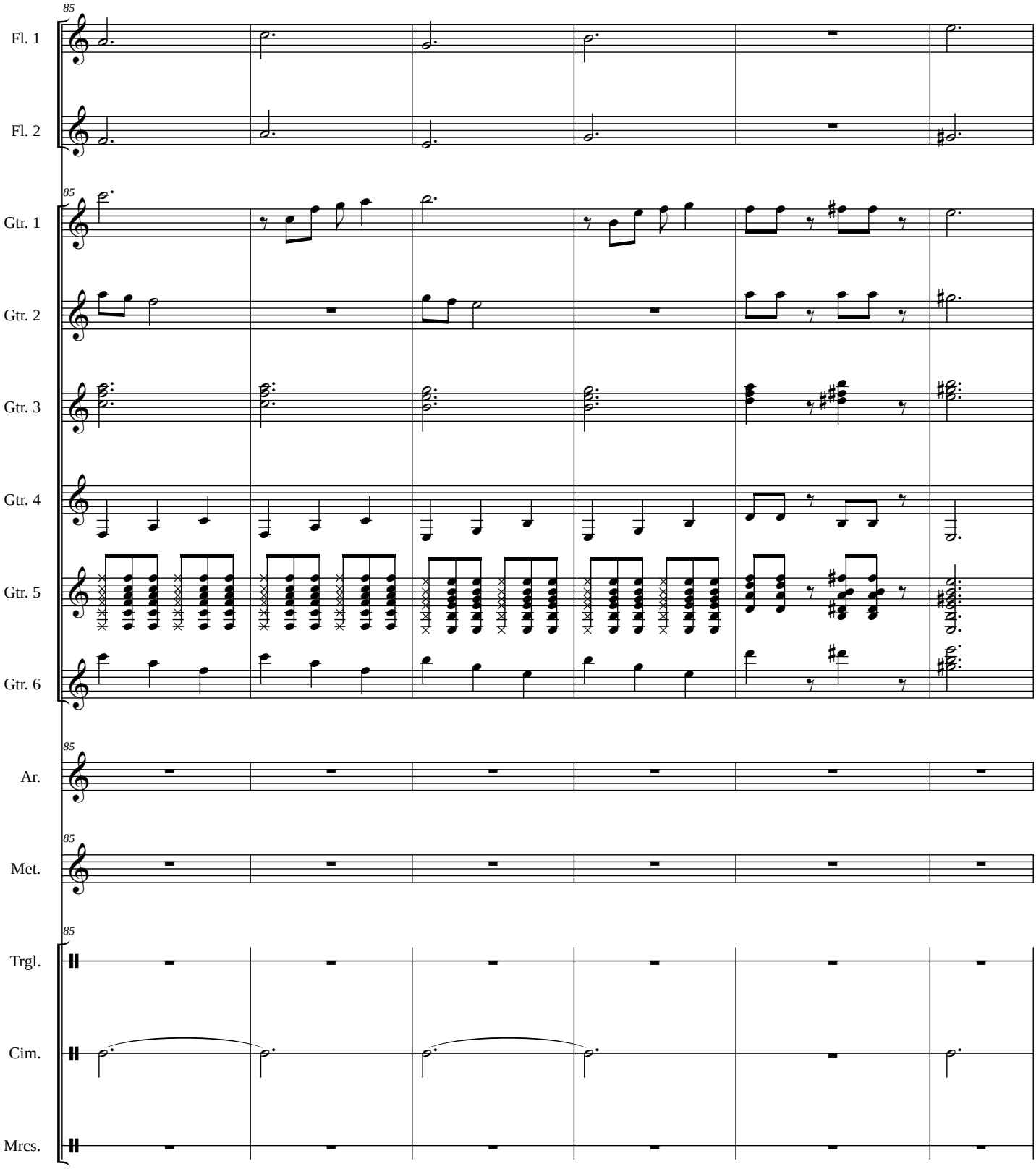

55
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.

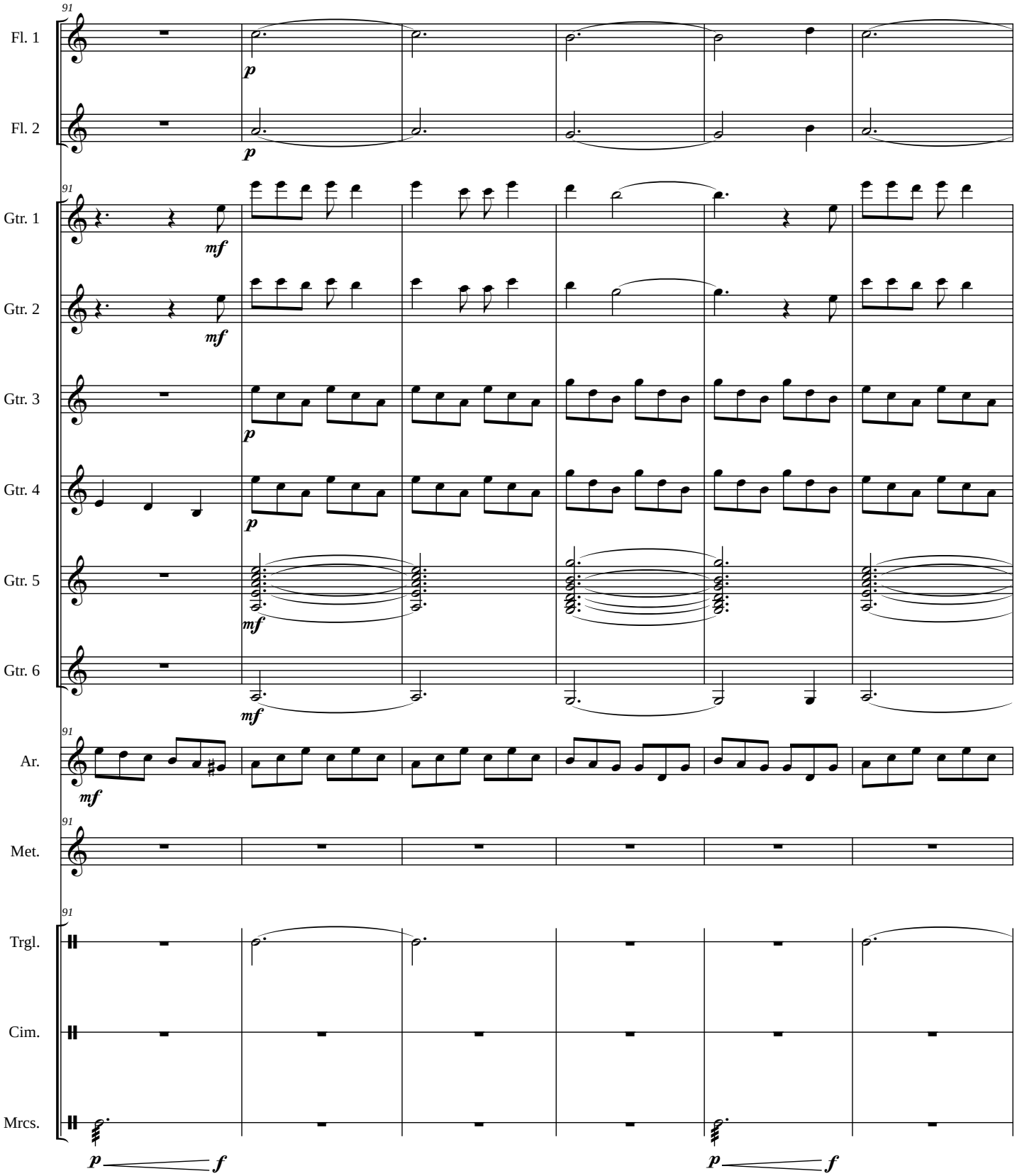

61
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.

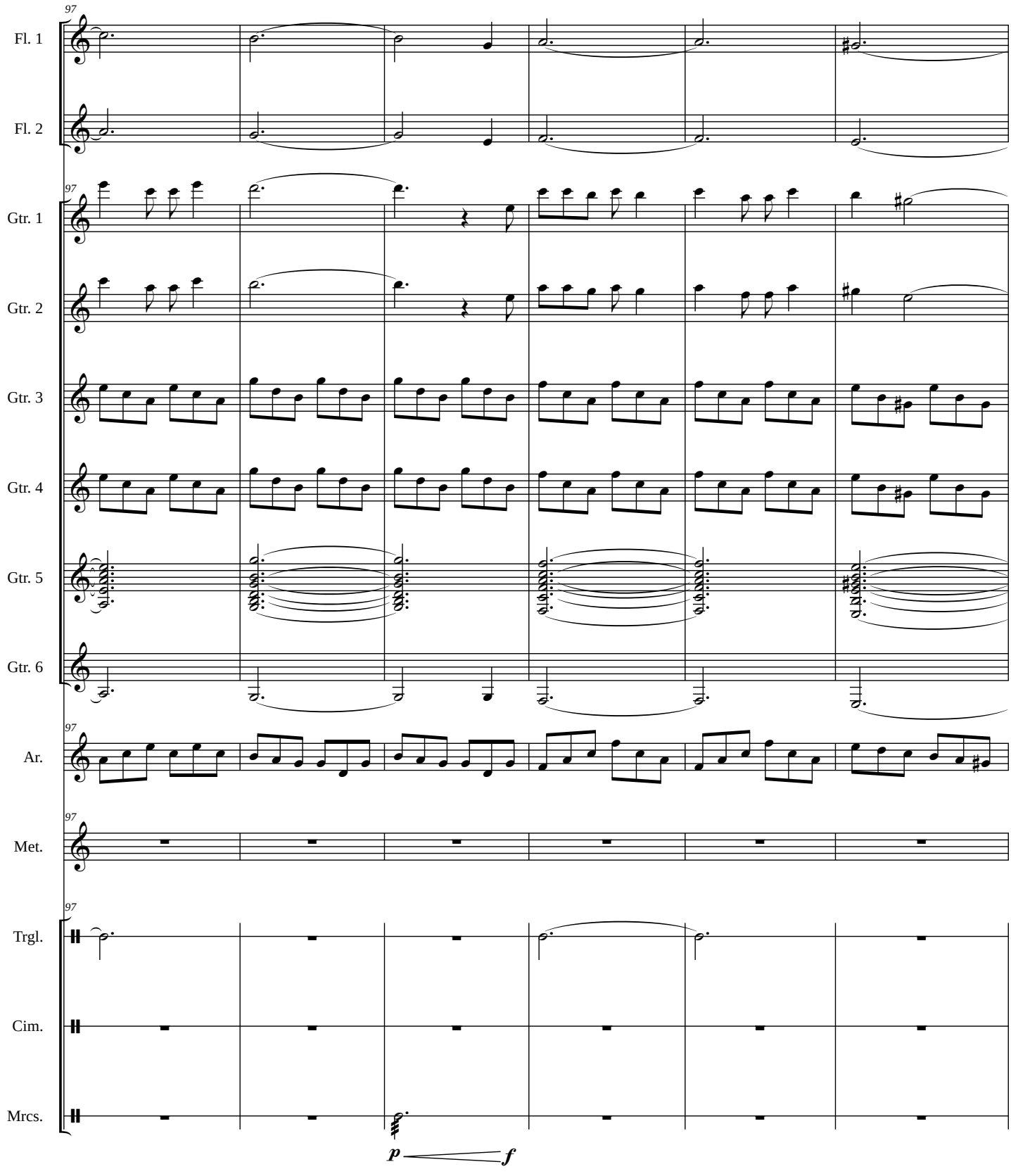

67
Fl. 1
Fl. 2
67
Gtr. 1
f
Gtr. 2
f
Gtr. 3
mf
Gtr. 4
mf
Gtr. 5
Gtr. 6
67
Ar.
mf
67
Met.
pp
67
Trgl.
Cim.
mf
Mrcs.

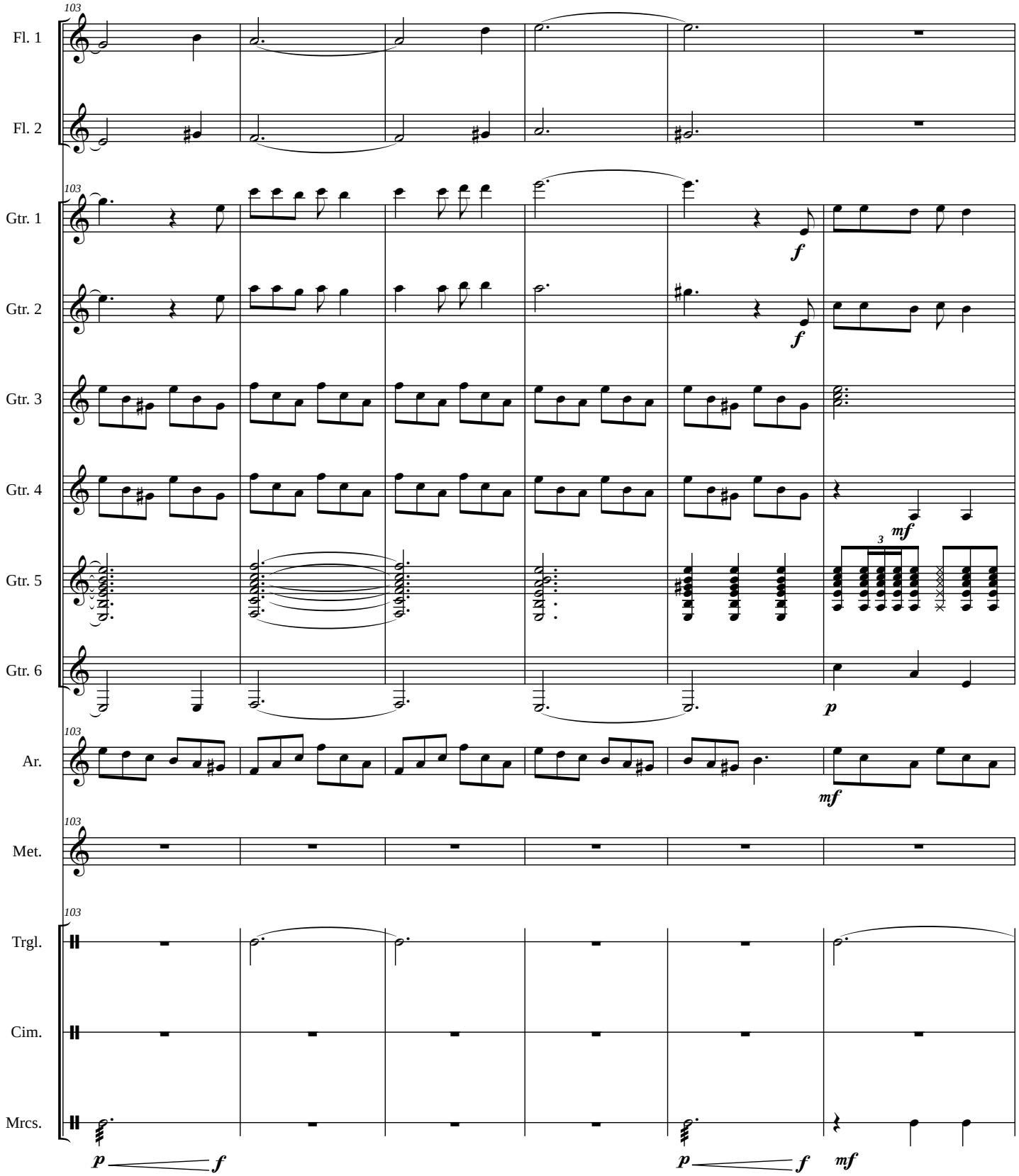

73
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
p
f
mf

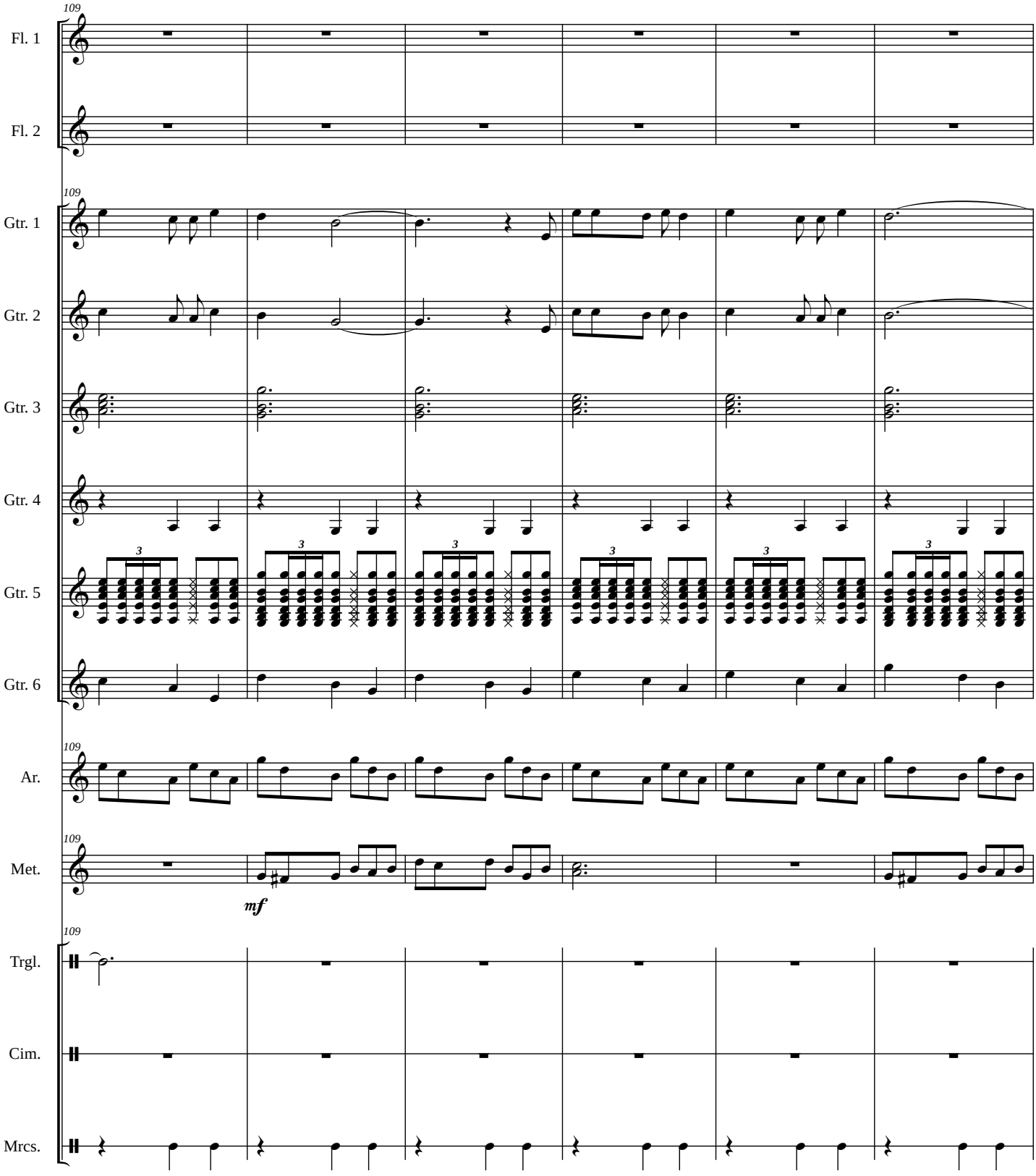

79
Fl. 1
Fl. 2
79
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
79
Ar.
79
Met.
79
Trgl.
Cim.
Mrcs.

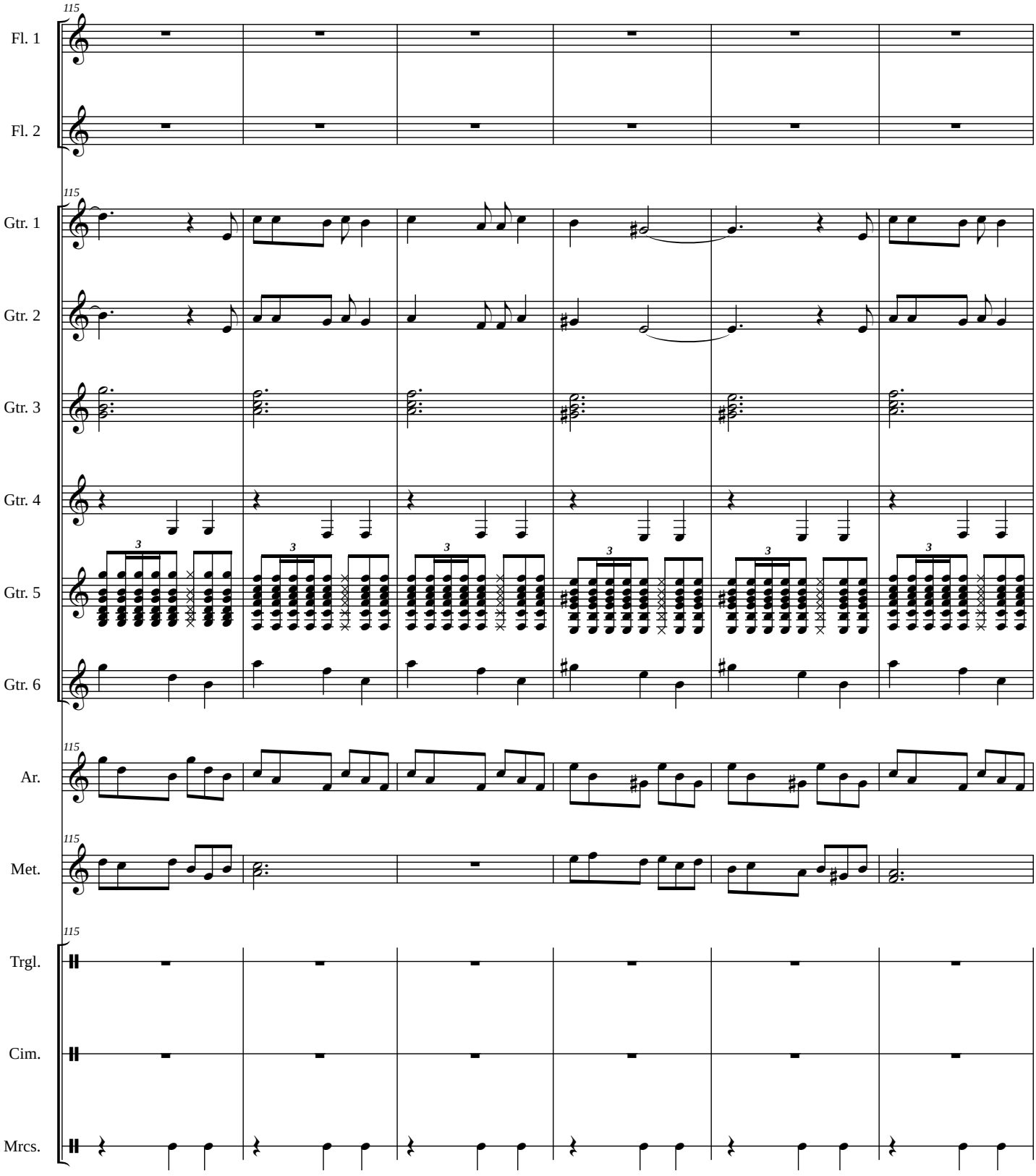

85
Fl. 1
Fl. 2
85
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
85
Ar.
85
Met.
85
Trgl.
Cim.
Mrcs.

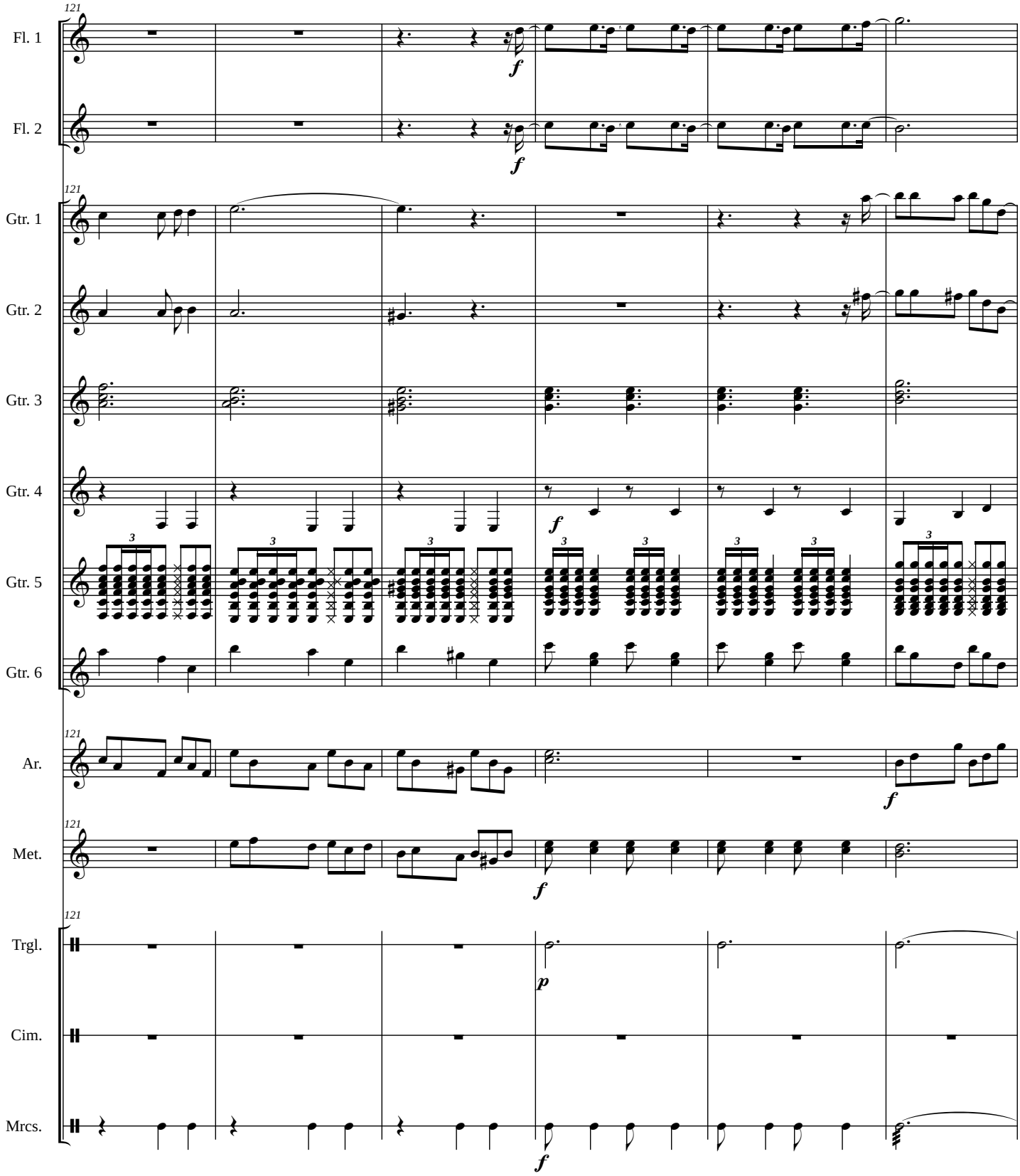

91
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
p
mf
f

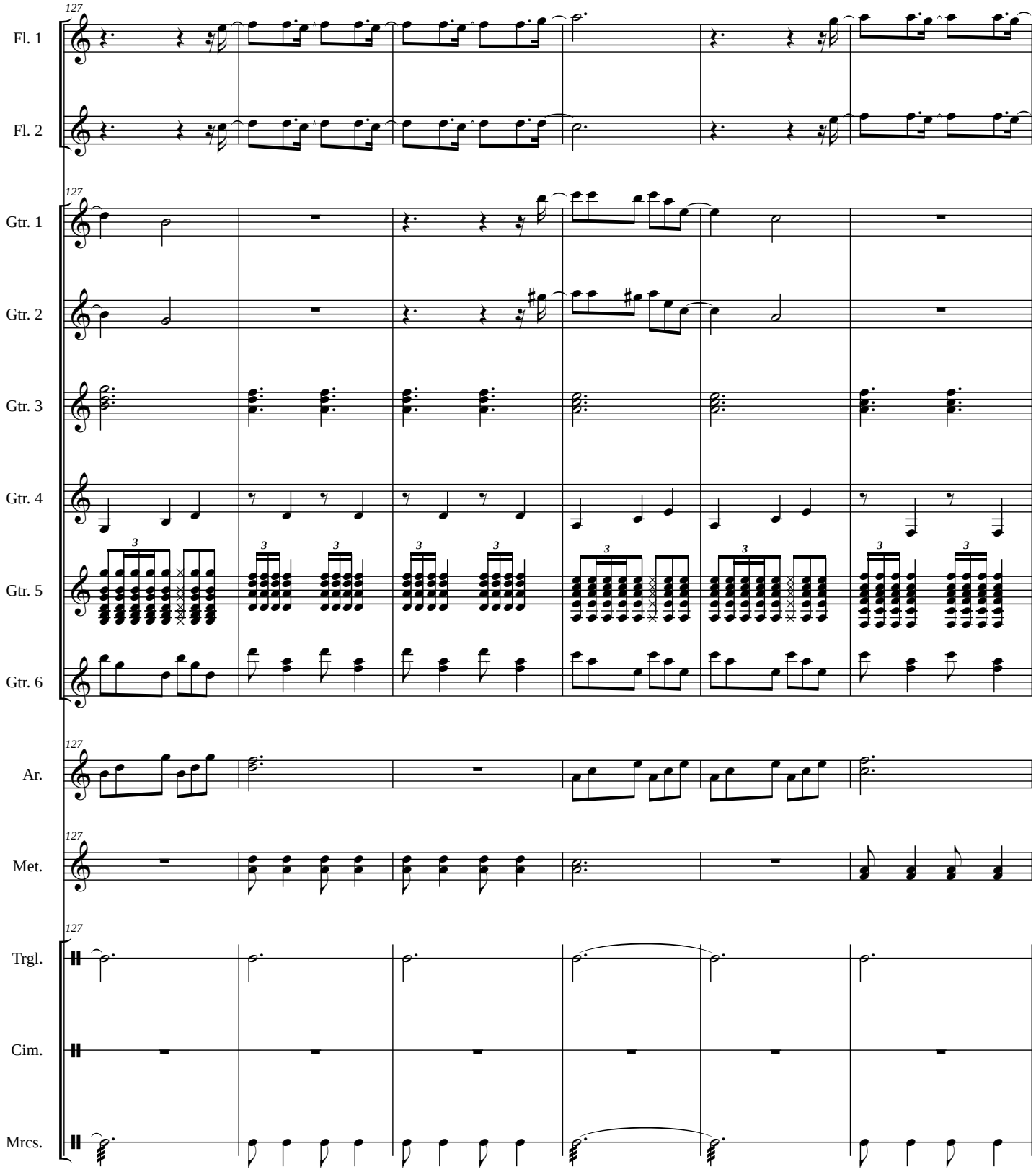

97
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
p
f

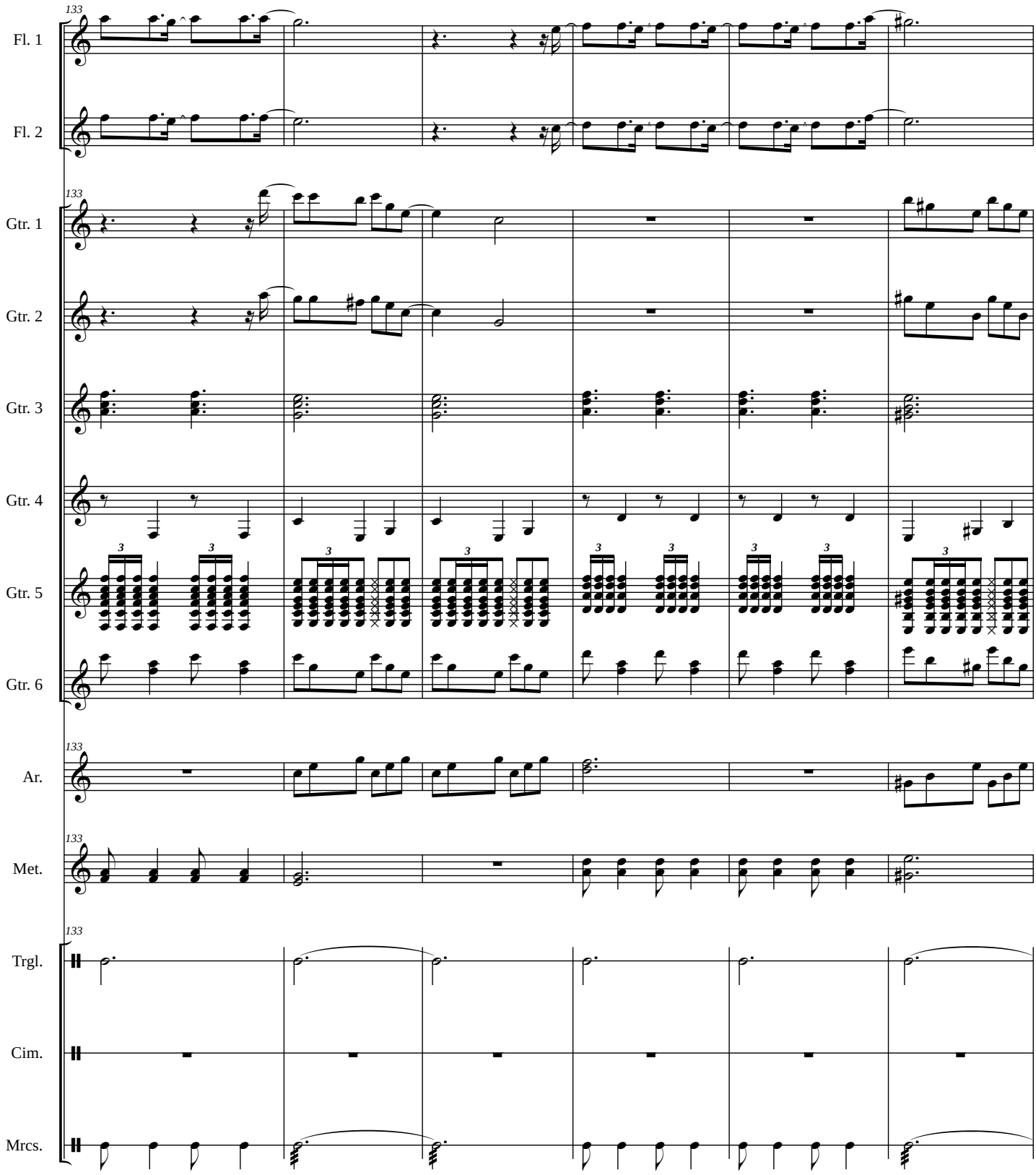

103
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
f
mf
p
3

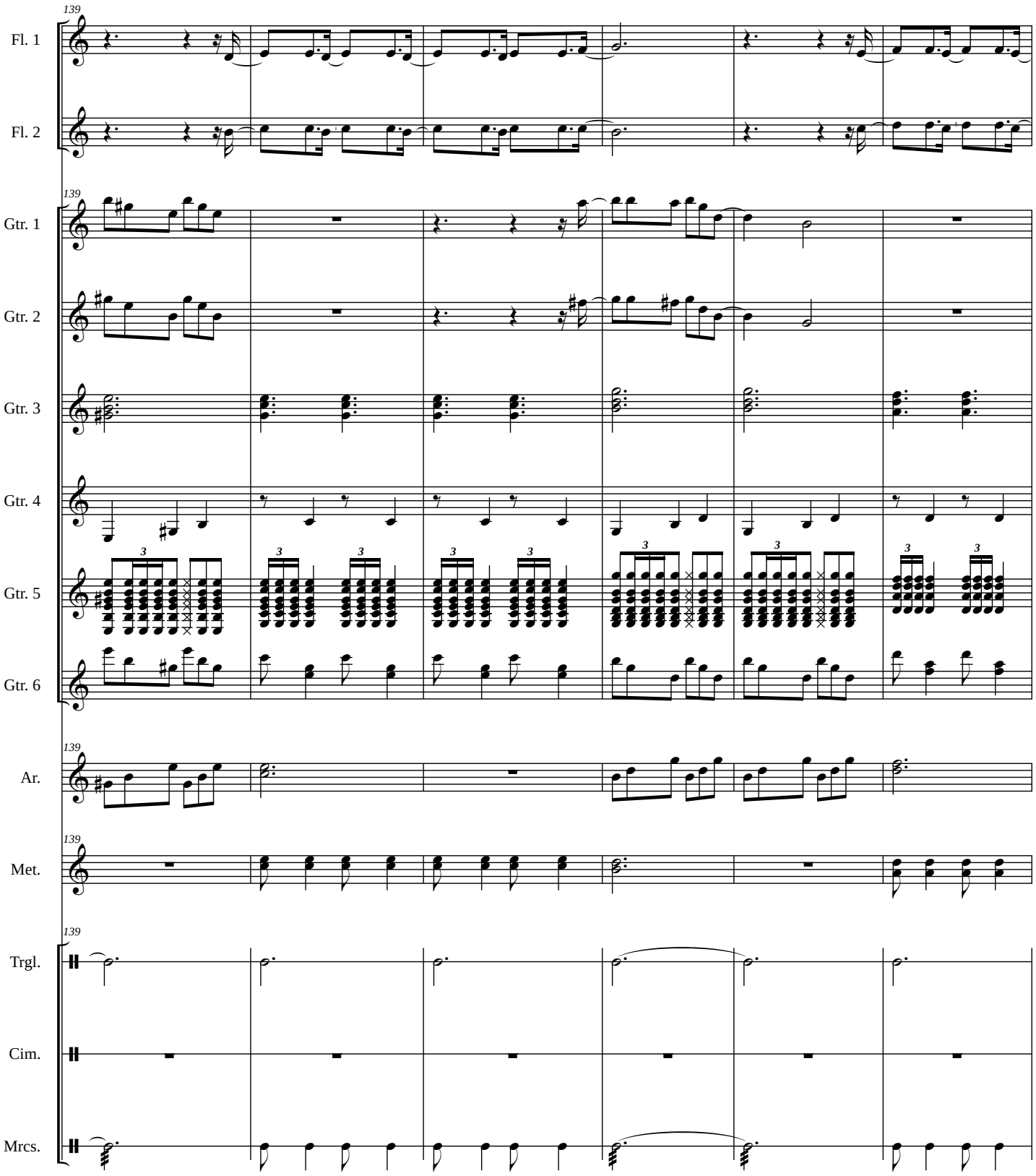

109
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
mf
Trgl.
Cim.
Mrcs.

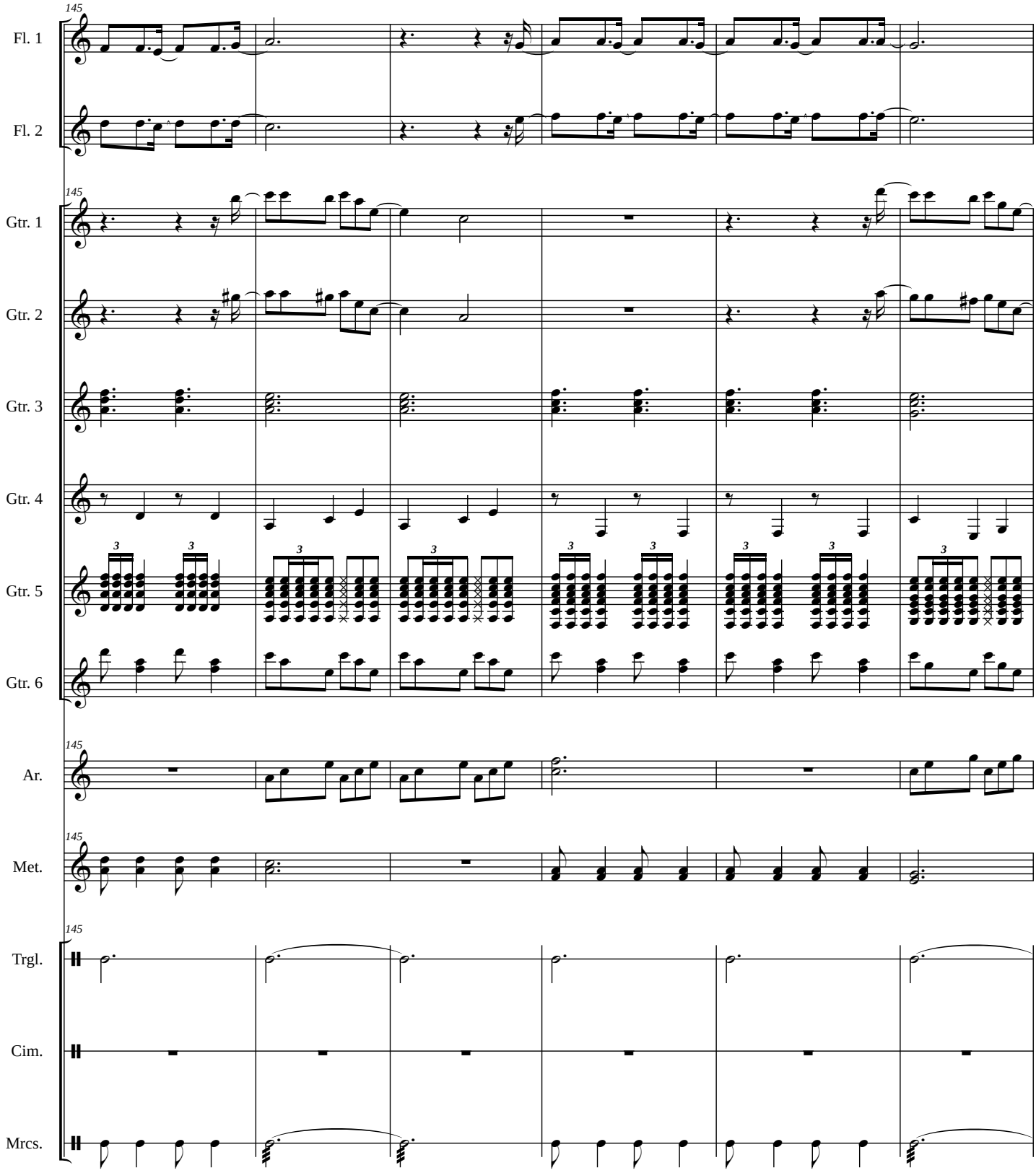

115
Fl. 1
Fl. 2
115
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
115
Ar.
115
Met.
115
Trgl.
Cim.
Mrcs.

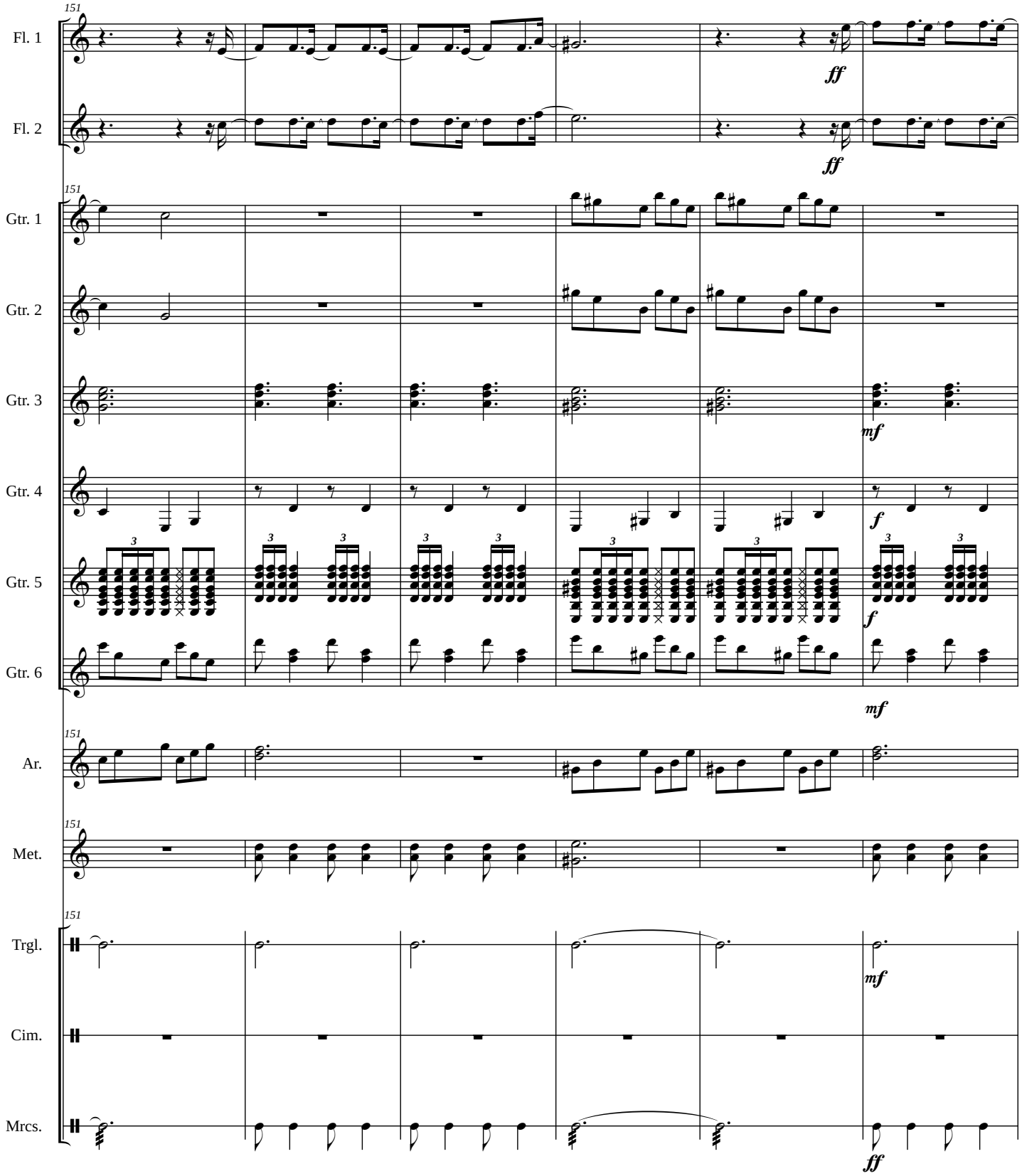

121
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
f
p

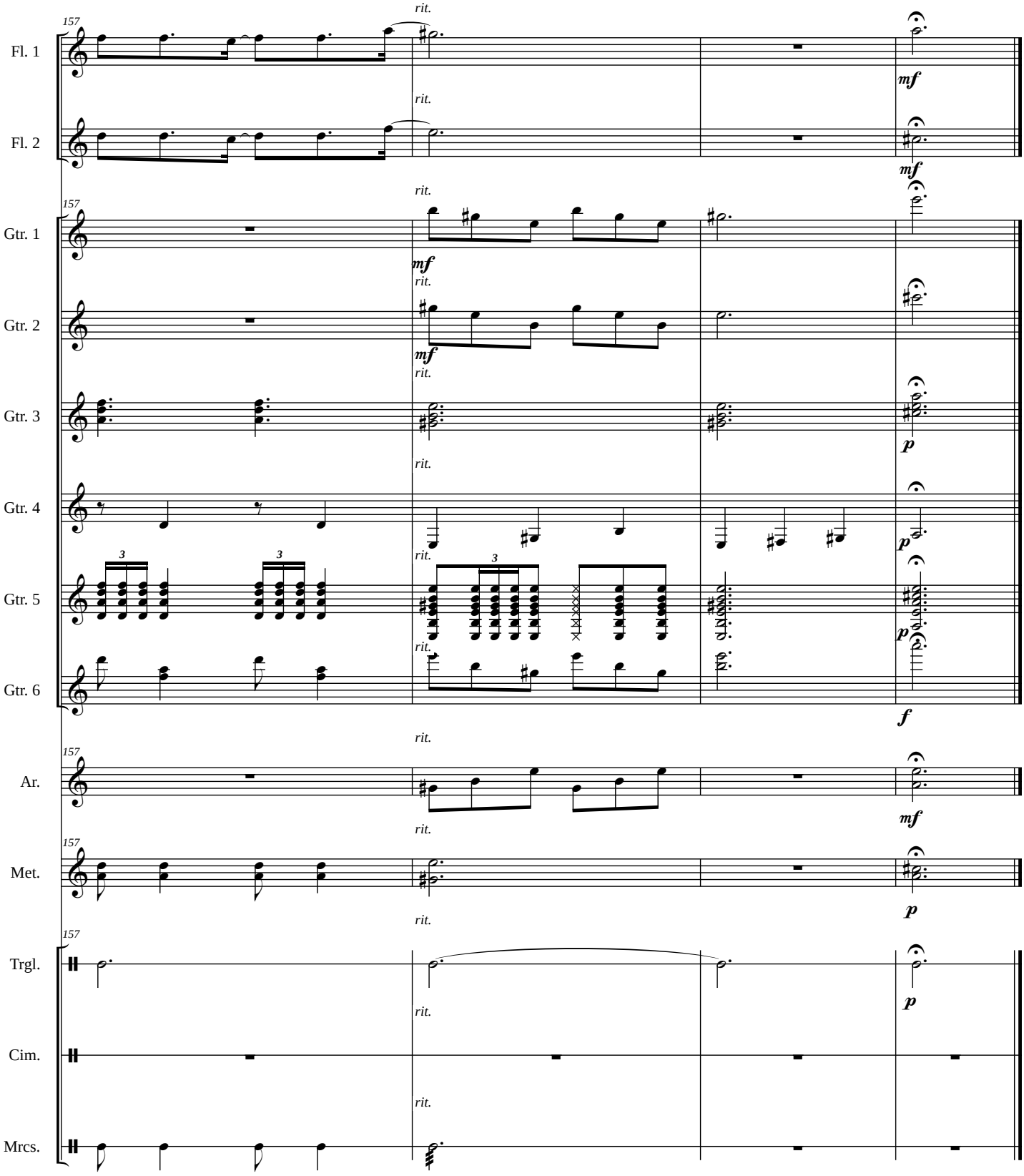

127
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.


133
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.


139
Fl. 1
Fl. 2
139
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
139
Ar.
139
Met.
139
Trgl.
Cim.
Mrcs.


145
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.

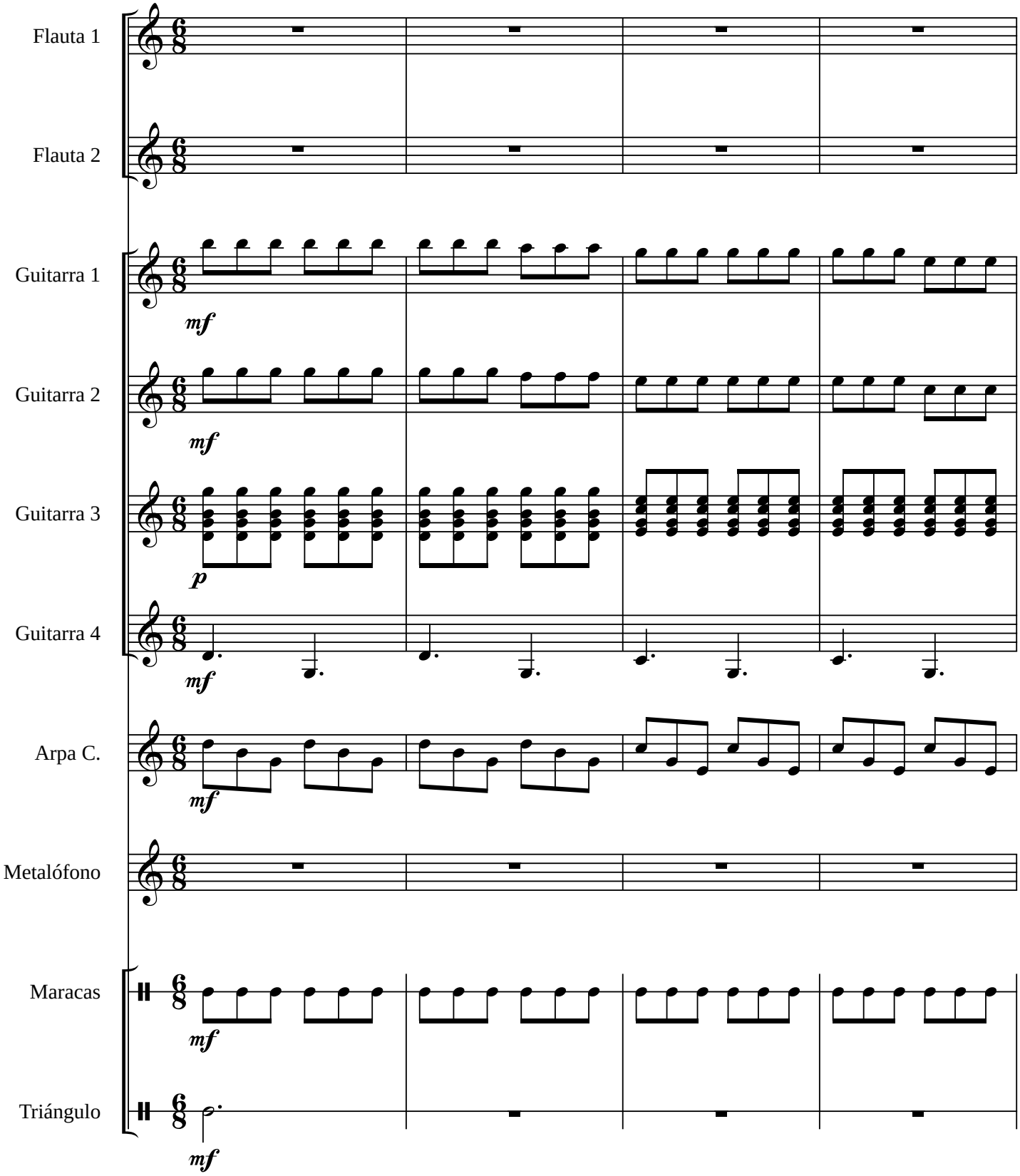

151
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
ff
mf
f


157
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Ar.
Met.
Trgl.
Cim.
Mrcs.
rit.
mf
p
f
3

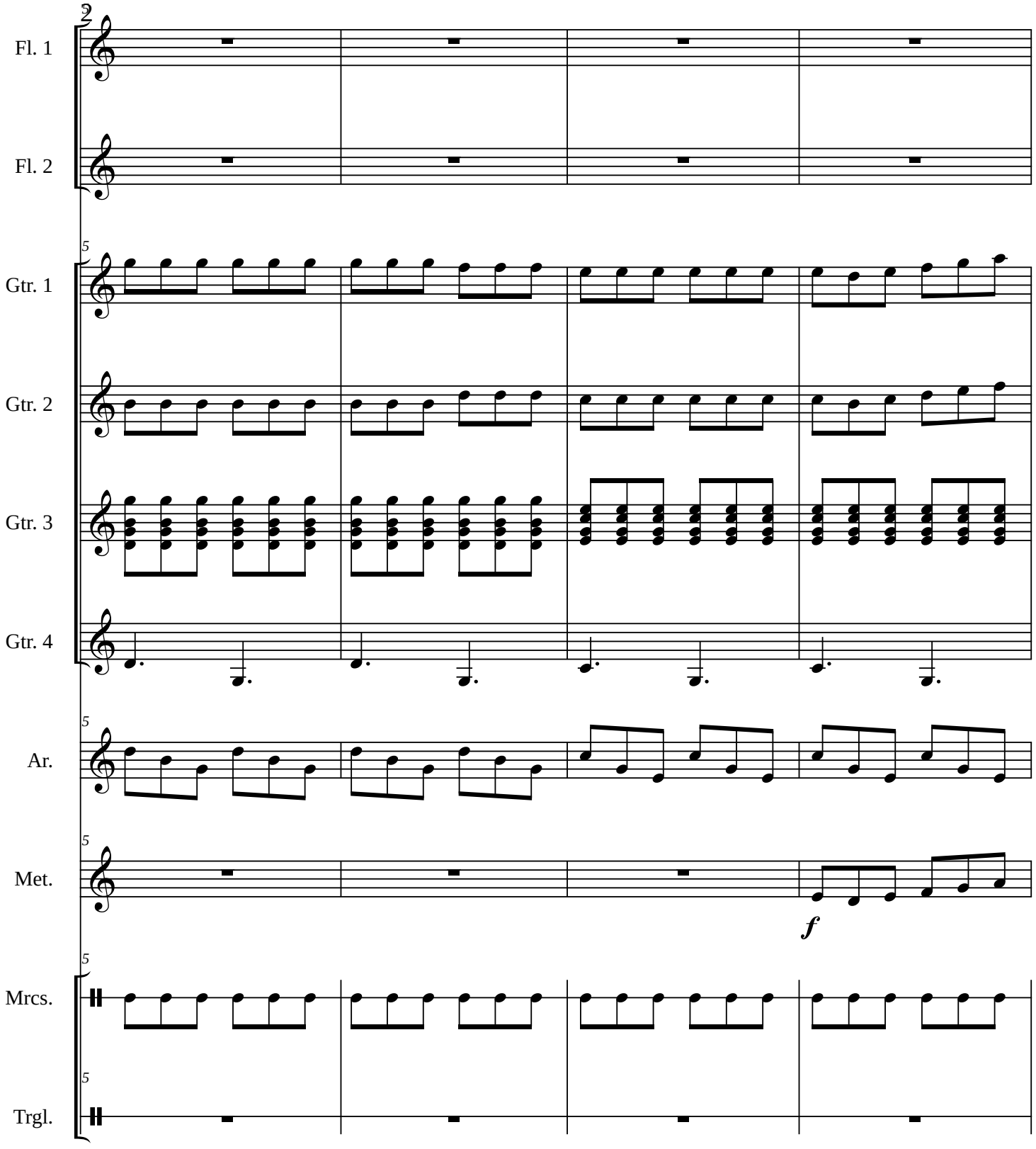
GUADALAJARA

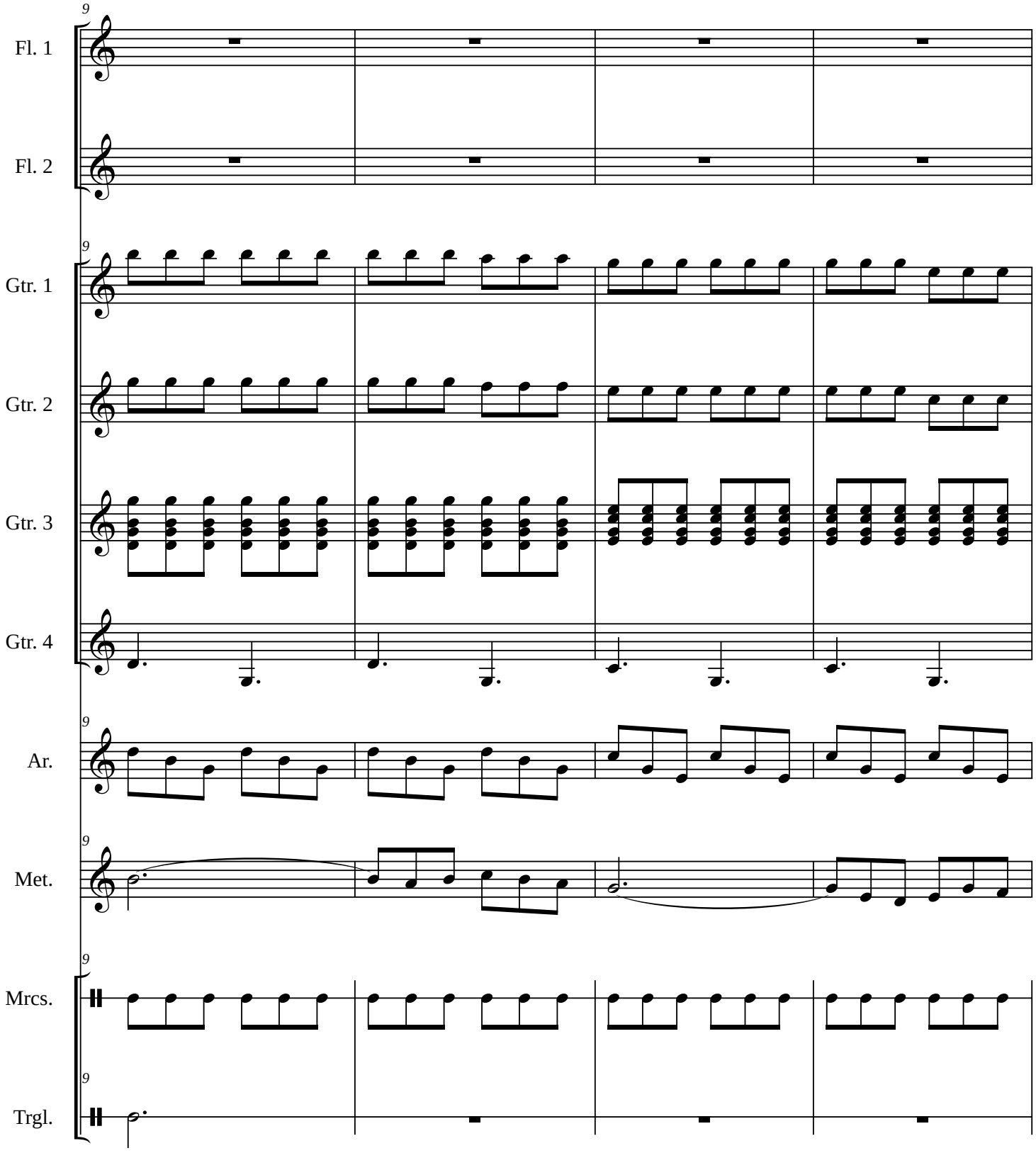
PEPE GUIZAR
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

ALLEGRO ♩= 180

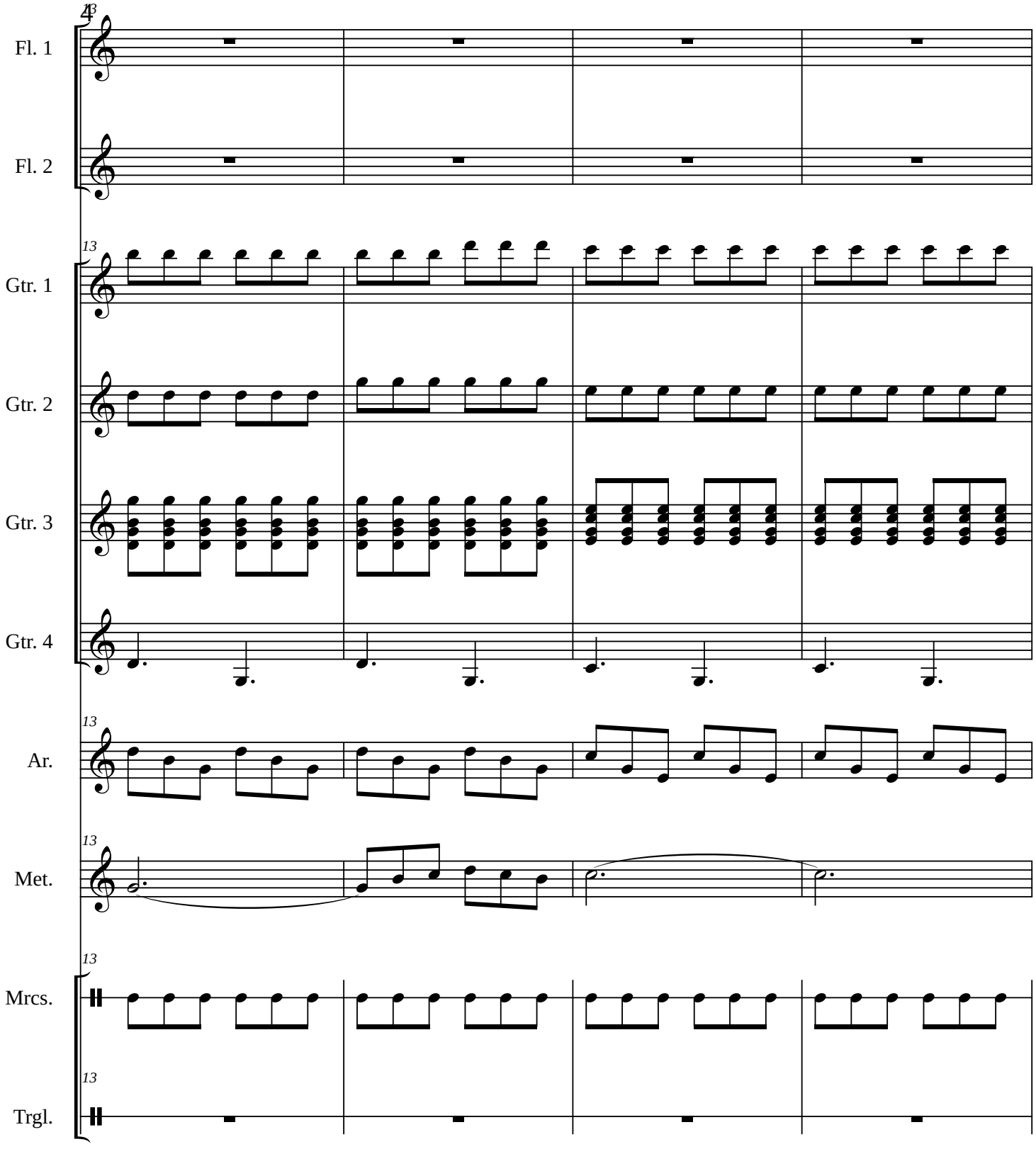


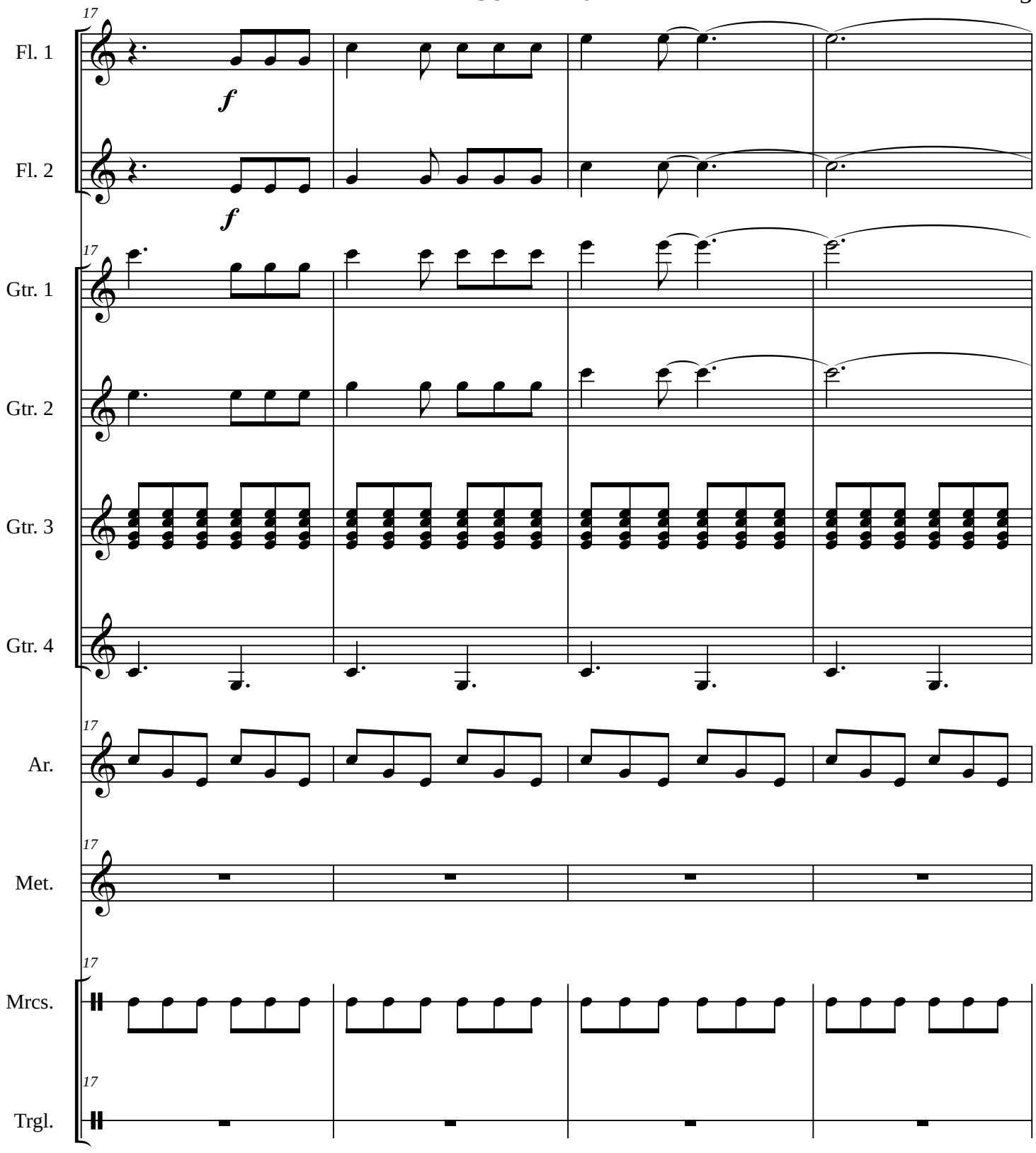
GUADALAJARA



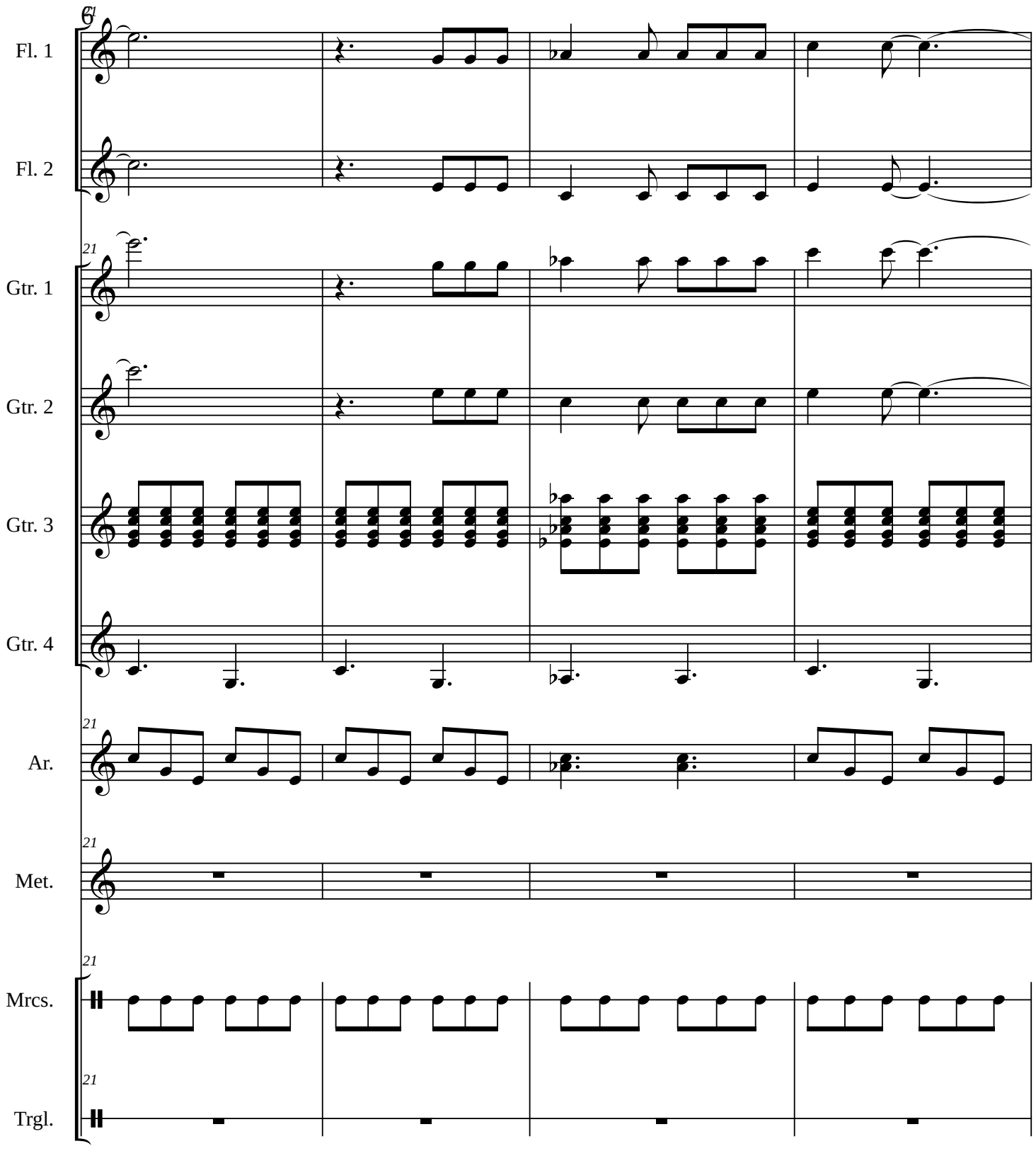

9
Fl. 1
Fl. 2
9
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
9
Ar.
9
Met.
9
Mrcs.
9
Trgl.

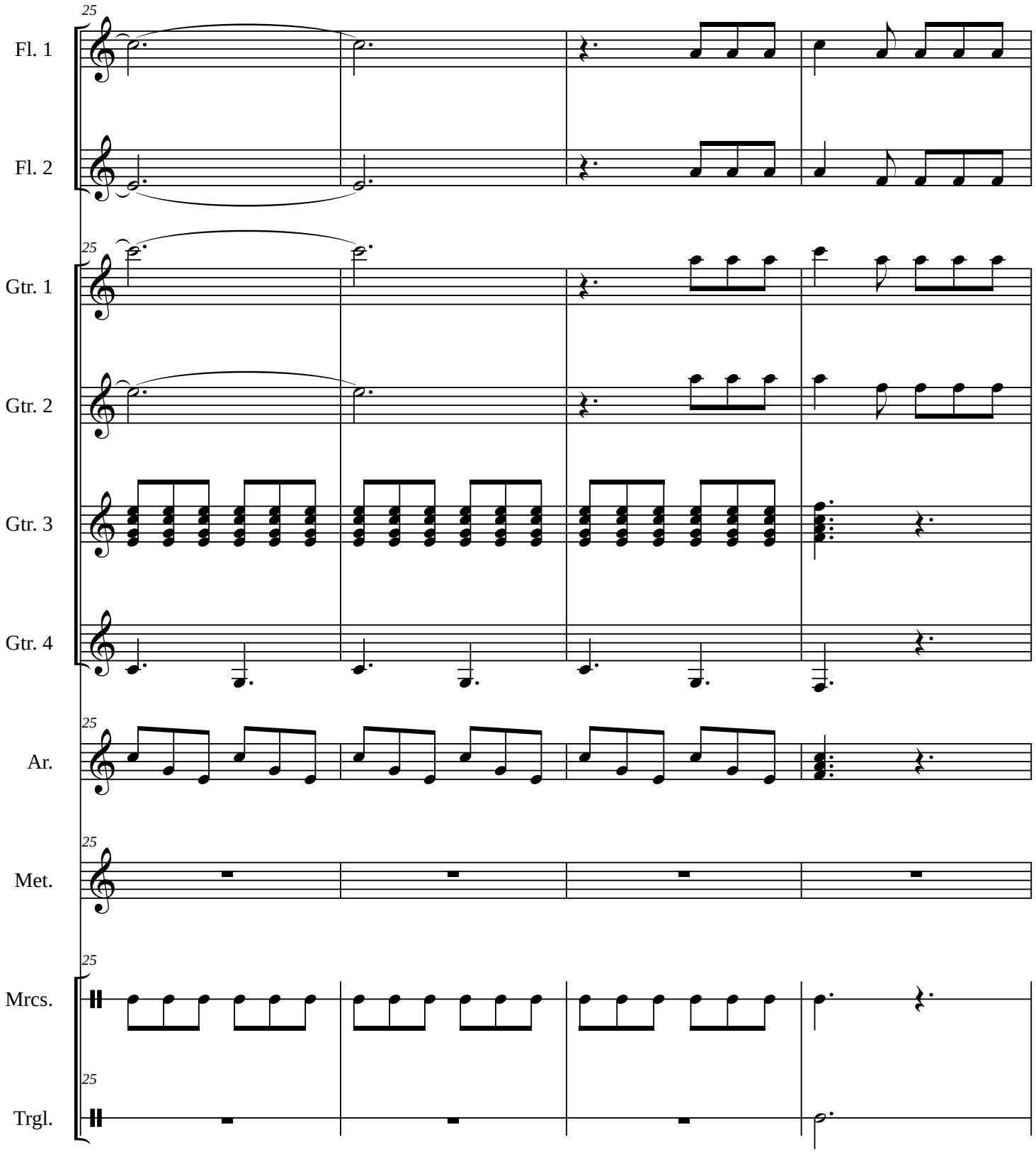
GUADALAJARA



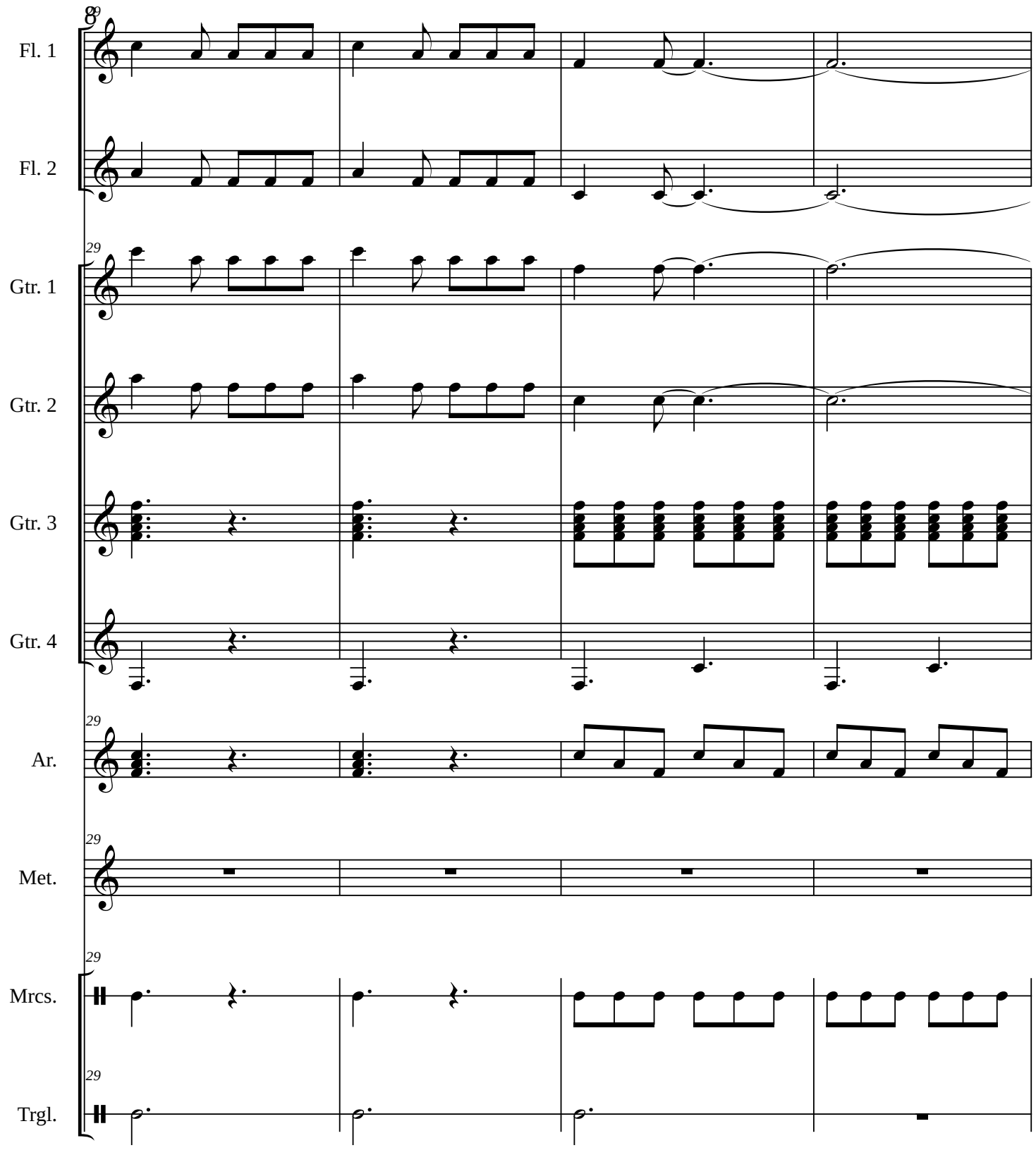

17
Fl. 1
f
Fl. 2
f
17
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
17
Ar.
17
Met.
17
Mrcs.
17
Trgl.

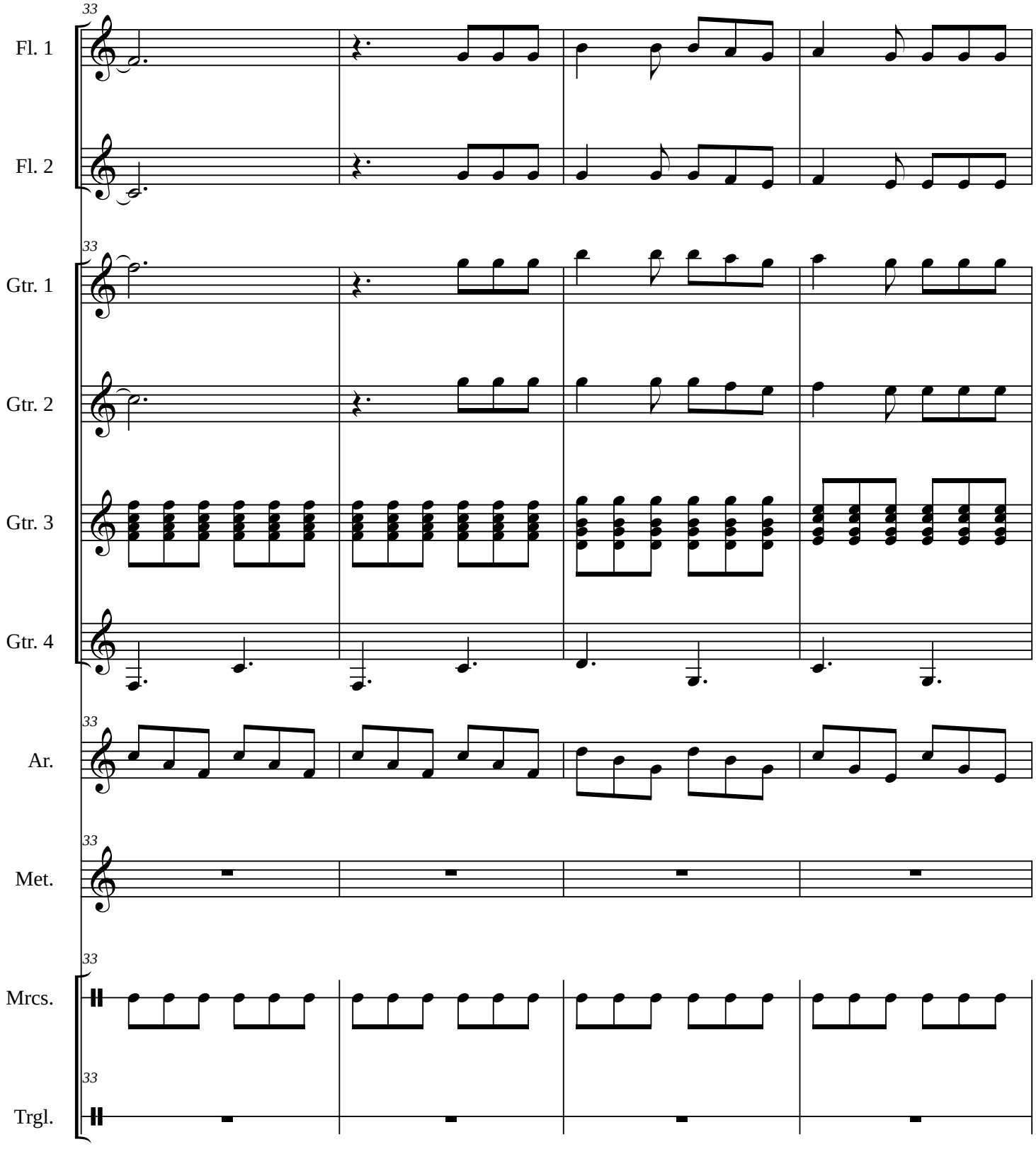
GUADALAJARA



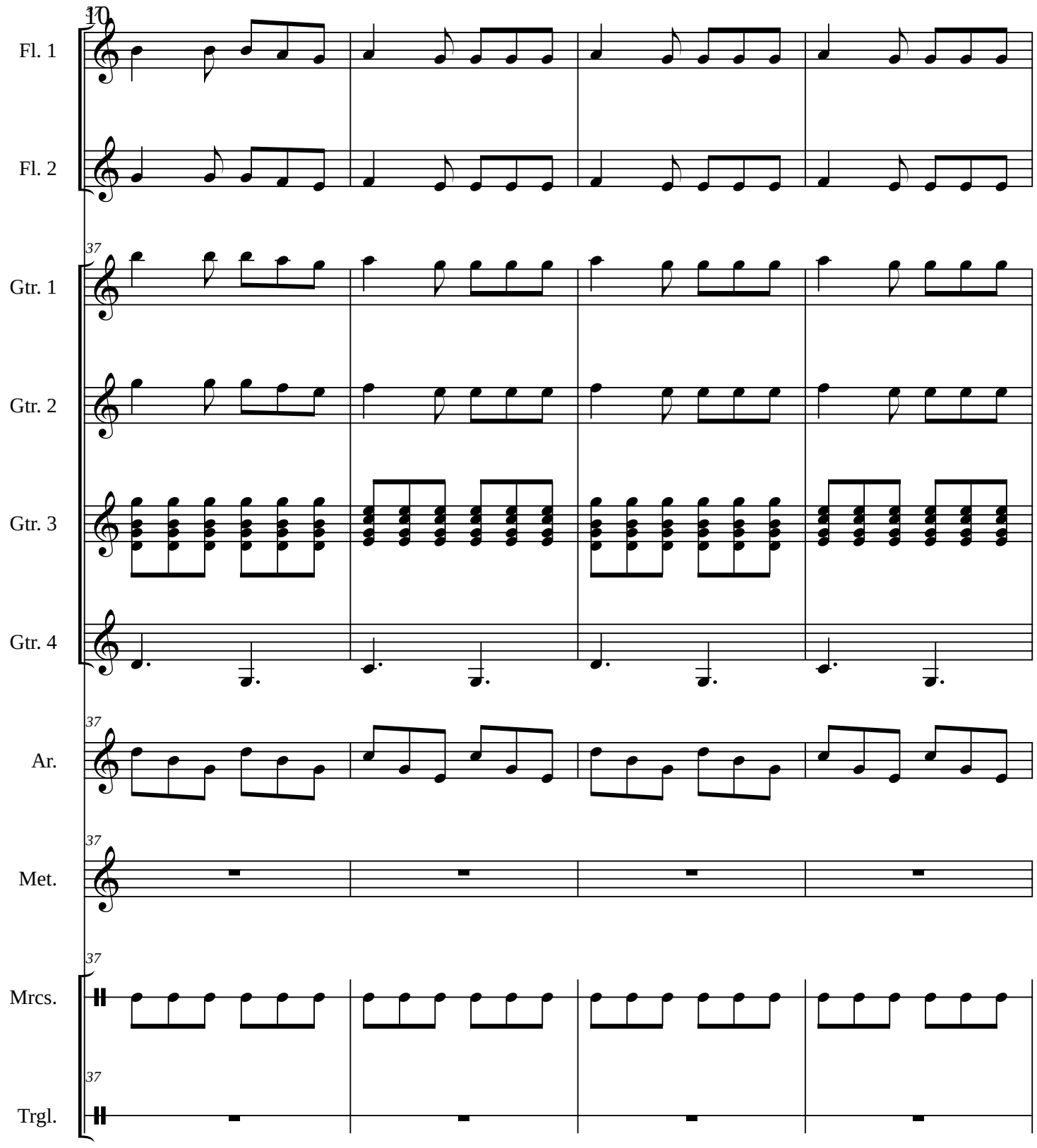

25
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

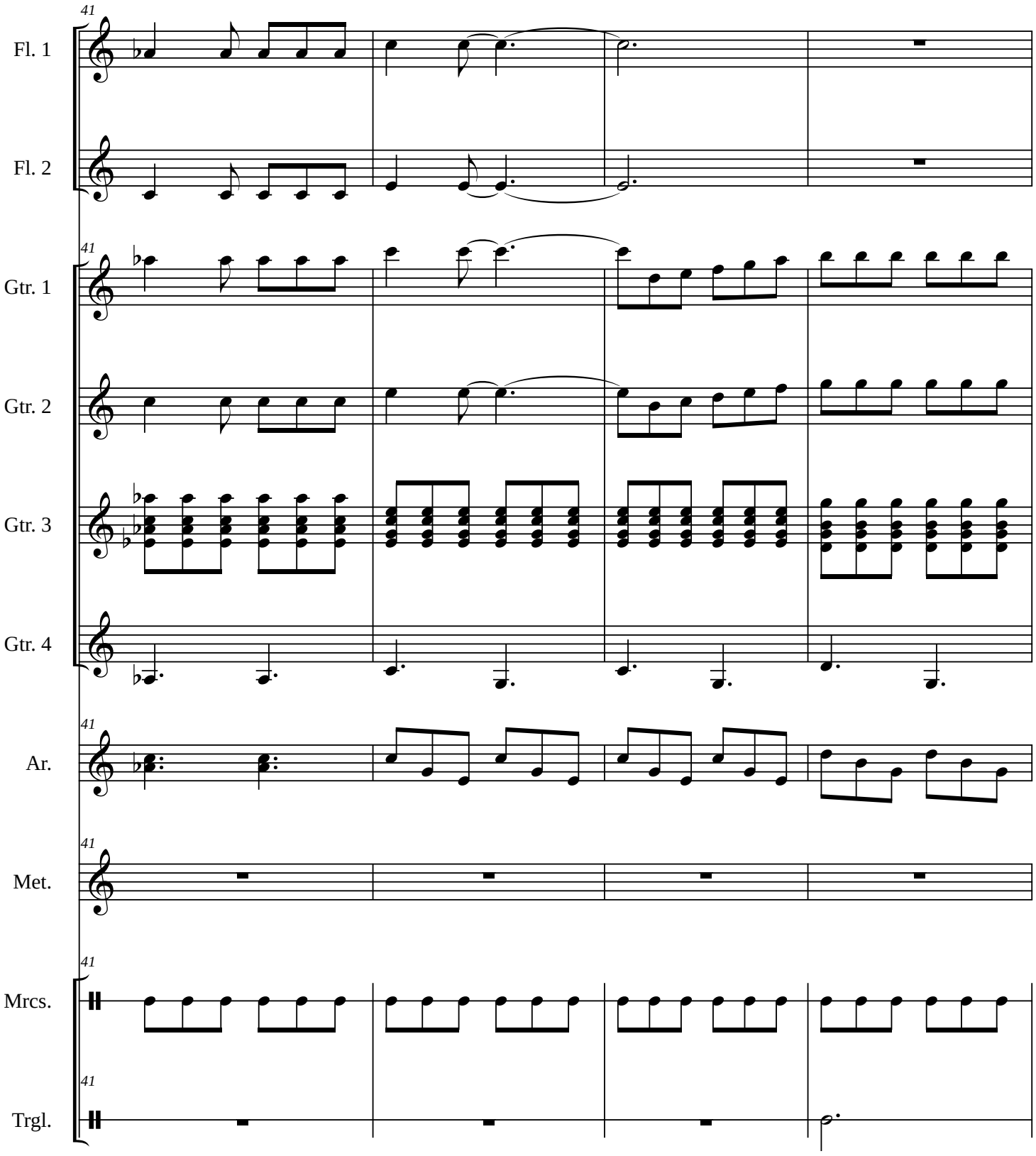
GUADALAJARA



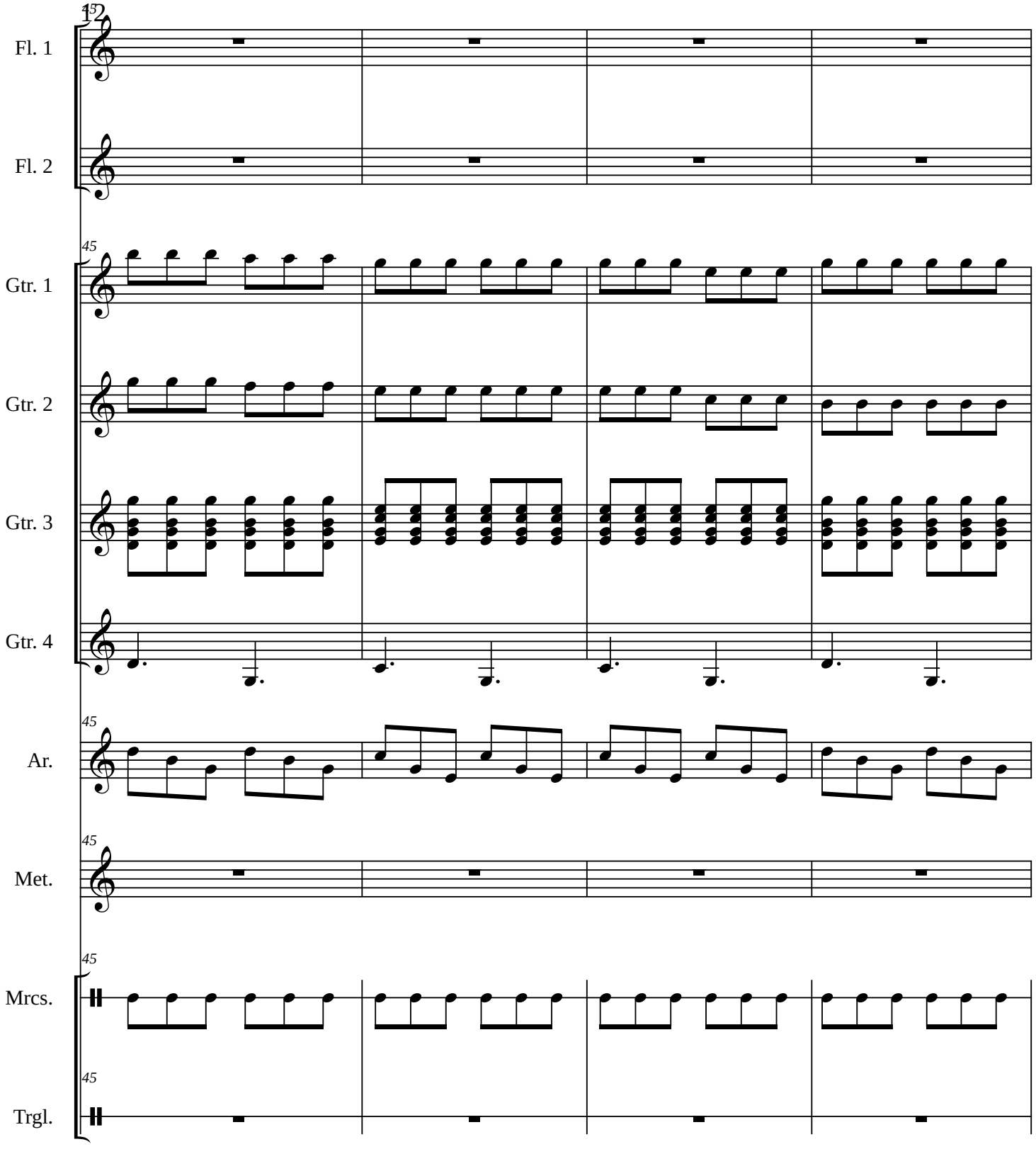

33
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

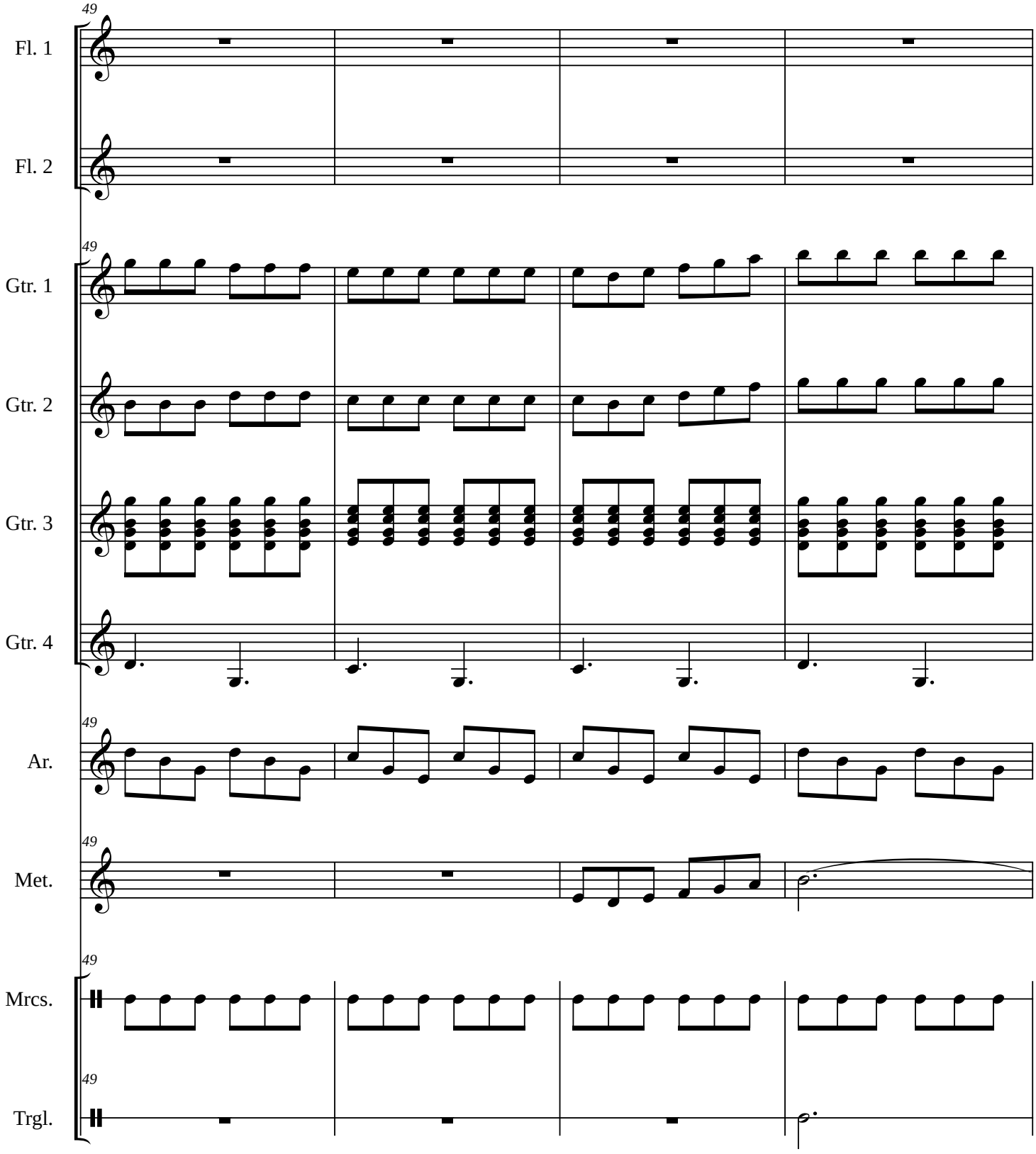
GUADALAJARA



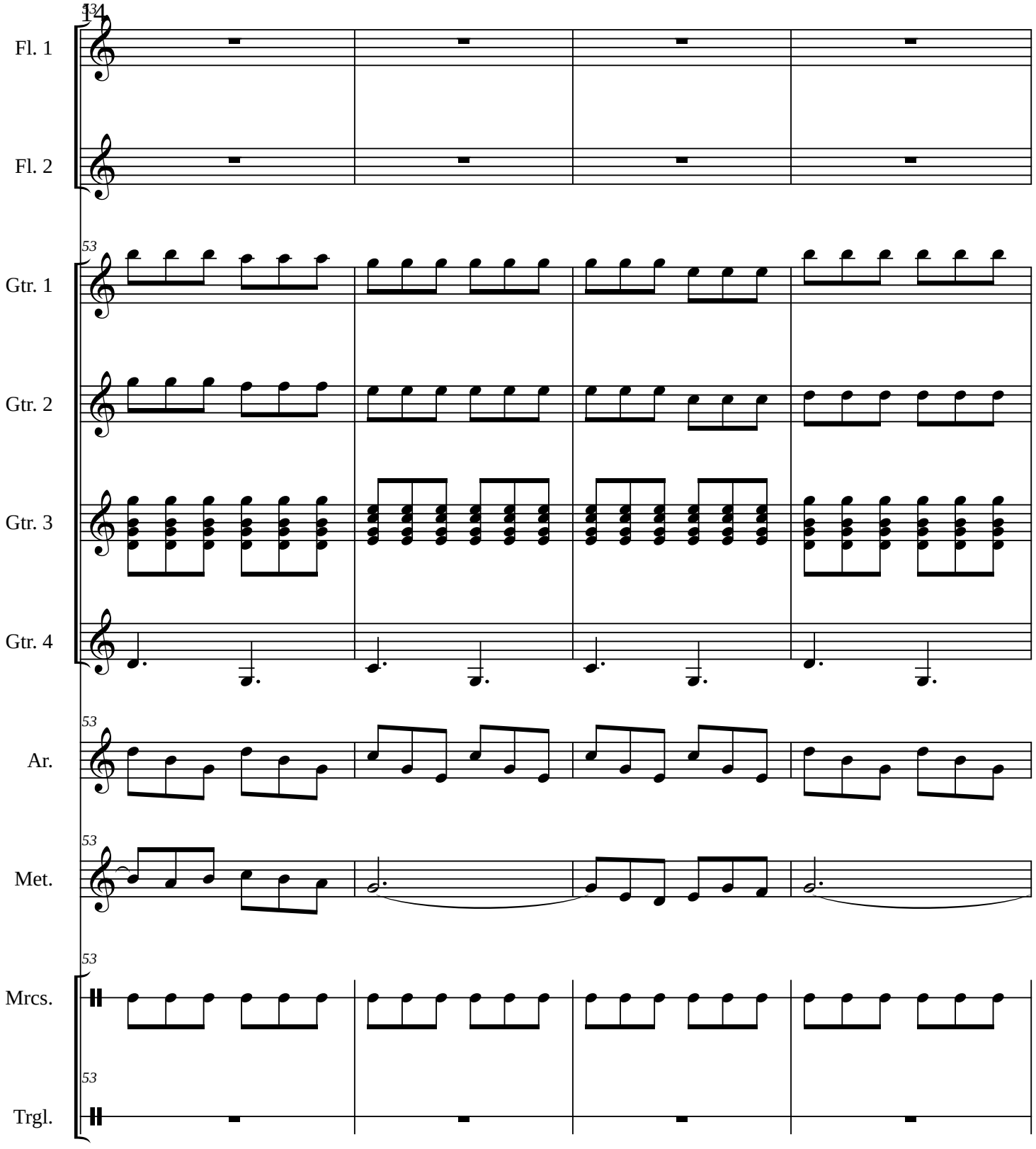

41
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

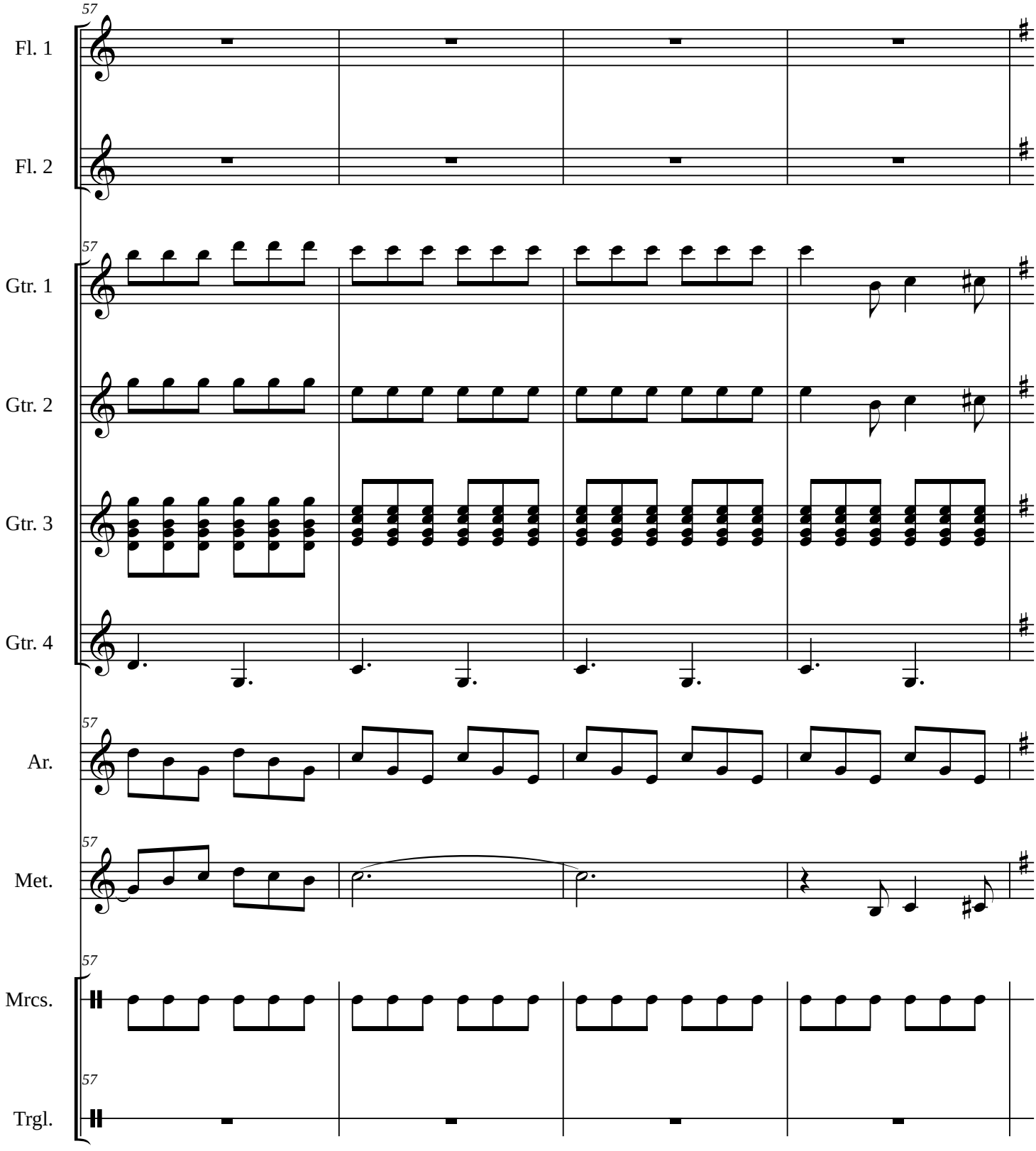
GUADALAJARA

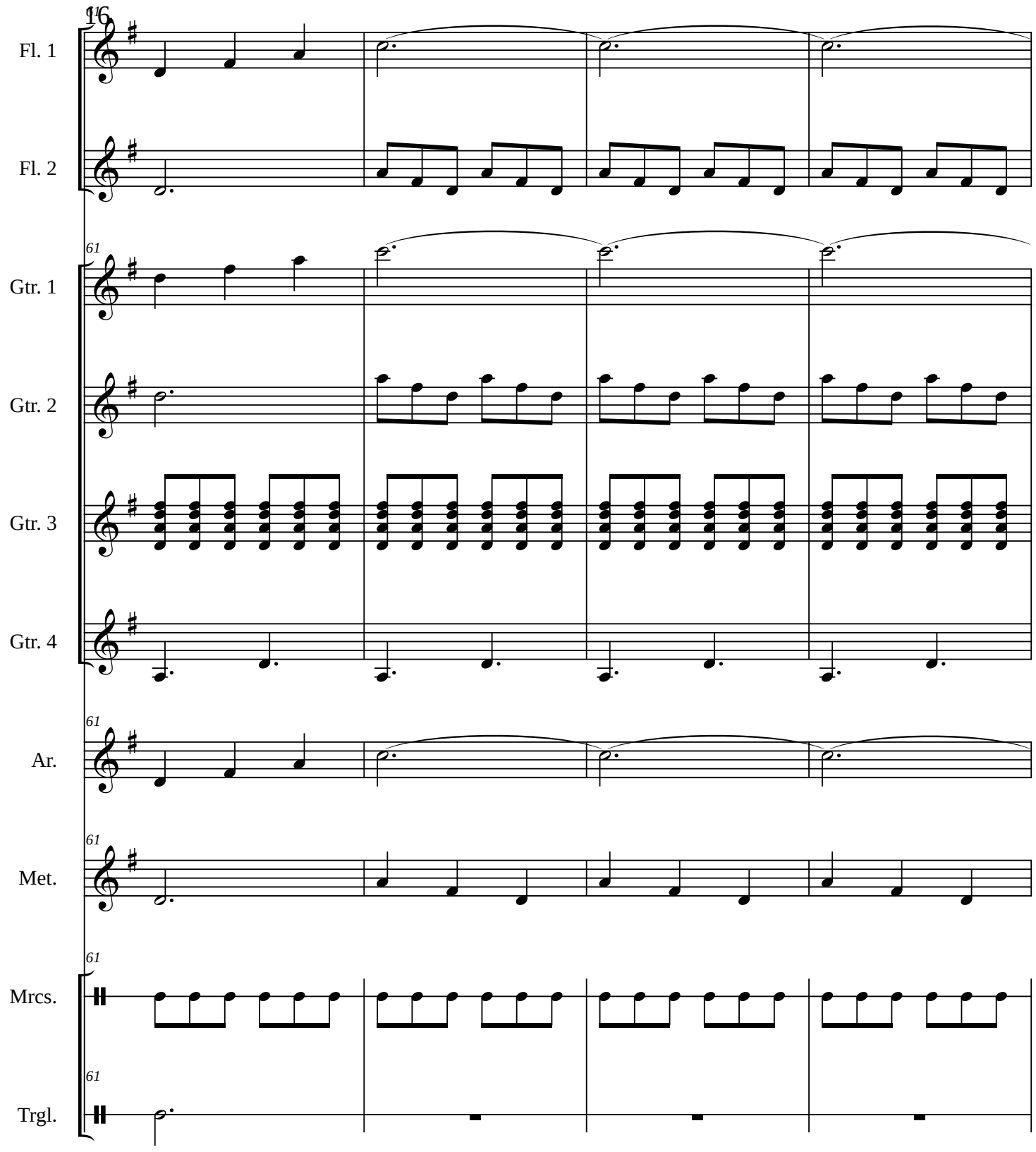


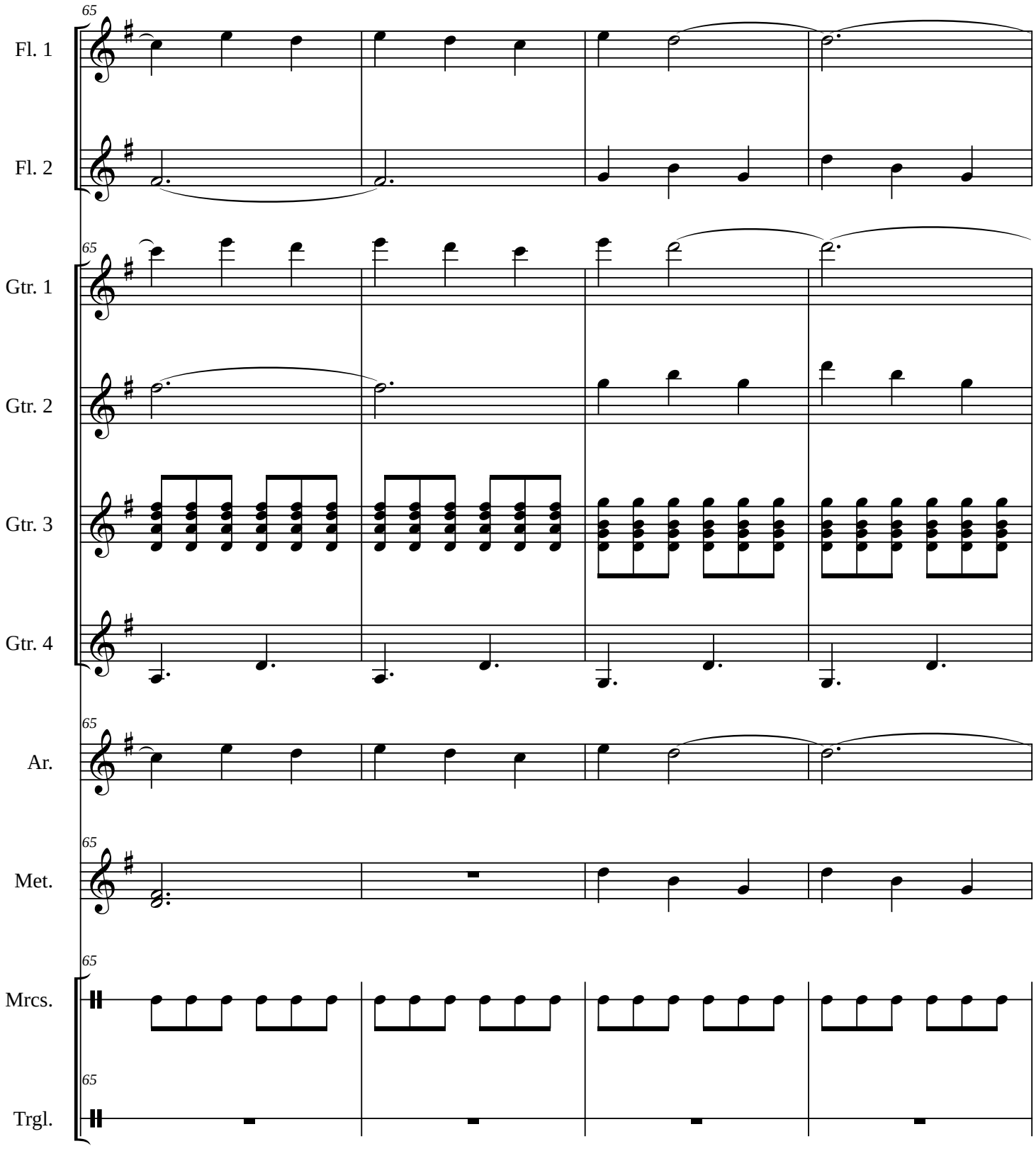

49
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

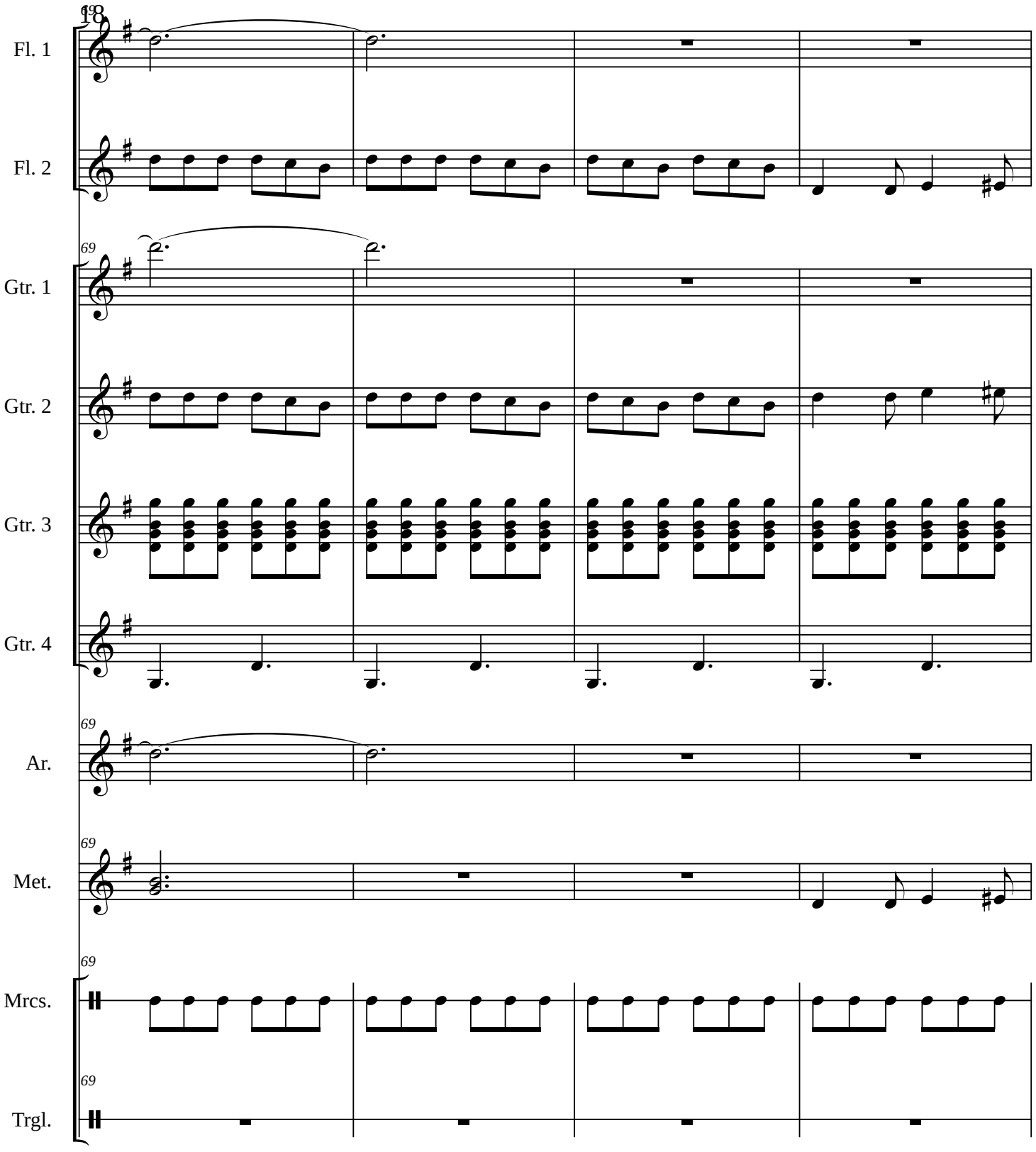
GUADALAJARA

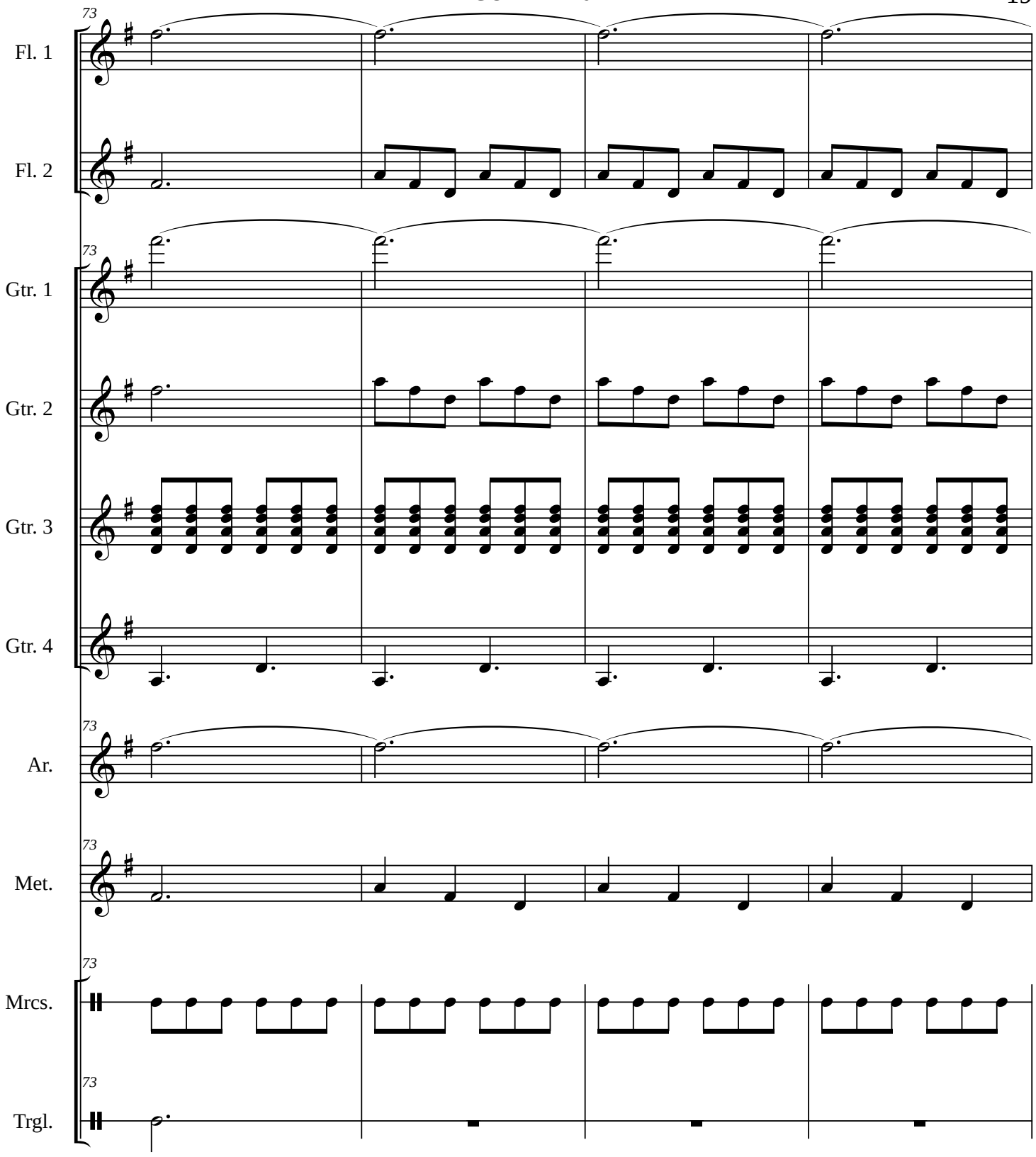



57
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

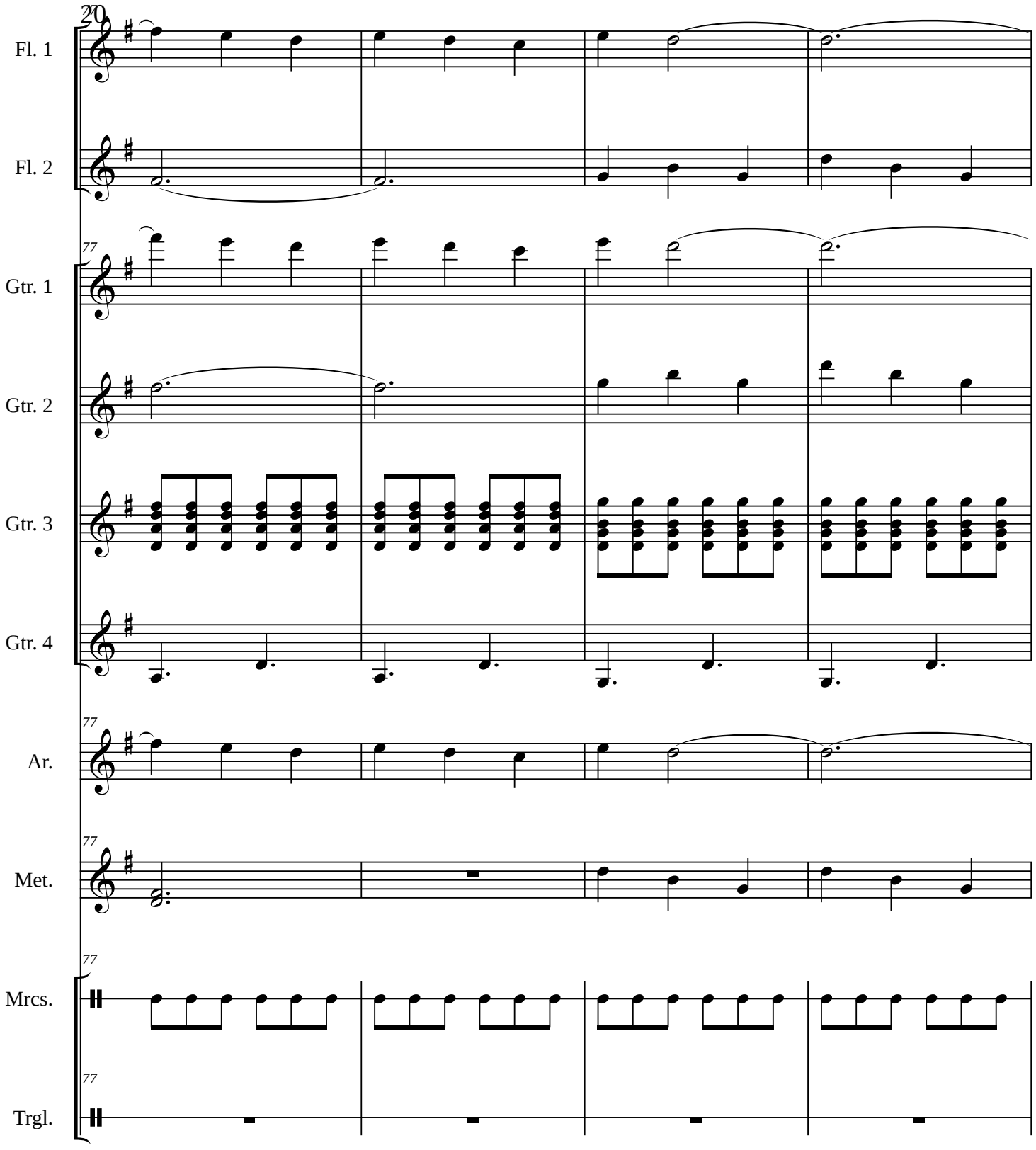

16
Fl. 1
Fl. 2
61
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
61
Ar.
61
Met.
61
Mrcs.
61
Trgl.

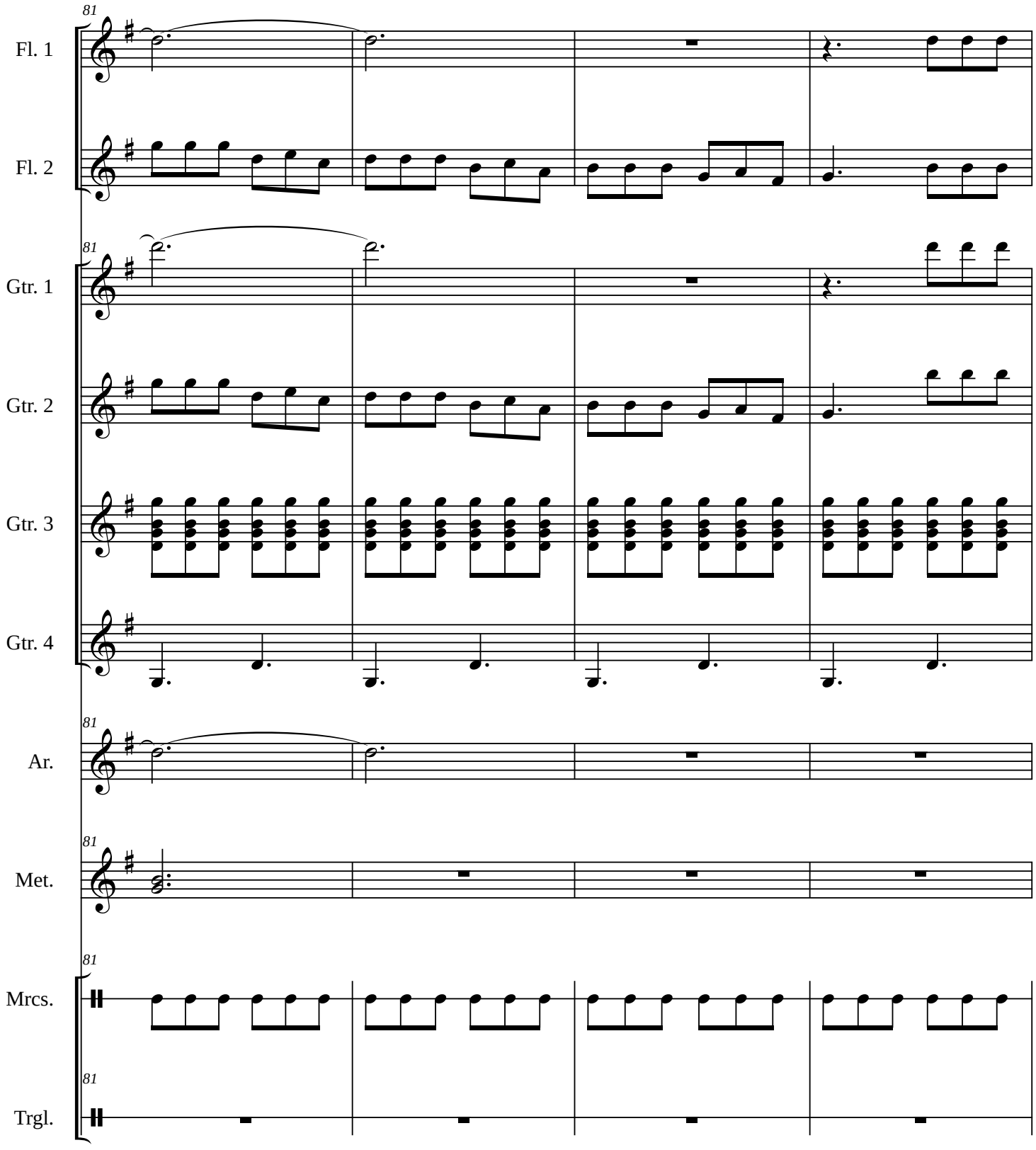

65
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.


18
Fl. 1
Fl. 2
69
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
69
Ar.
69
Met.
69
Mrcs.
69
Trgl.

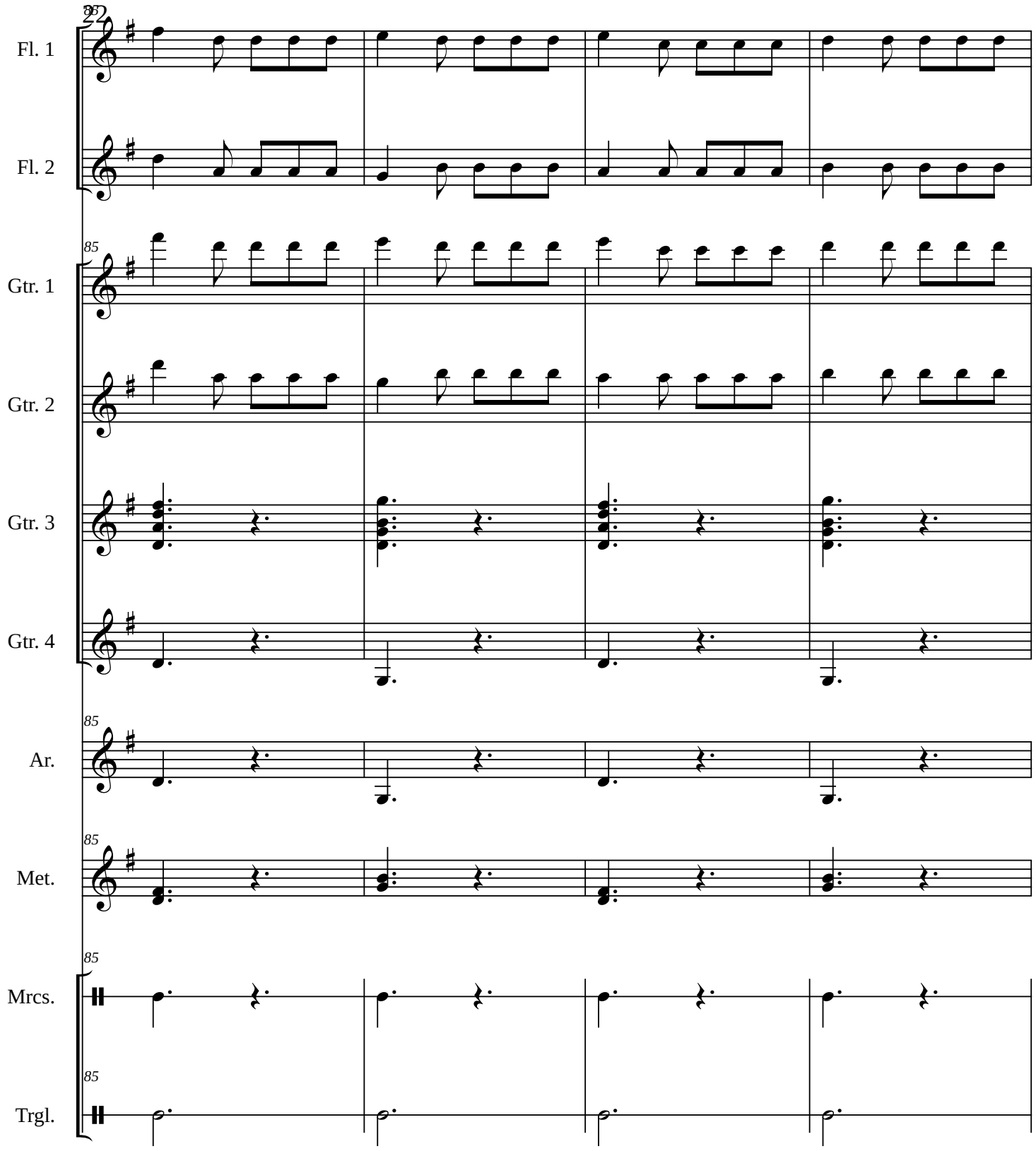

73
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

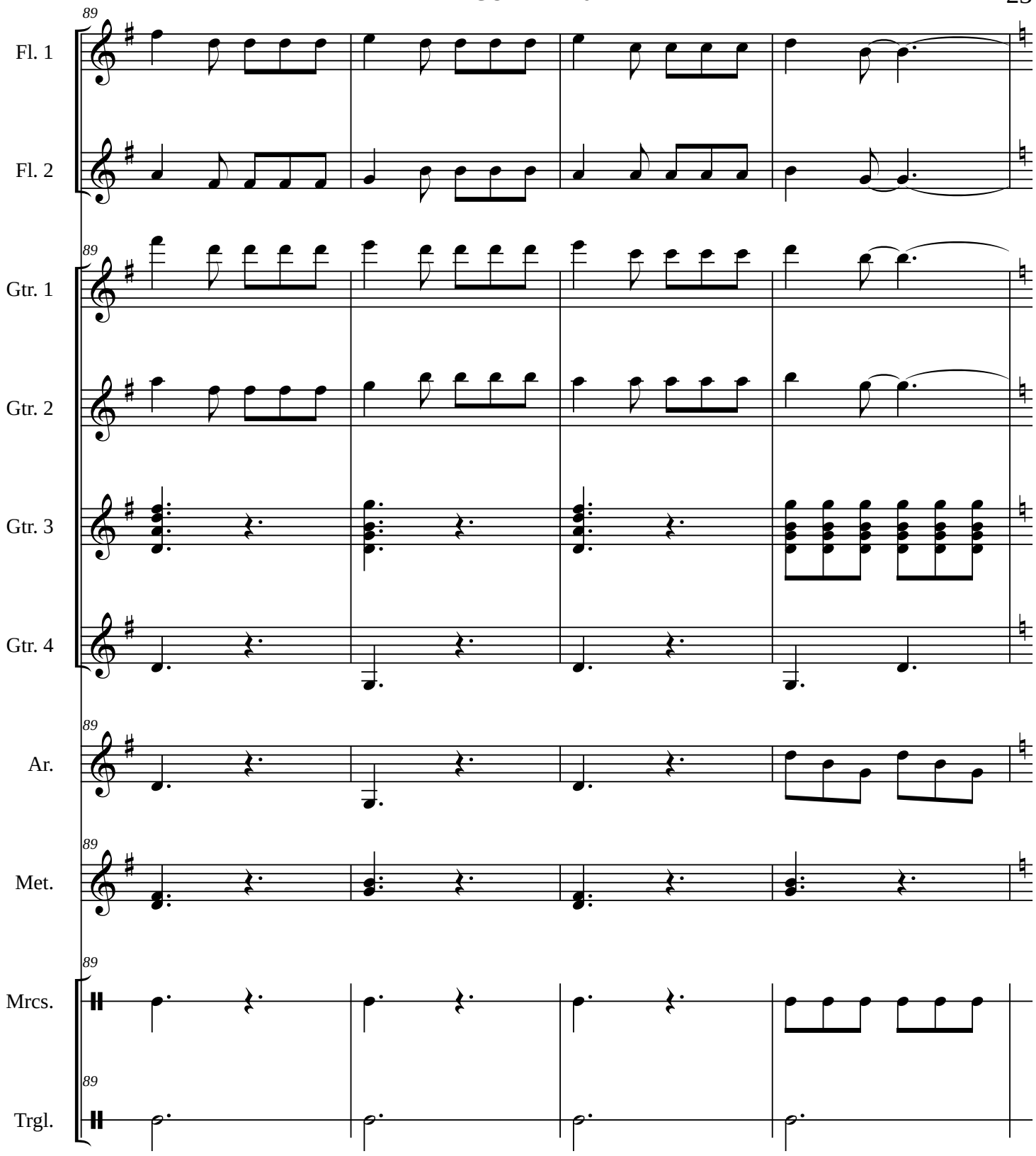
GUADALAJARA

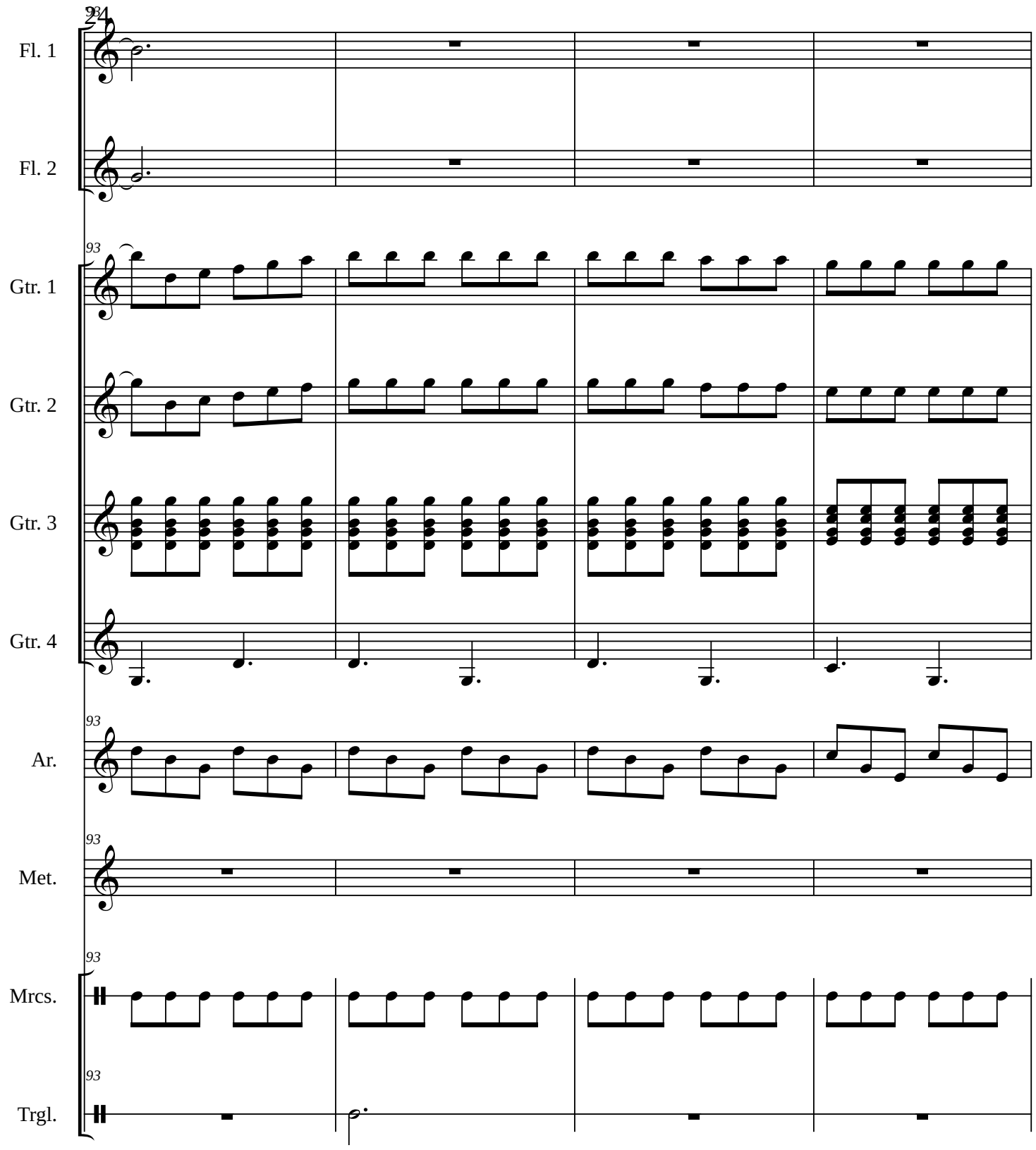


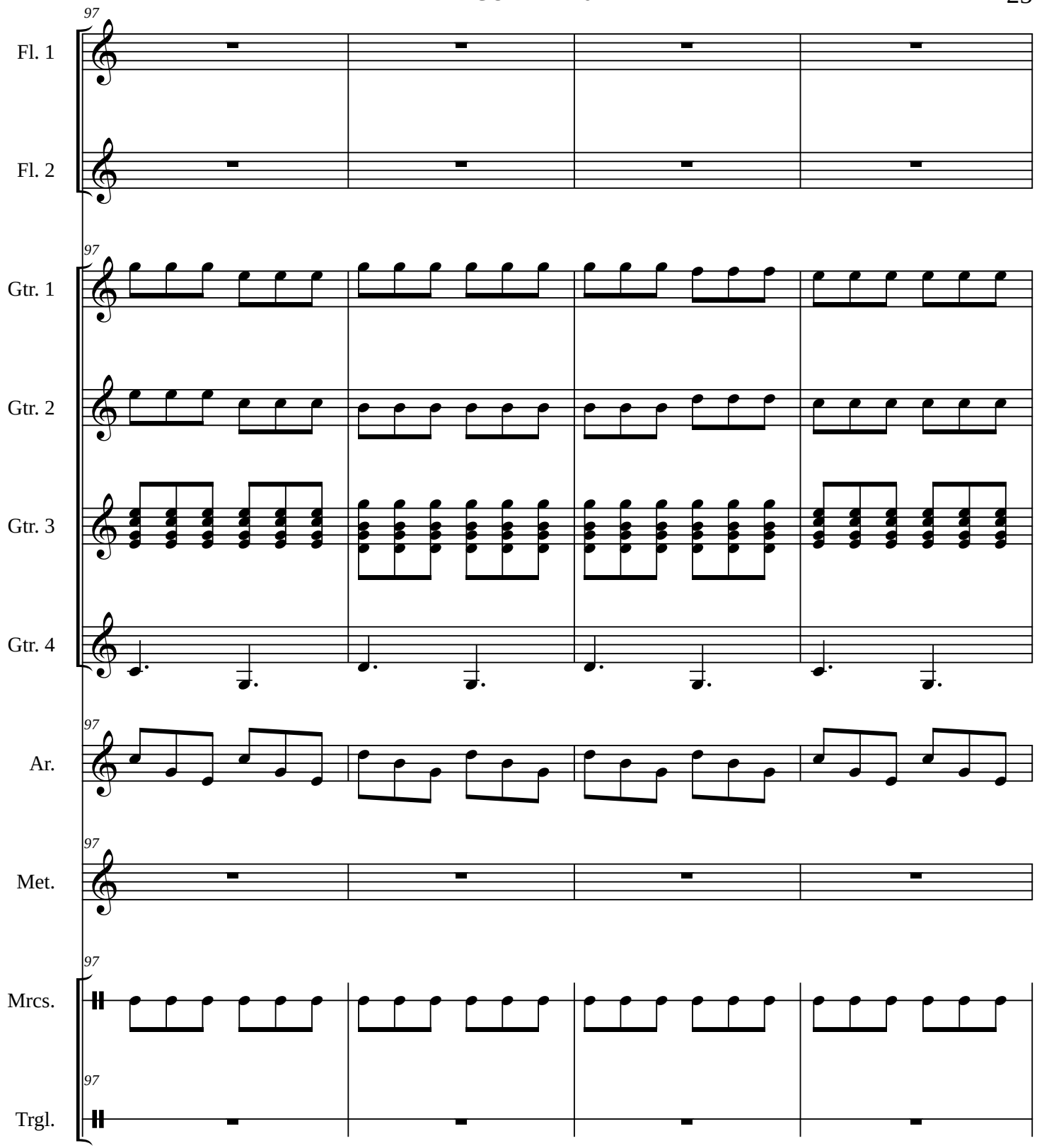

81
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

GUADALAJARA

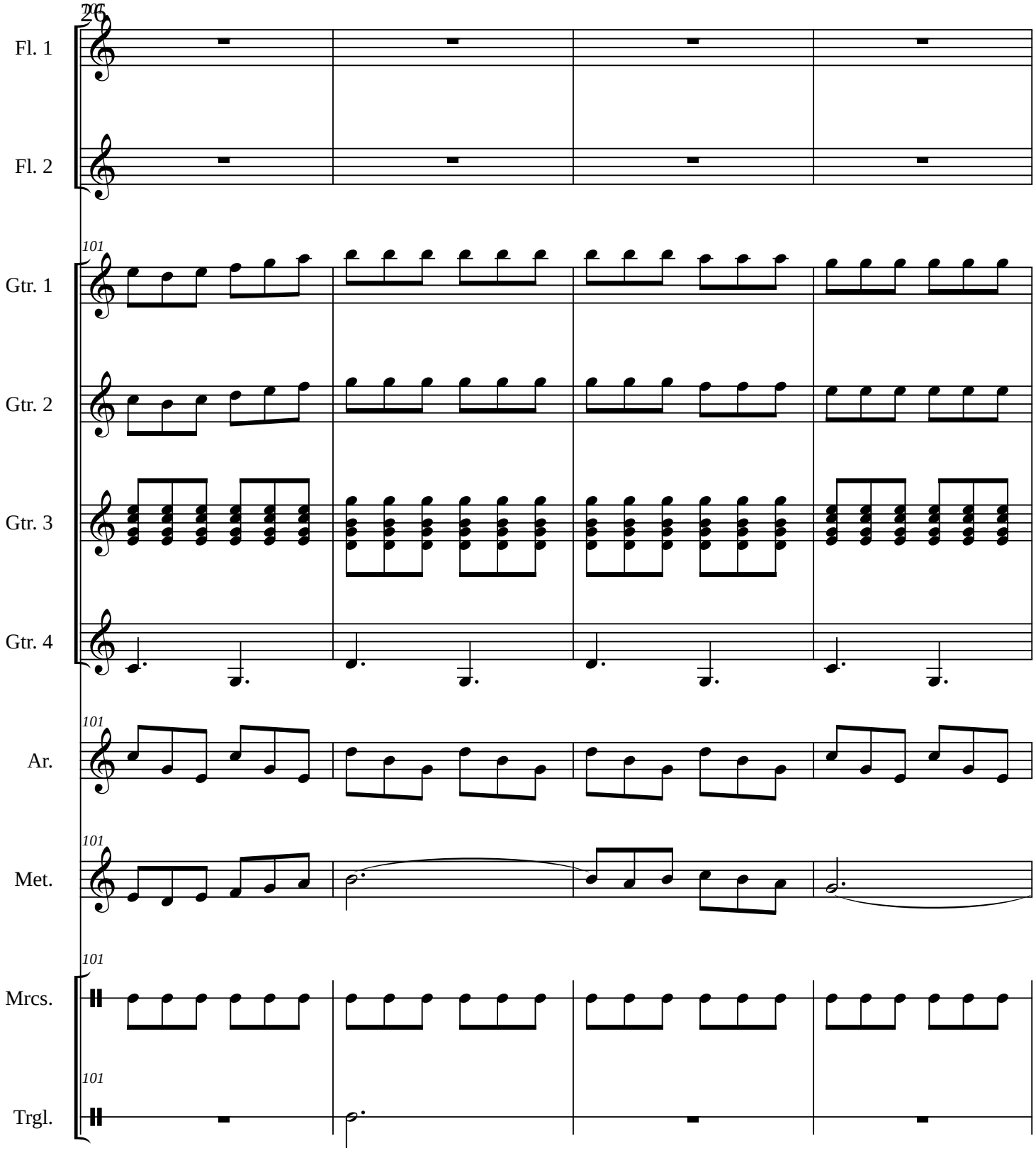


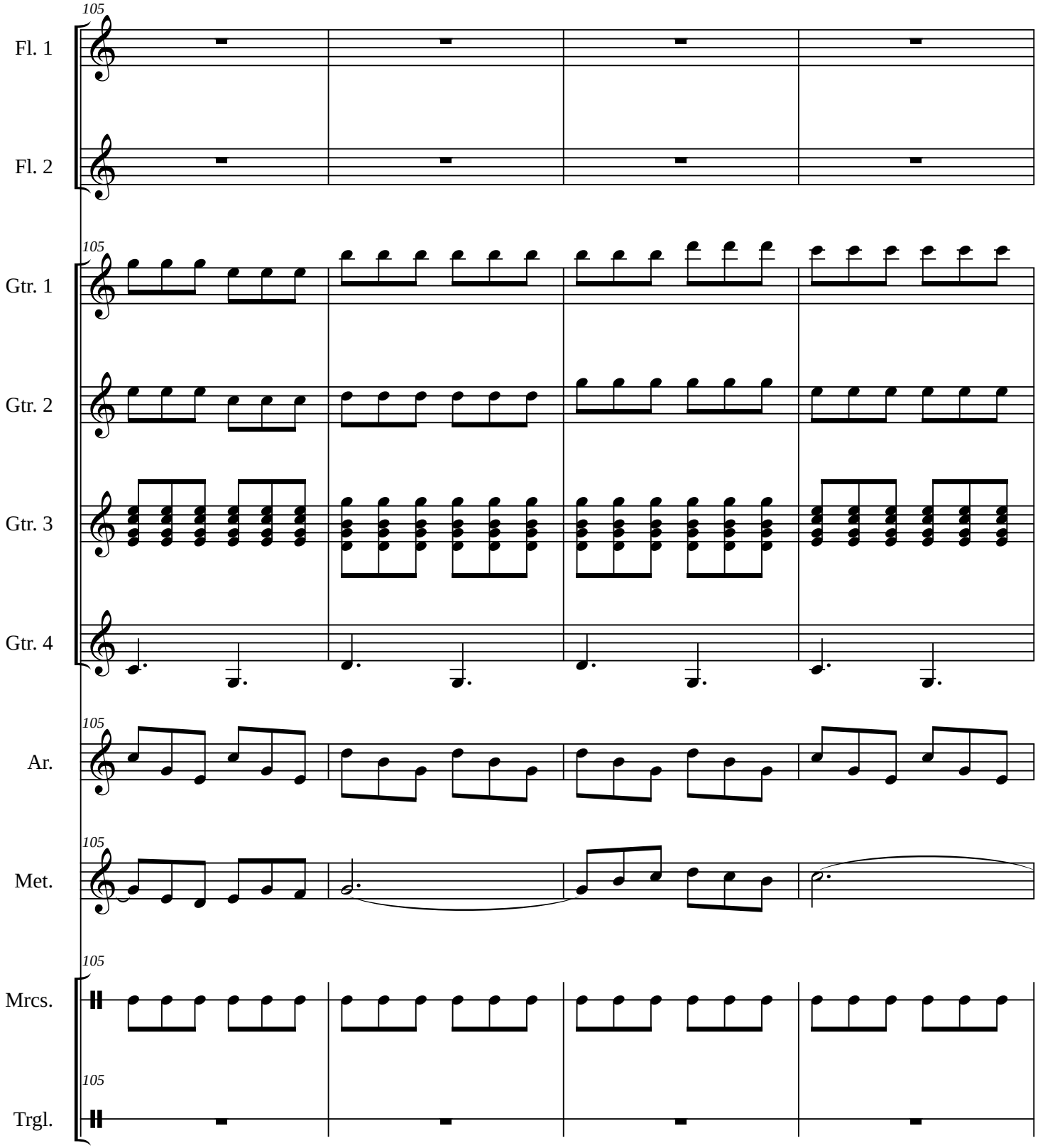

89
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.


24
Fl. 1
Fl. 2
93
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
93
Ar.
93
Met.
93
Mrcs.
93
Trgl.

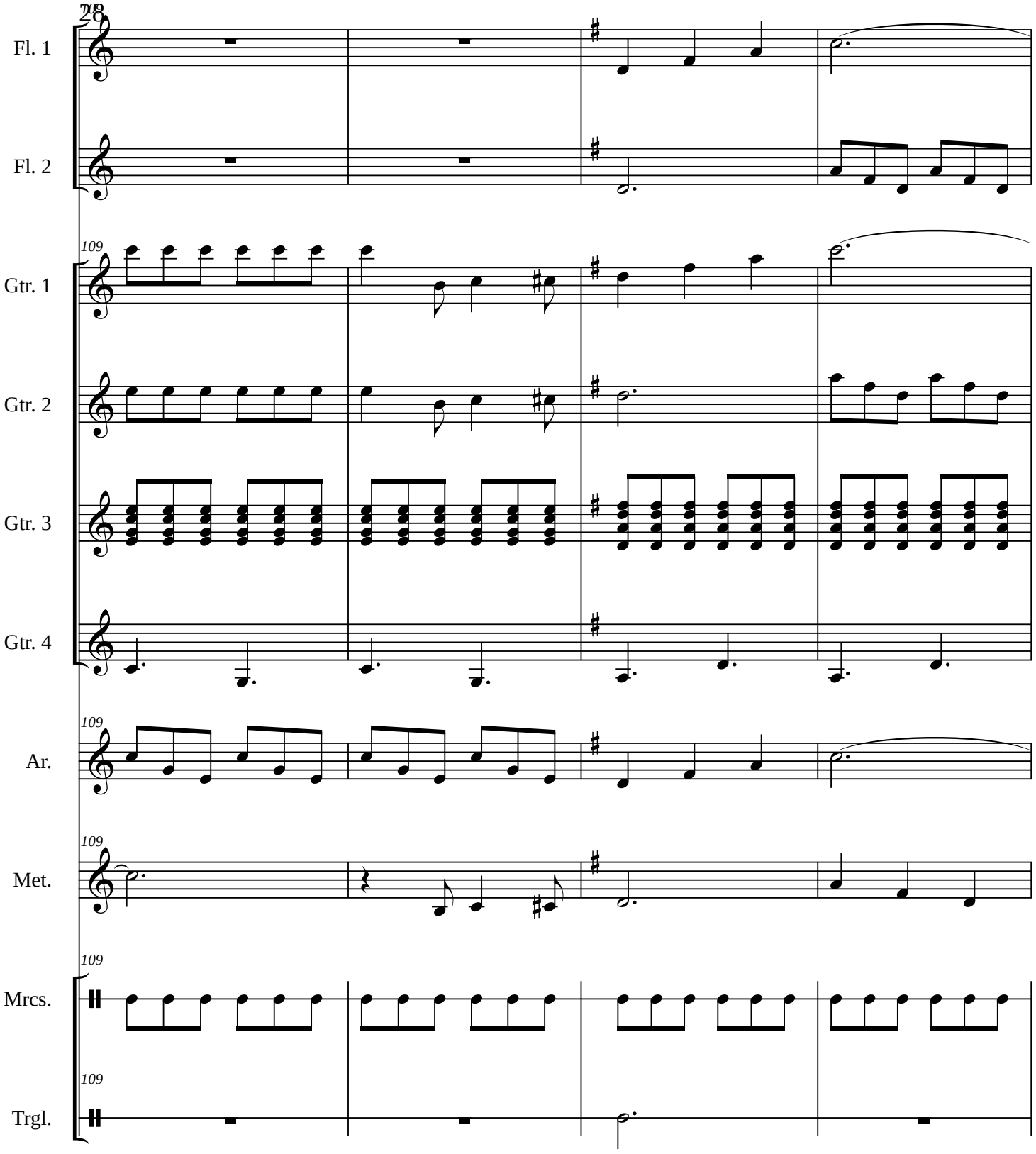

97
Fl. 1
Fl. 2
97
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
97
Ar.
97
Met.
97
Mrcs.
97
Trgl.

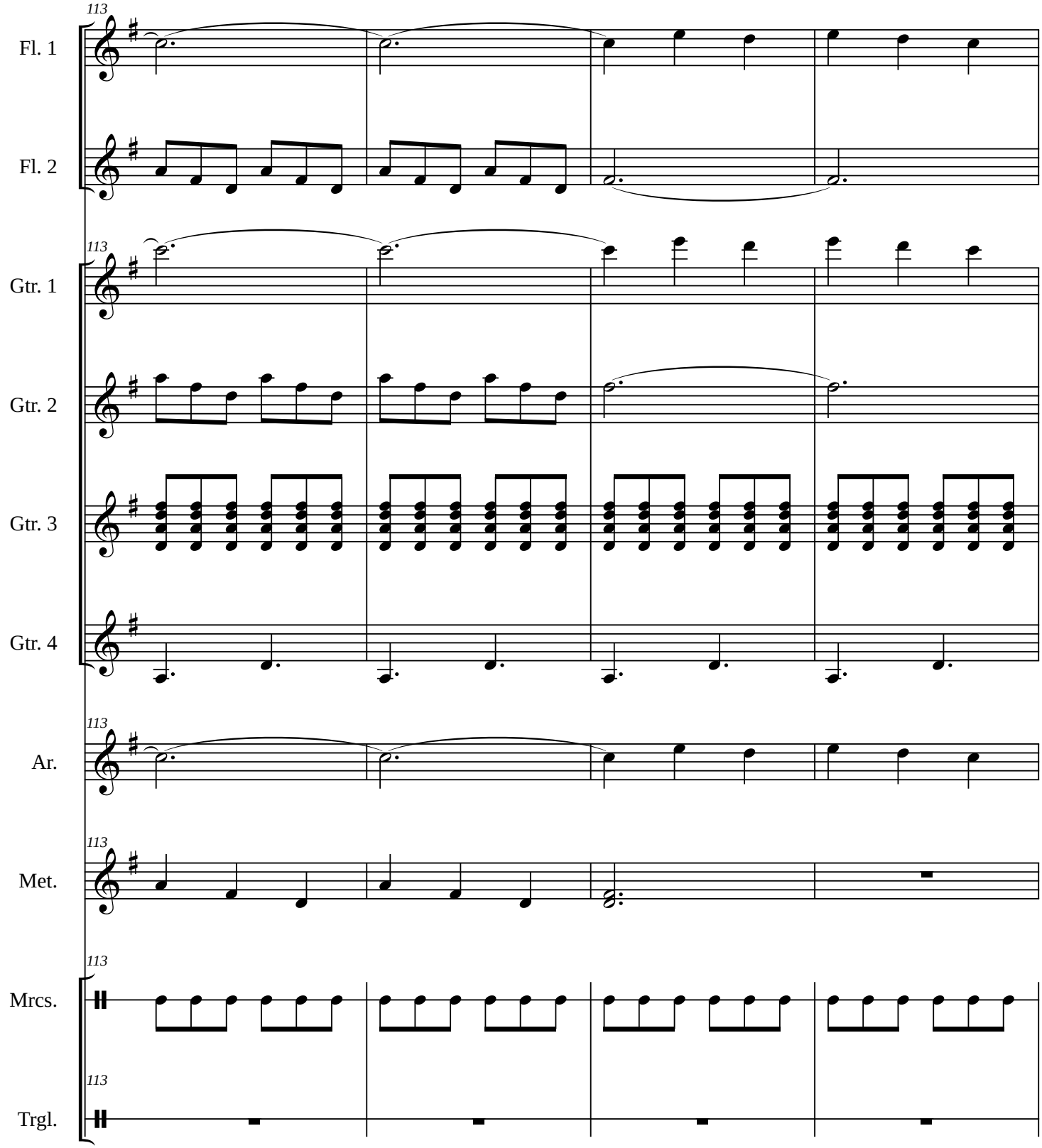
GUADALAJARA



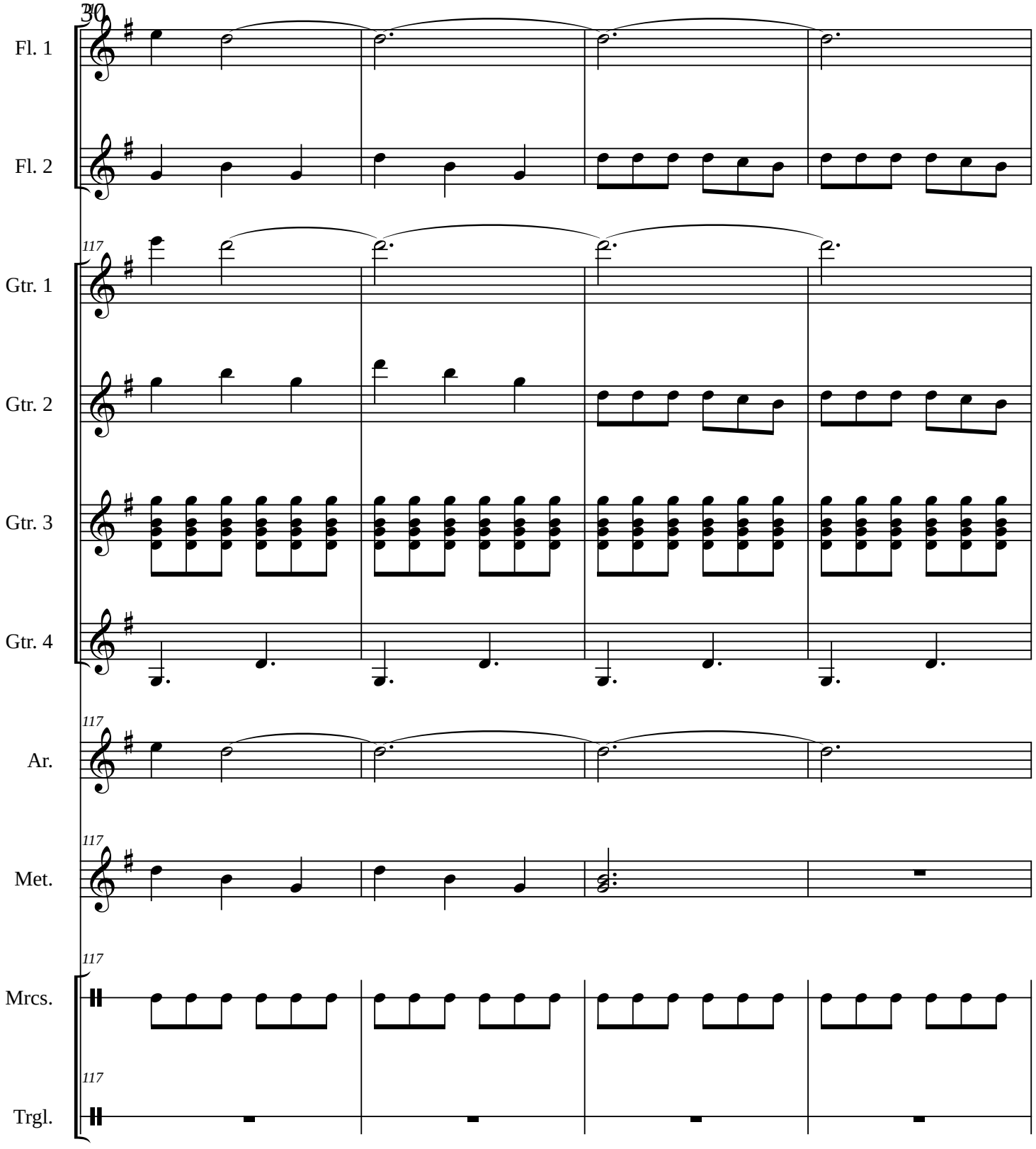

105
Fl. 1
Fl. 2
105
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
105
Ar.
105
Met.
105
Mrcs.
105
Trgl.

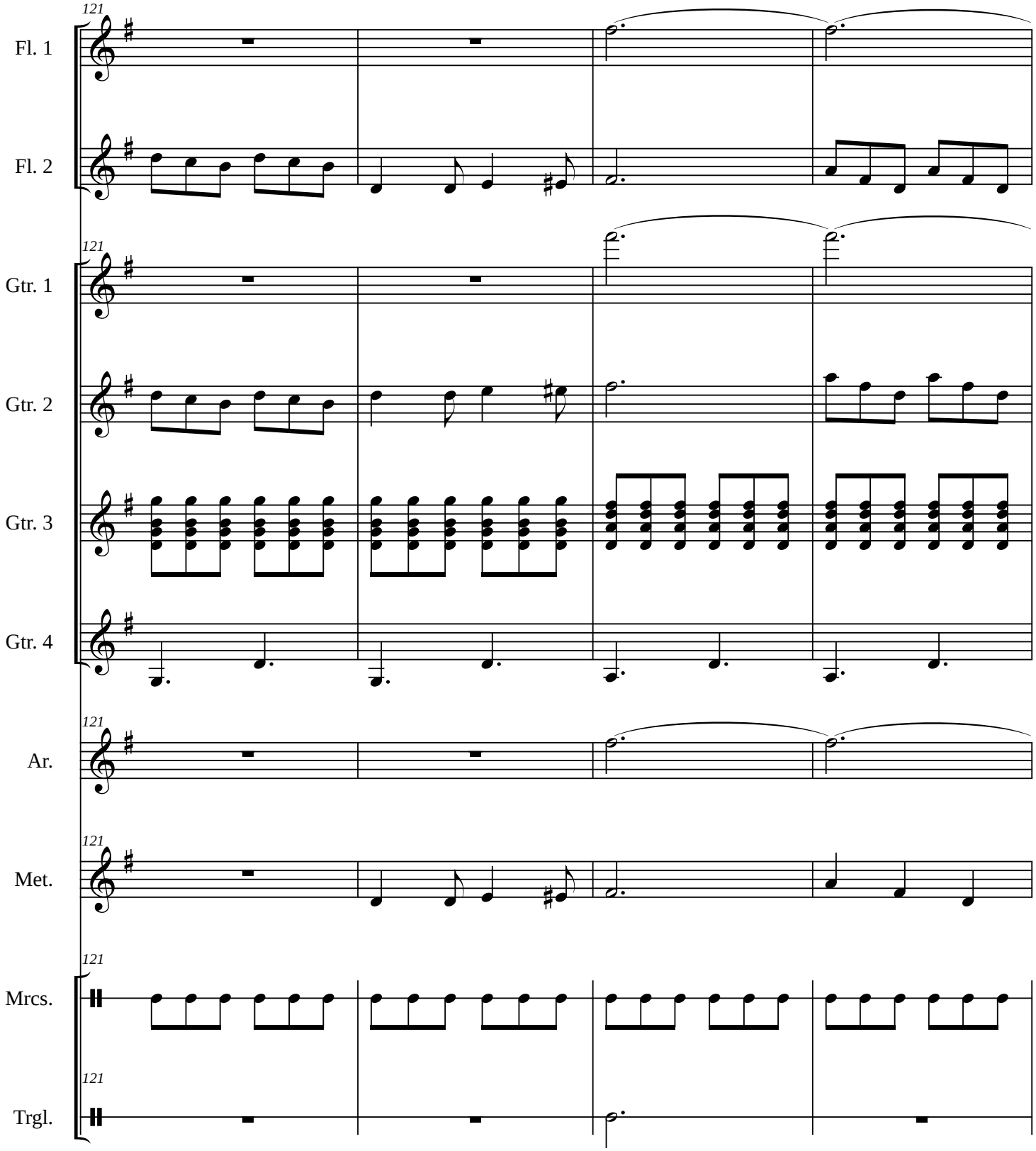
GUADALAJARA



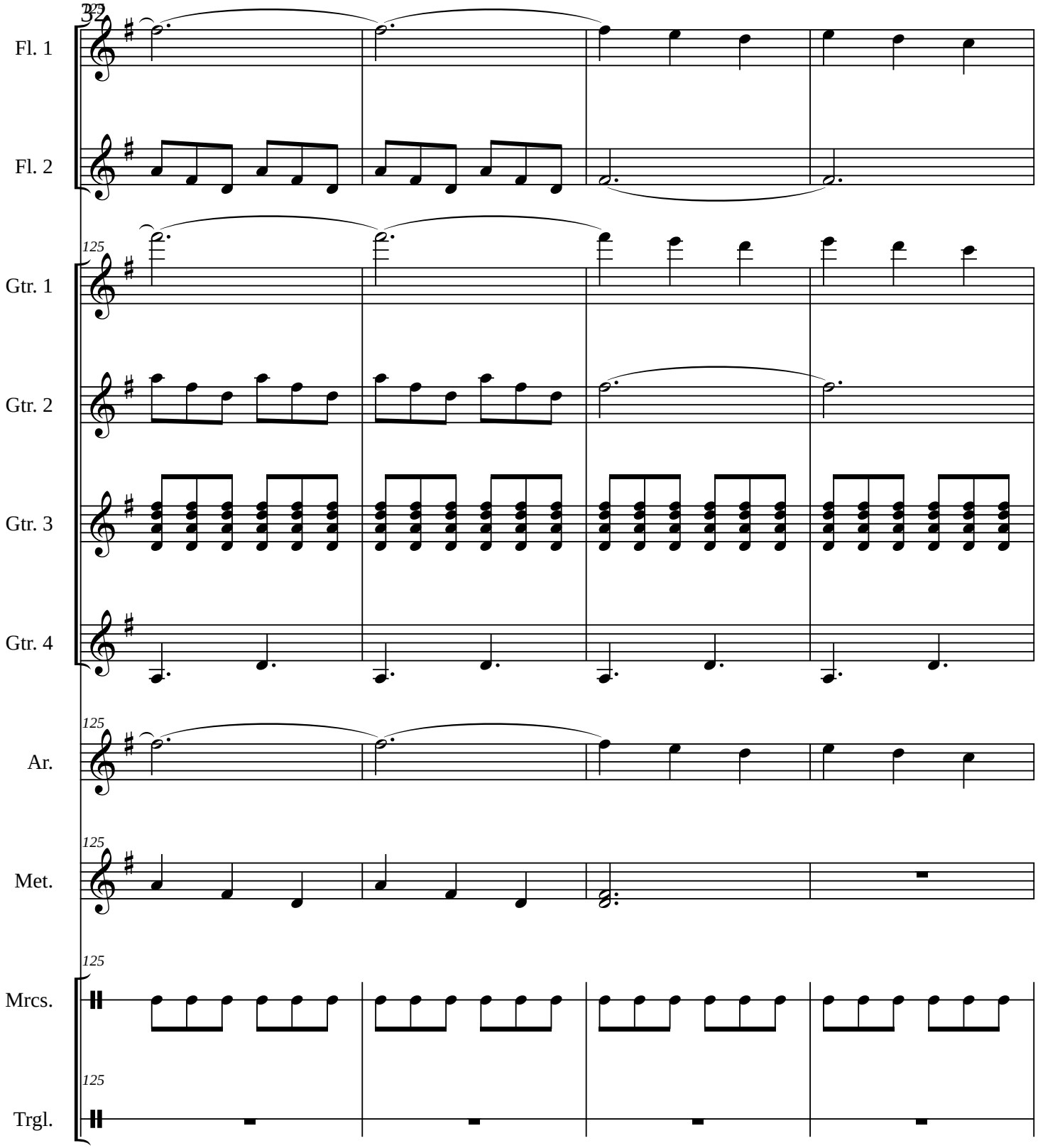

113
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

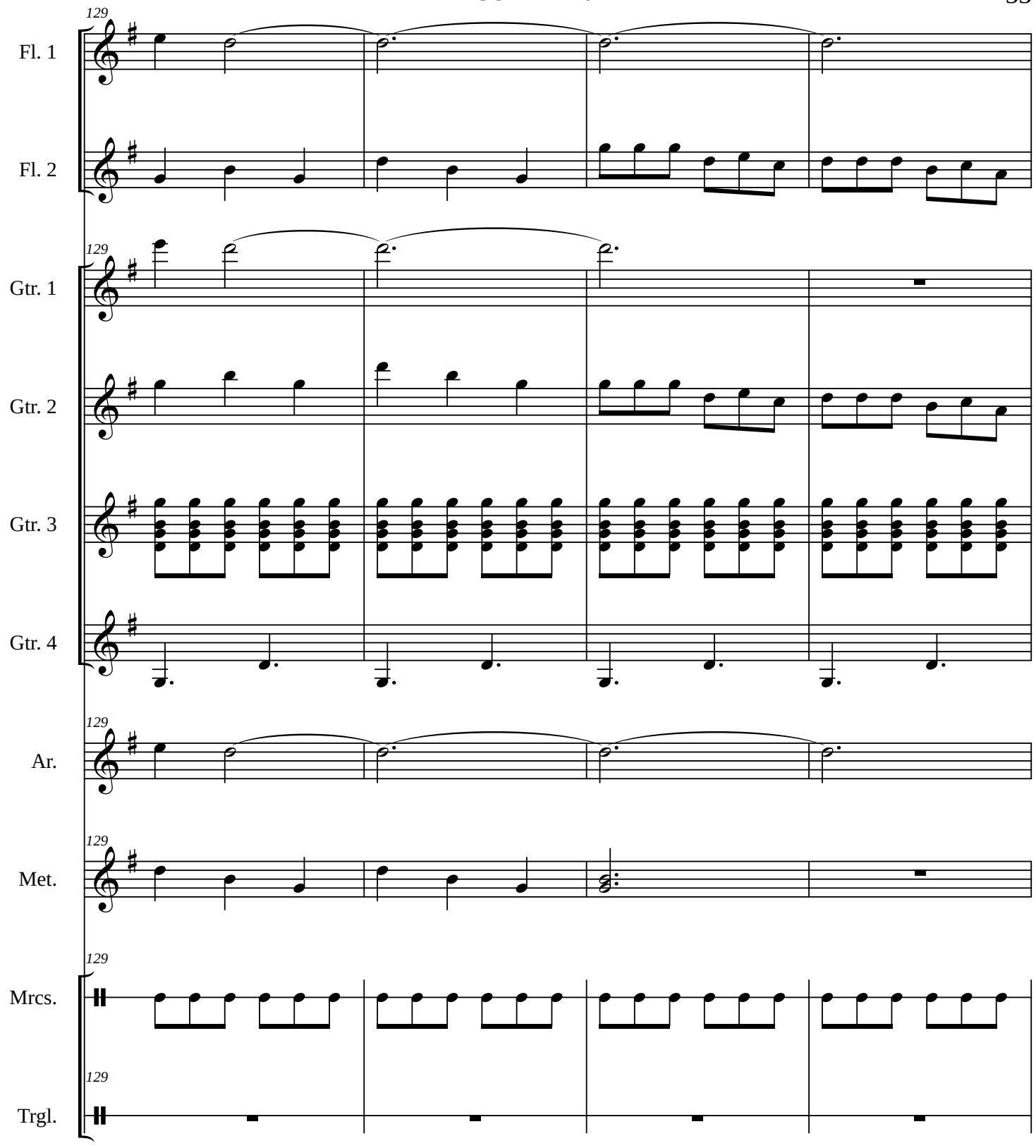
GUADALAJARA



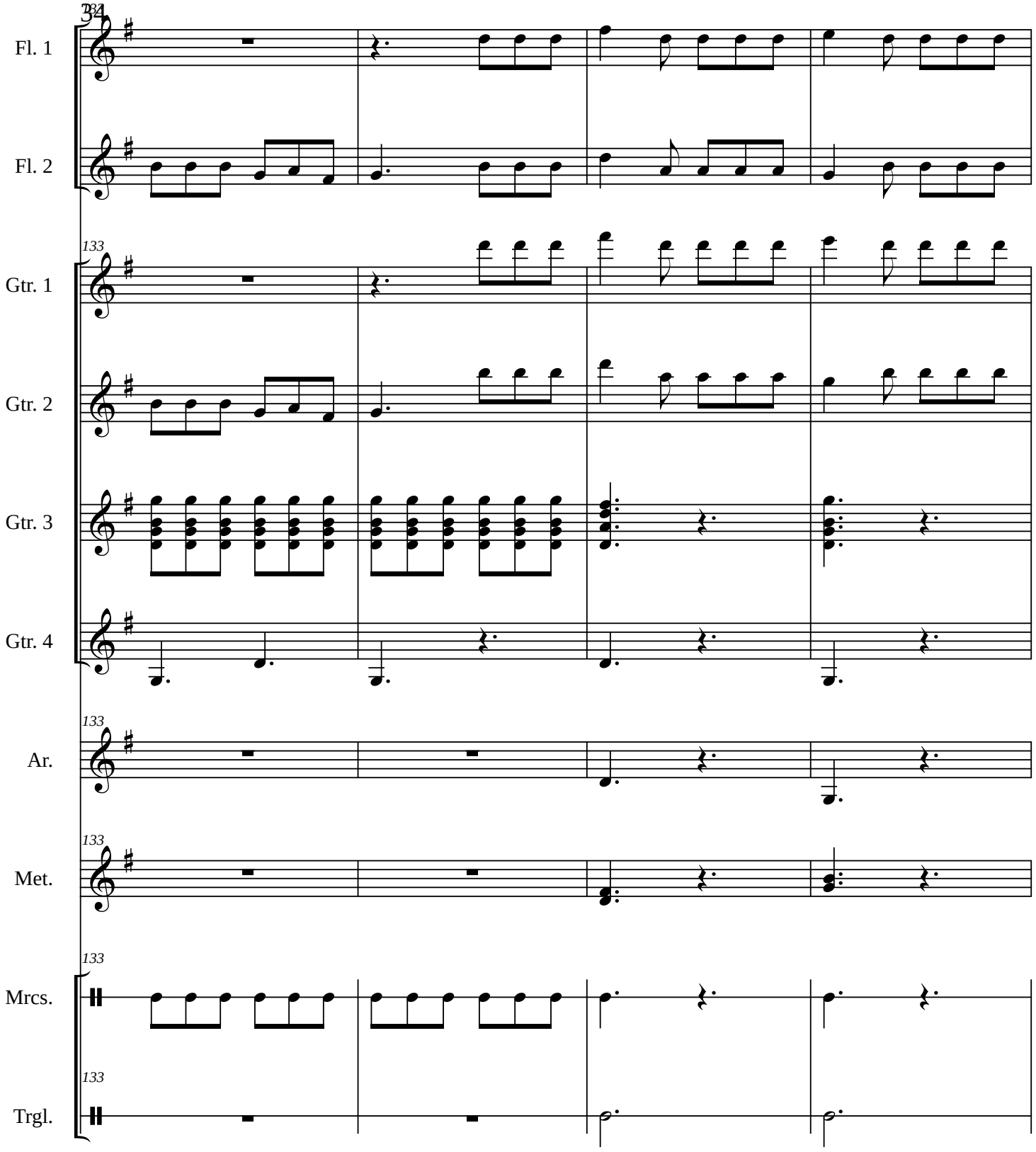

121
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

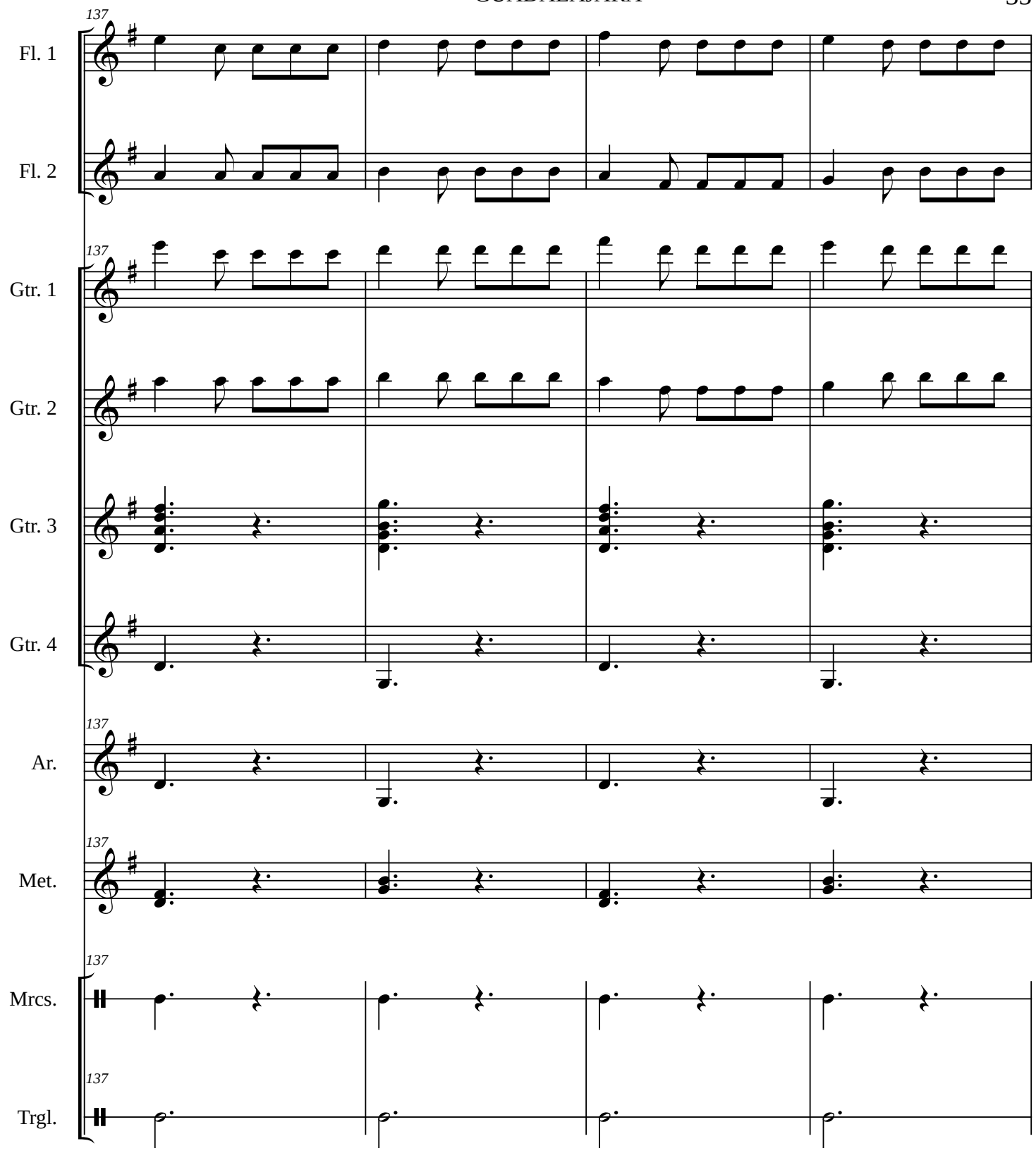
GUADALAJARA



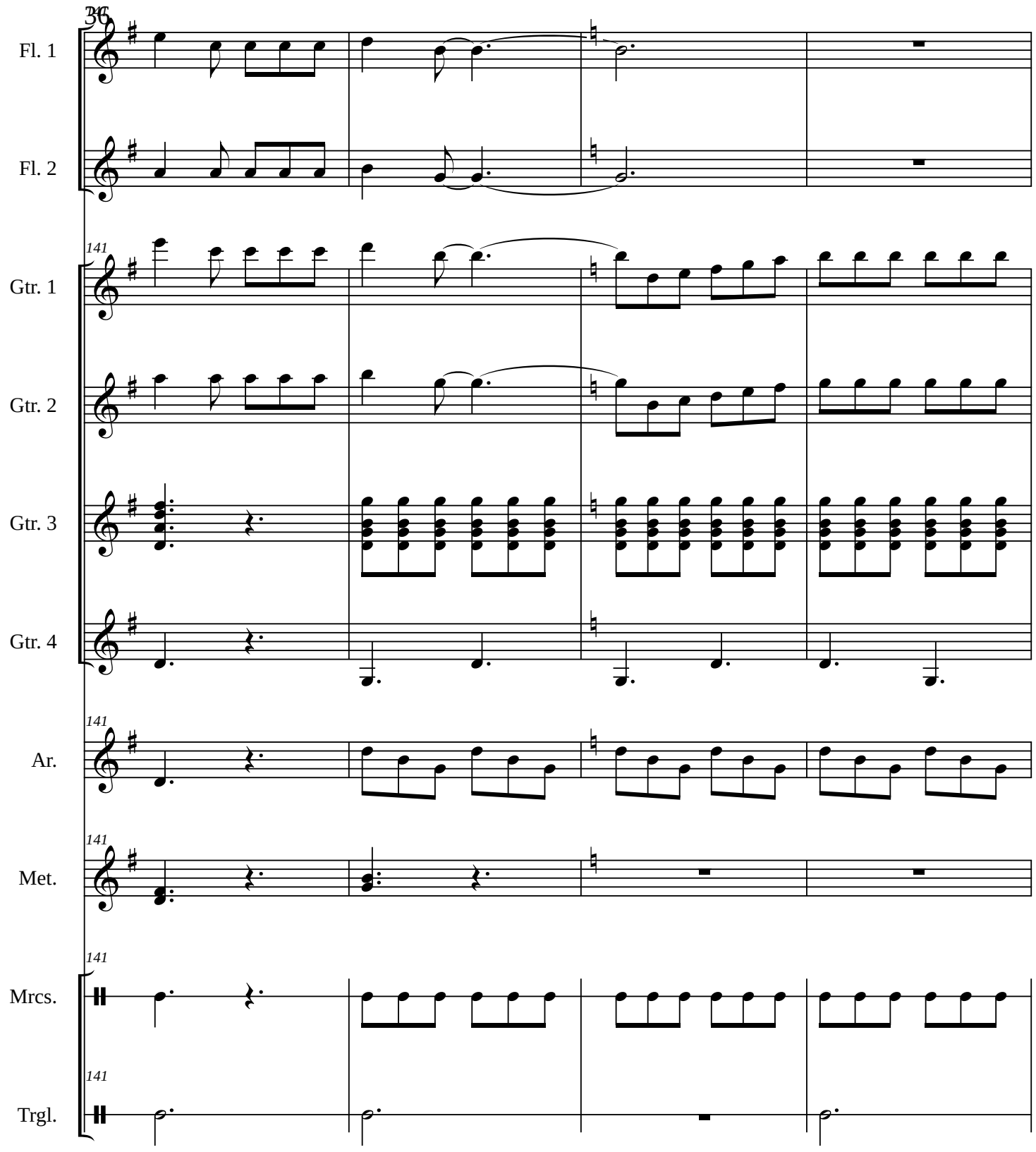

129
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

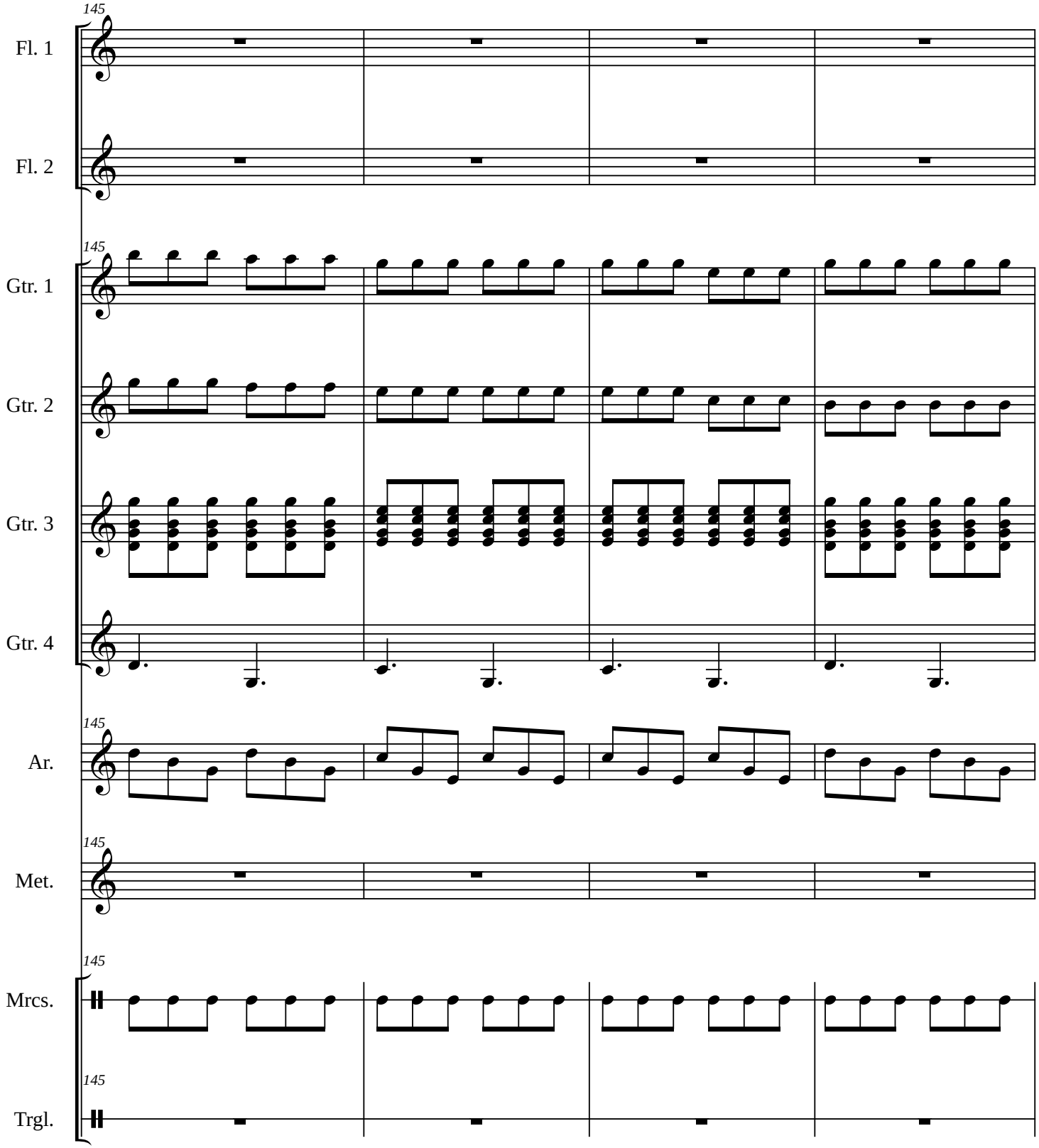
GUADALAJARA



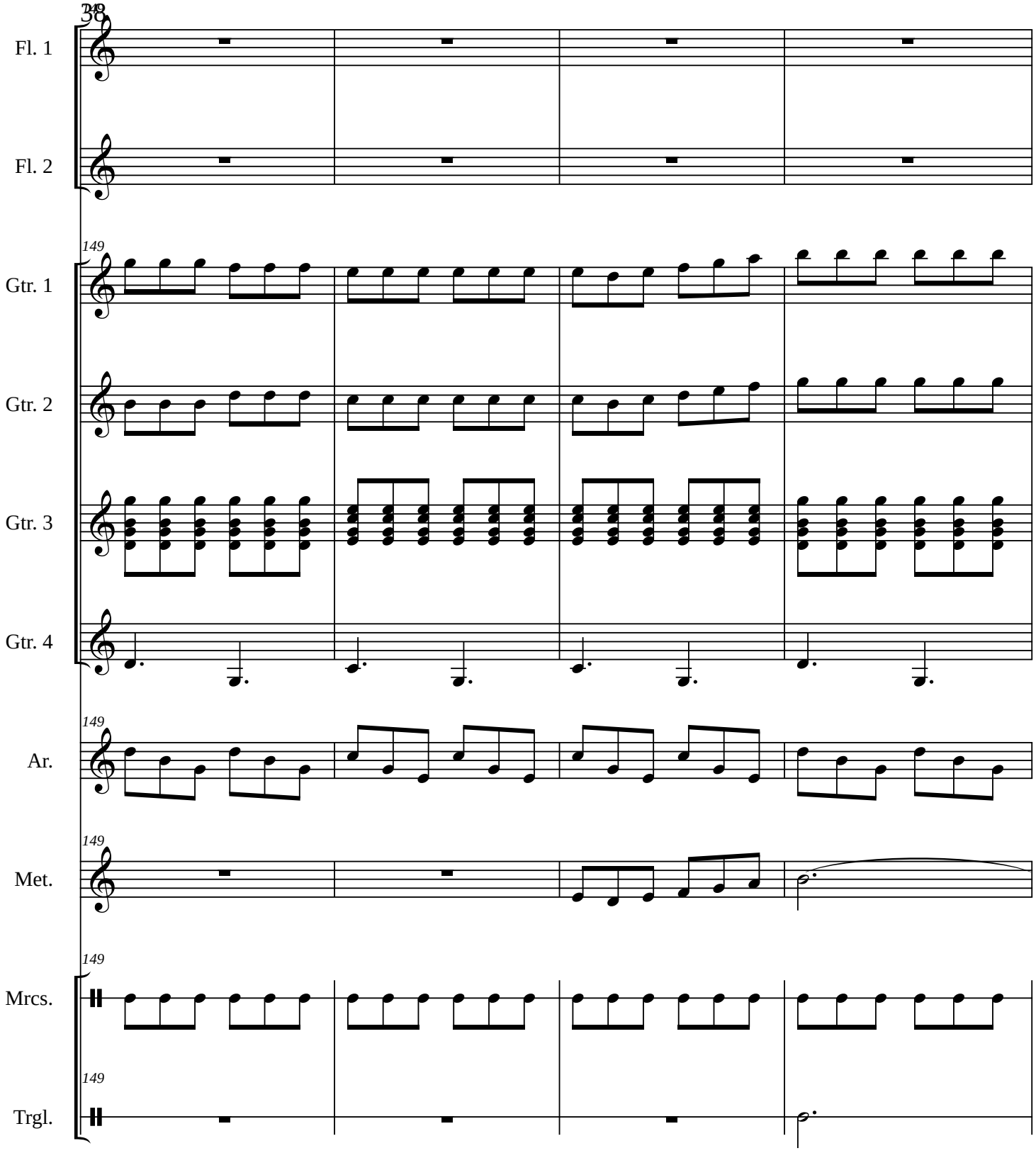

137
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Trgl.

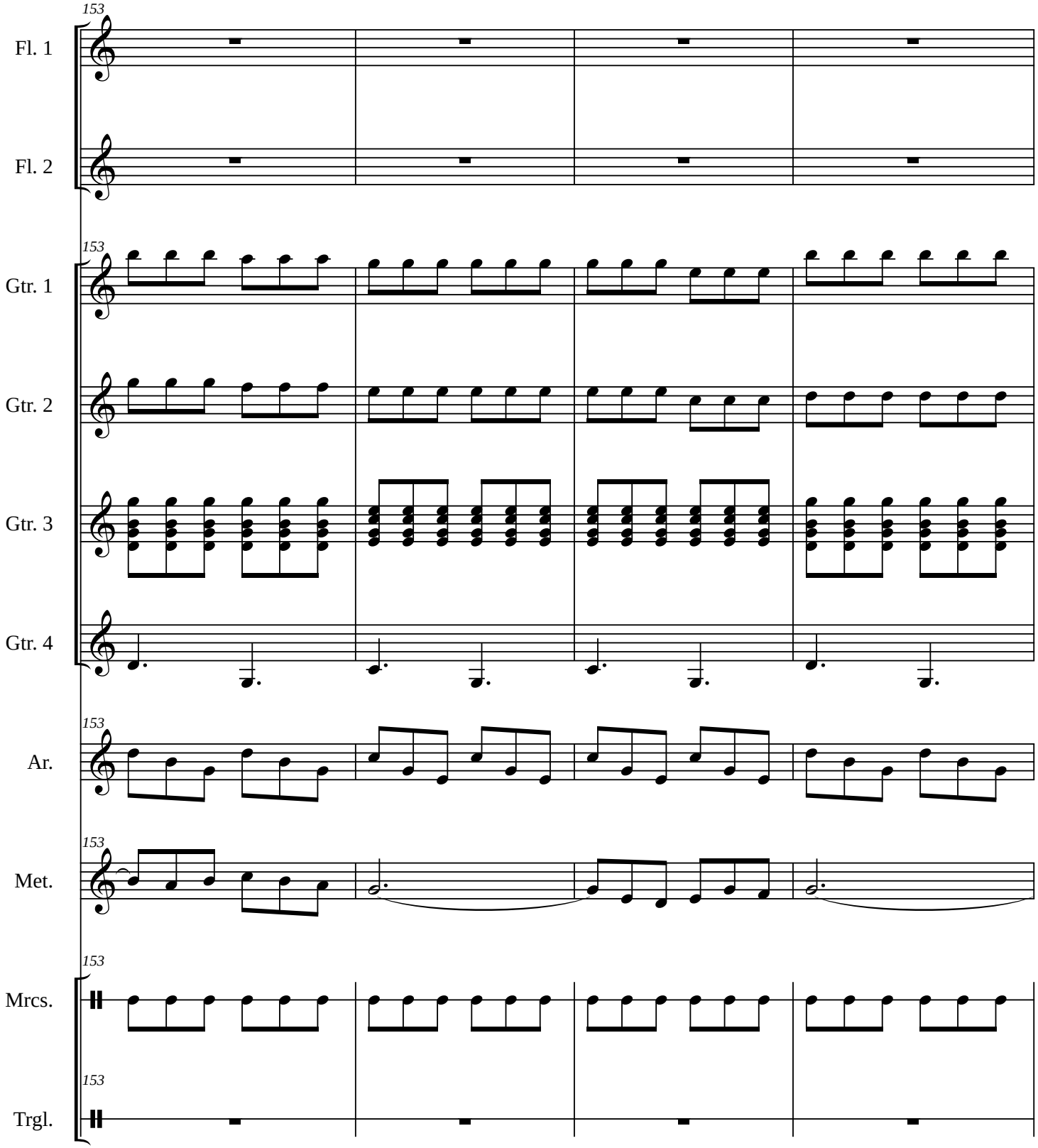
GUADALAJARA



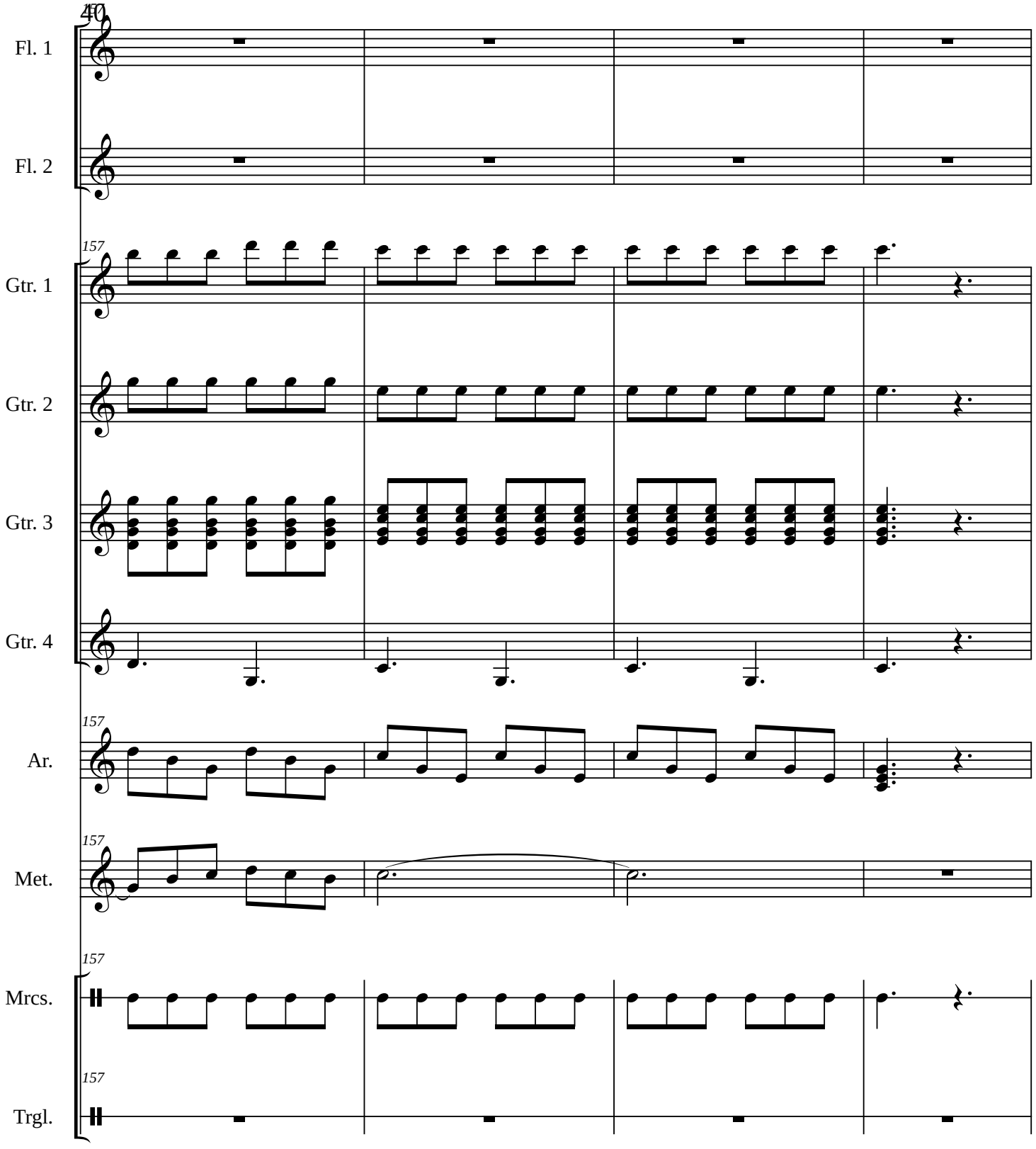

145
Fl. 1
Fl. 2
145
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
145
Ar.
145
Met.
145
Mrcs.
145
Trgl.

GUADALAJARA

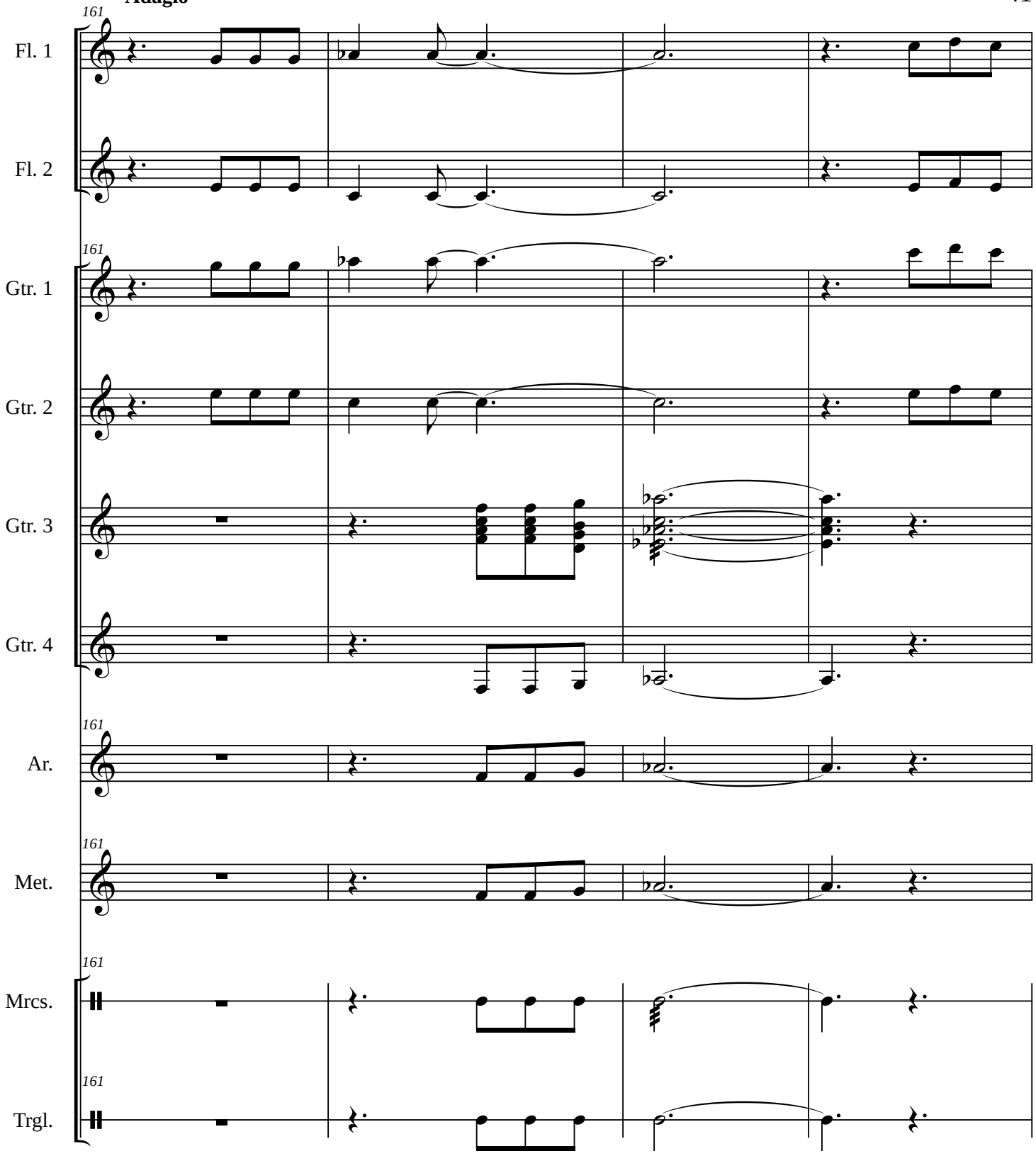



153
Fl. 1
Fl. 2
153
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
153
Ar.
153
Met.
153
Mrcs.
153
Trgl.

GUADALAJARA



Adagio



GUADALAJARA

ALLEGRO ♩= 180

42

Fl. 1

Fl. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Ar.

Met.

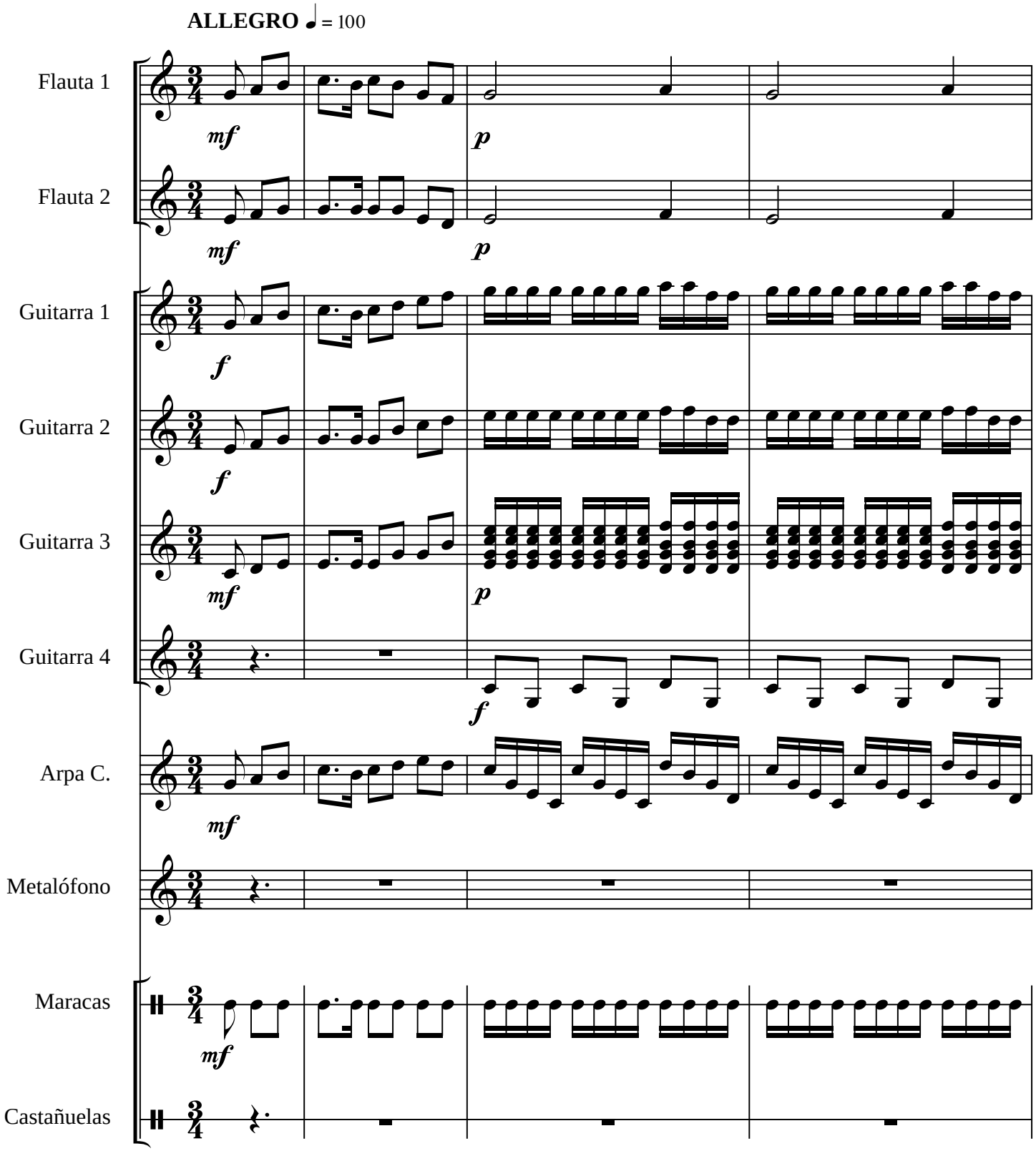
Mrcs.

Trgl.

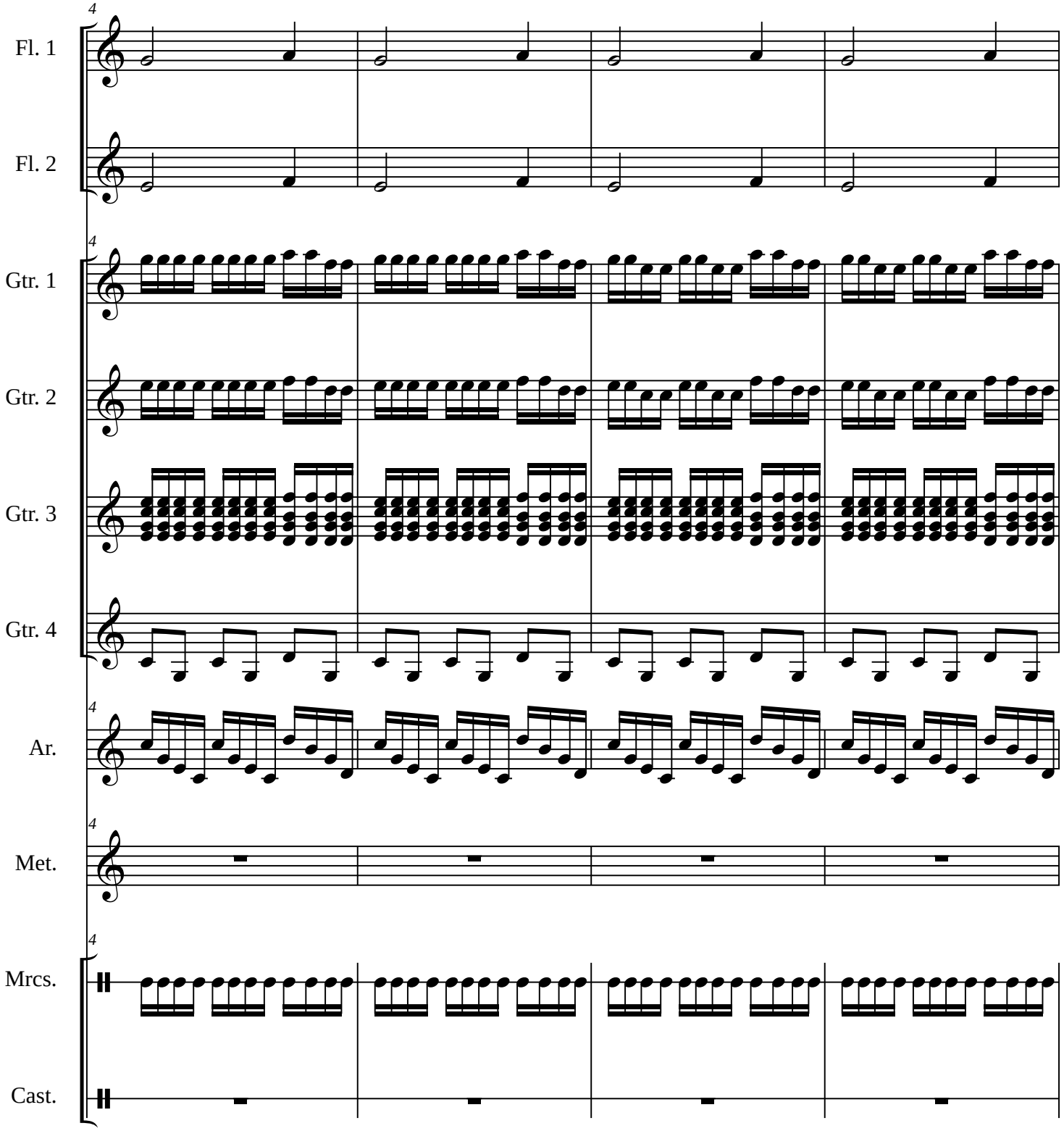
165

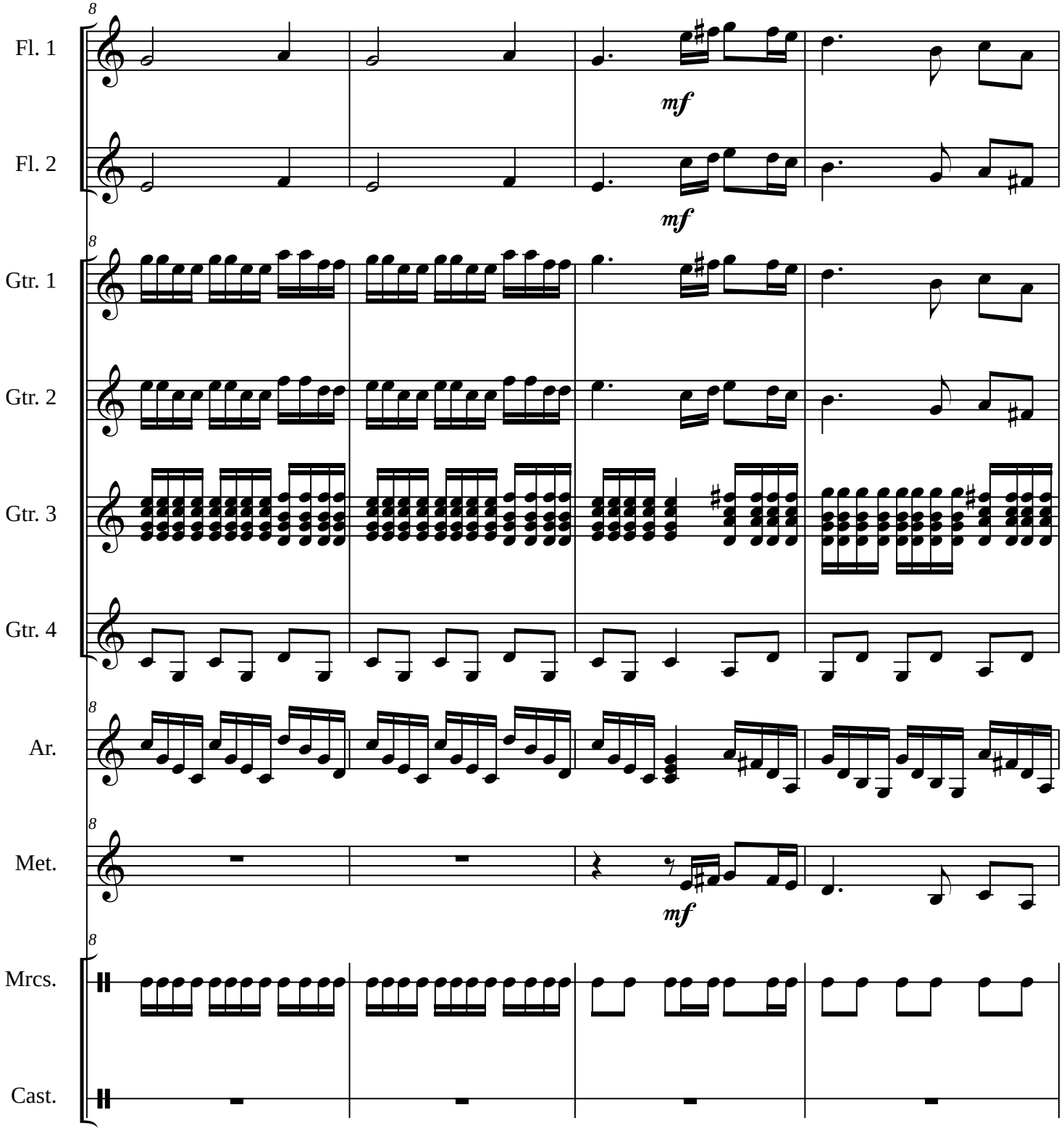
LA CULEBRA

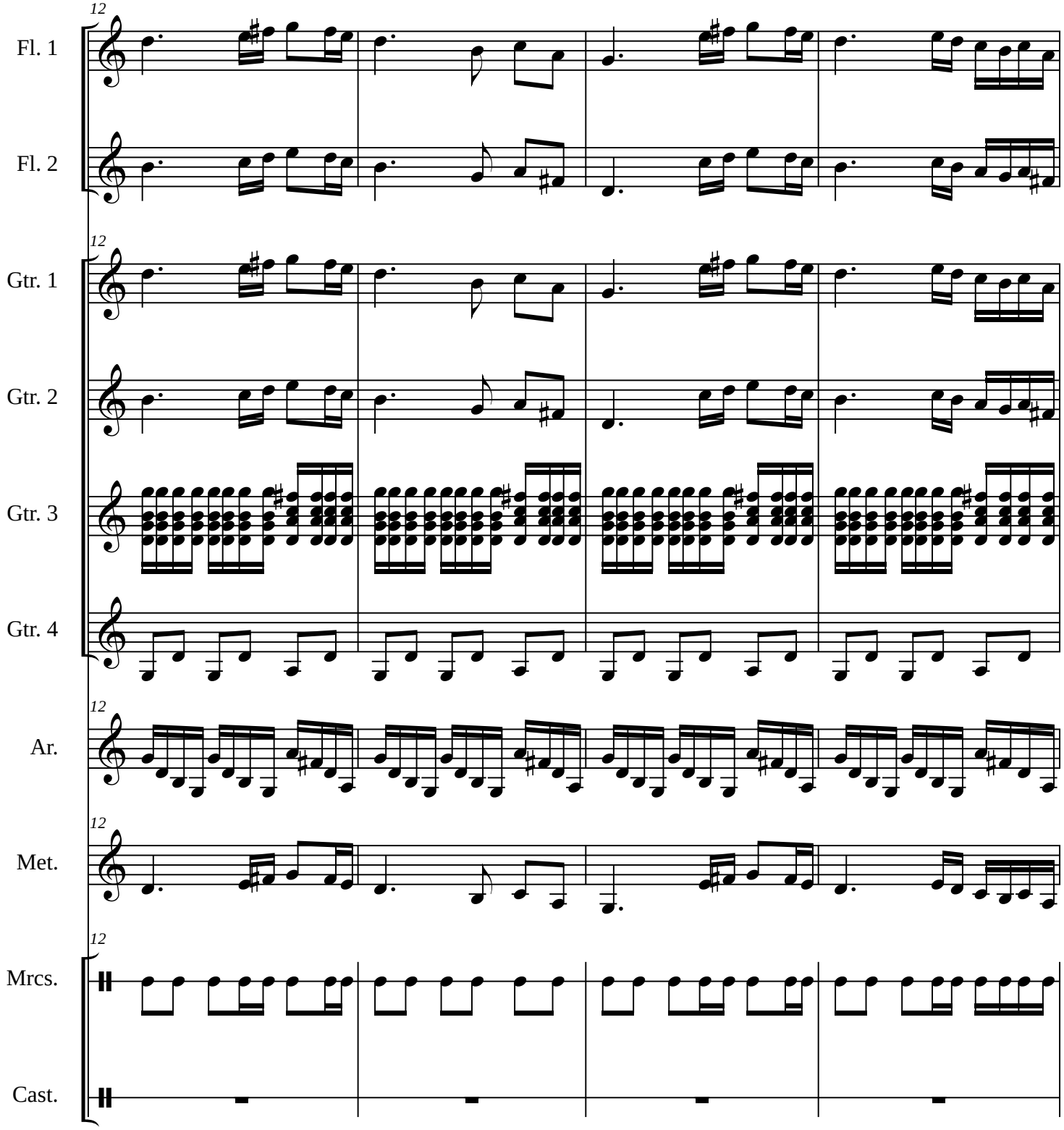
TATA NACHO Y RUBEN FUENTES
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

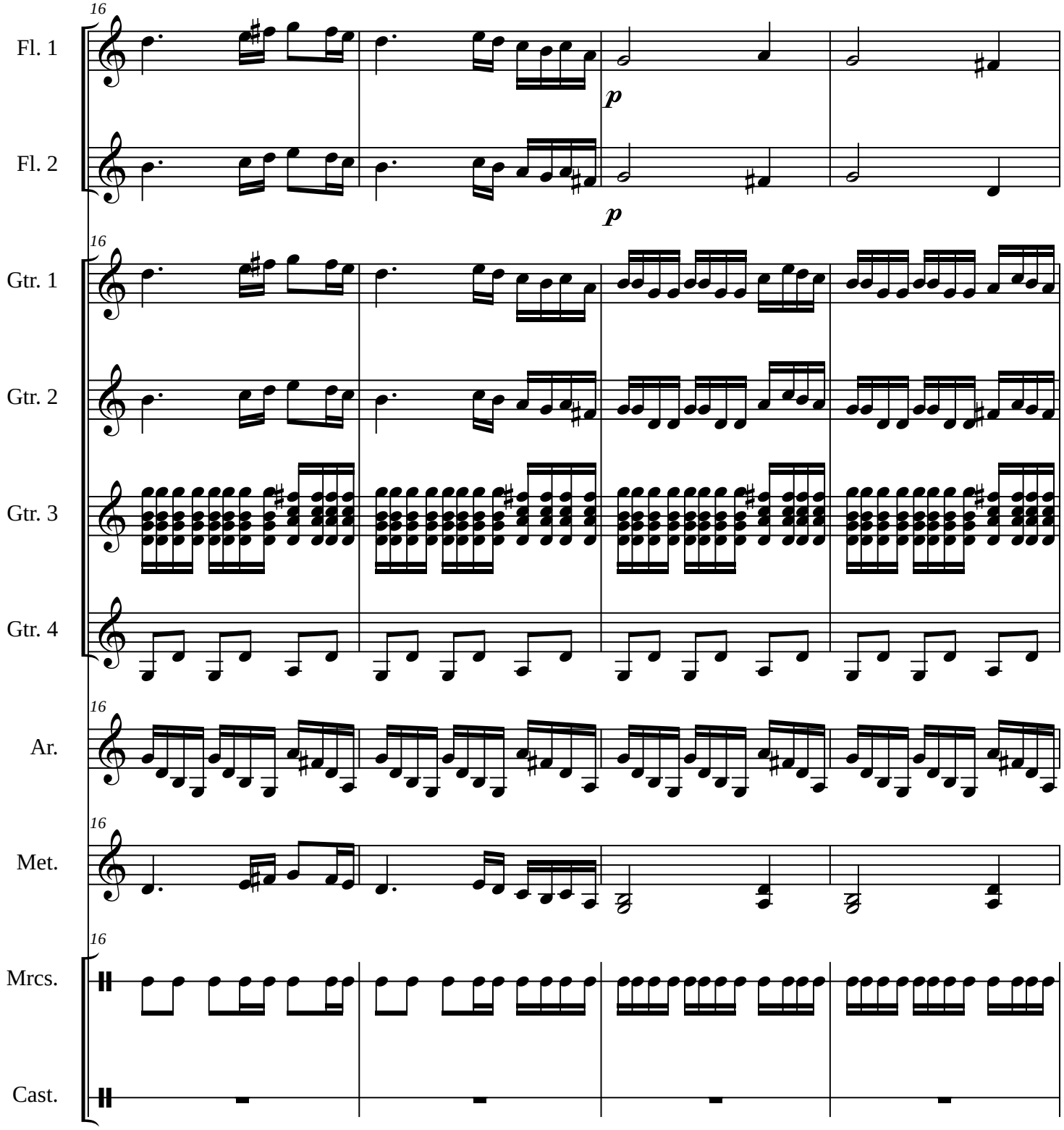


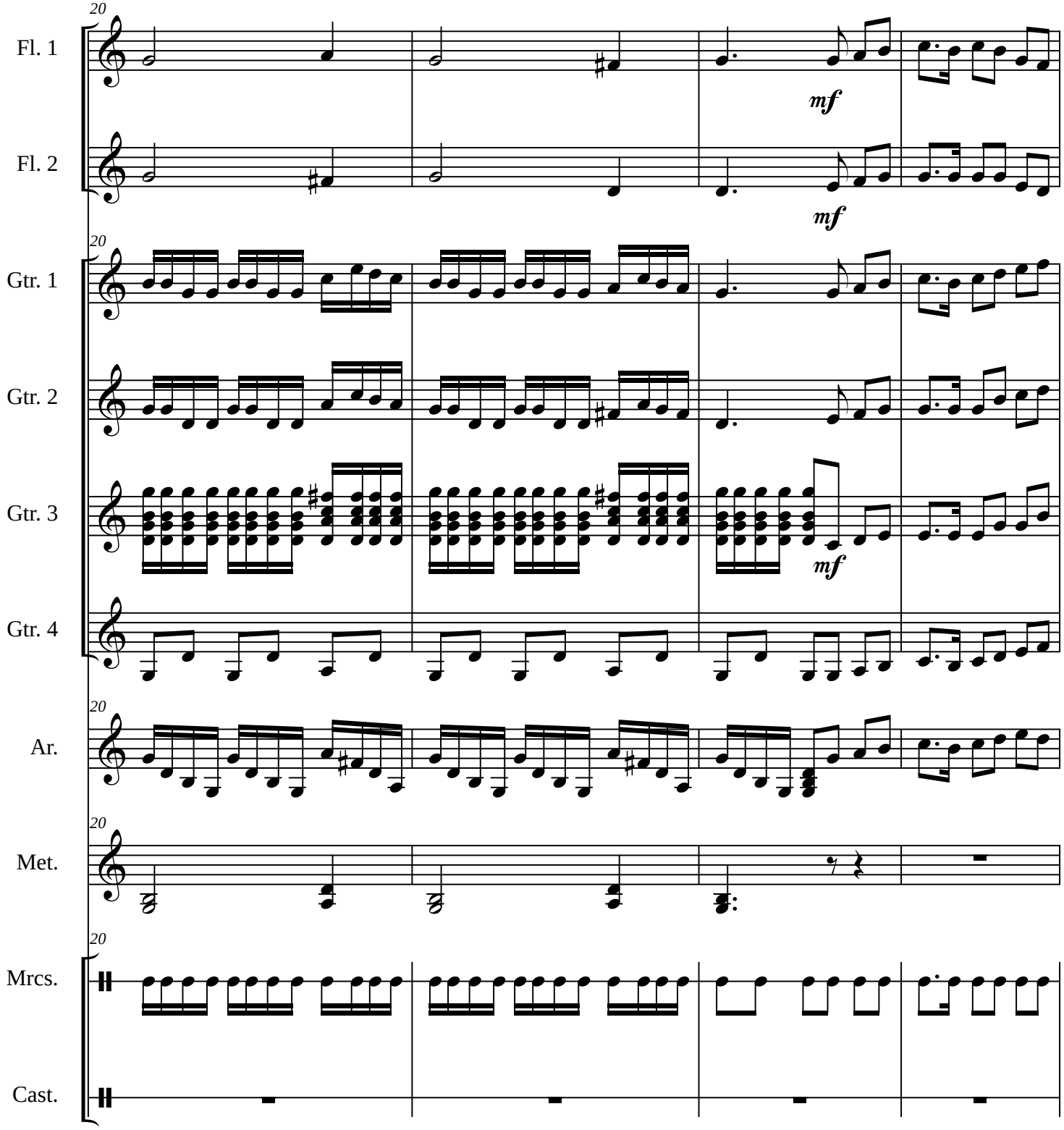
LA CULEBRA

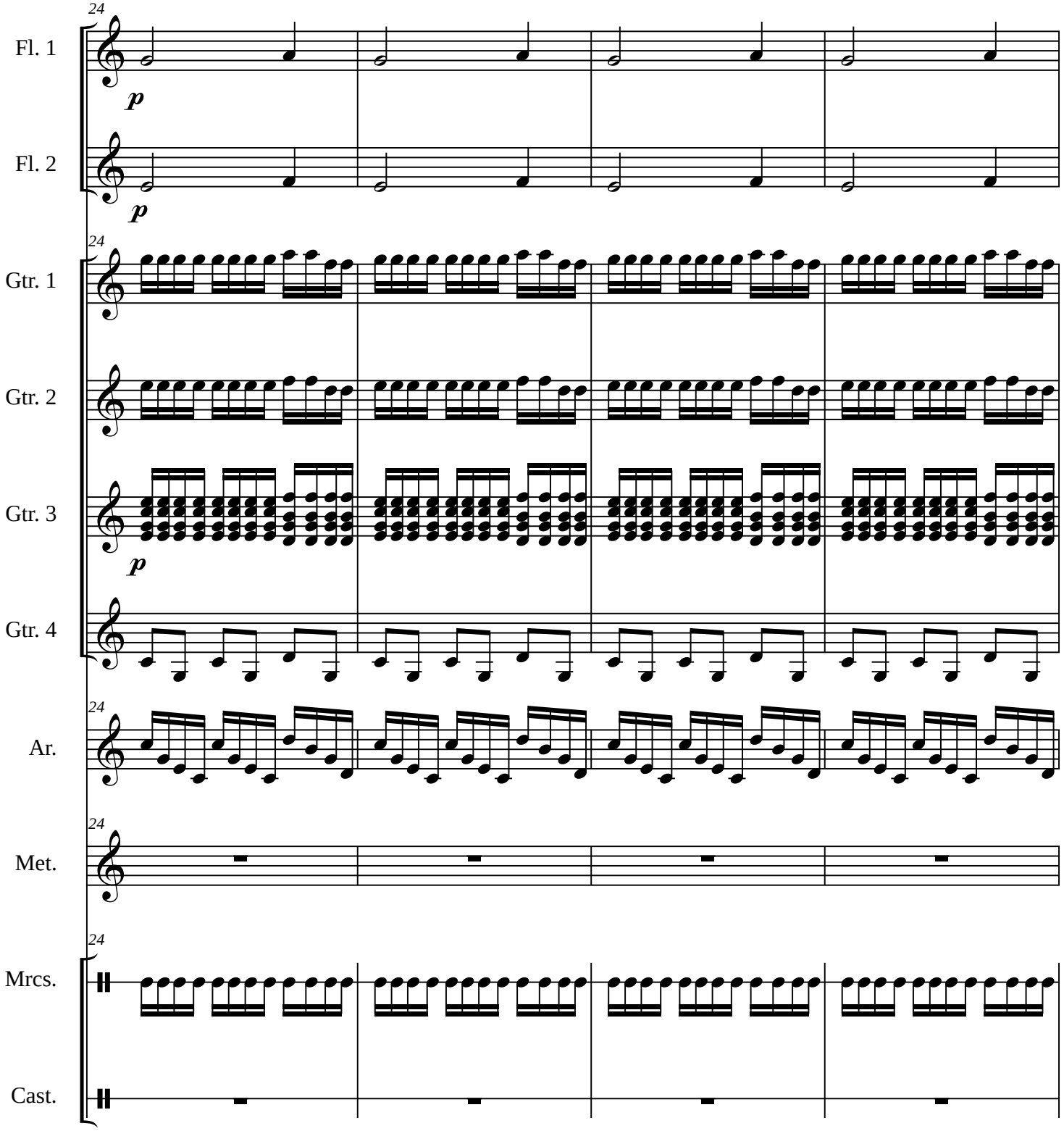


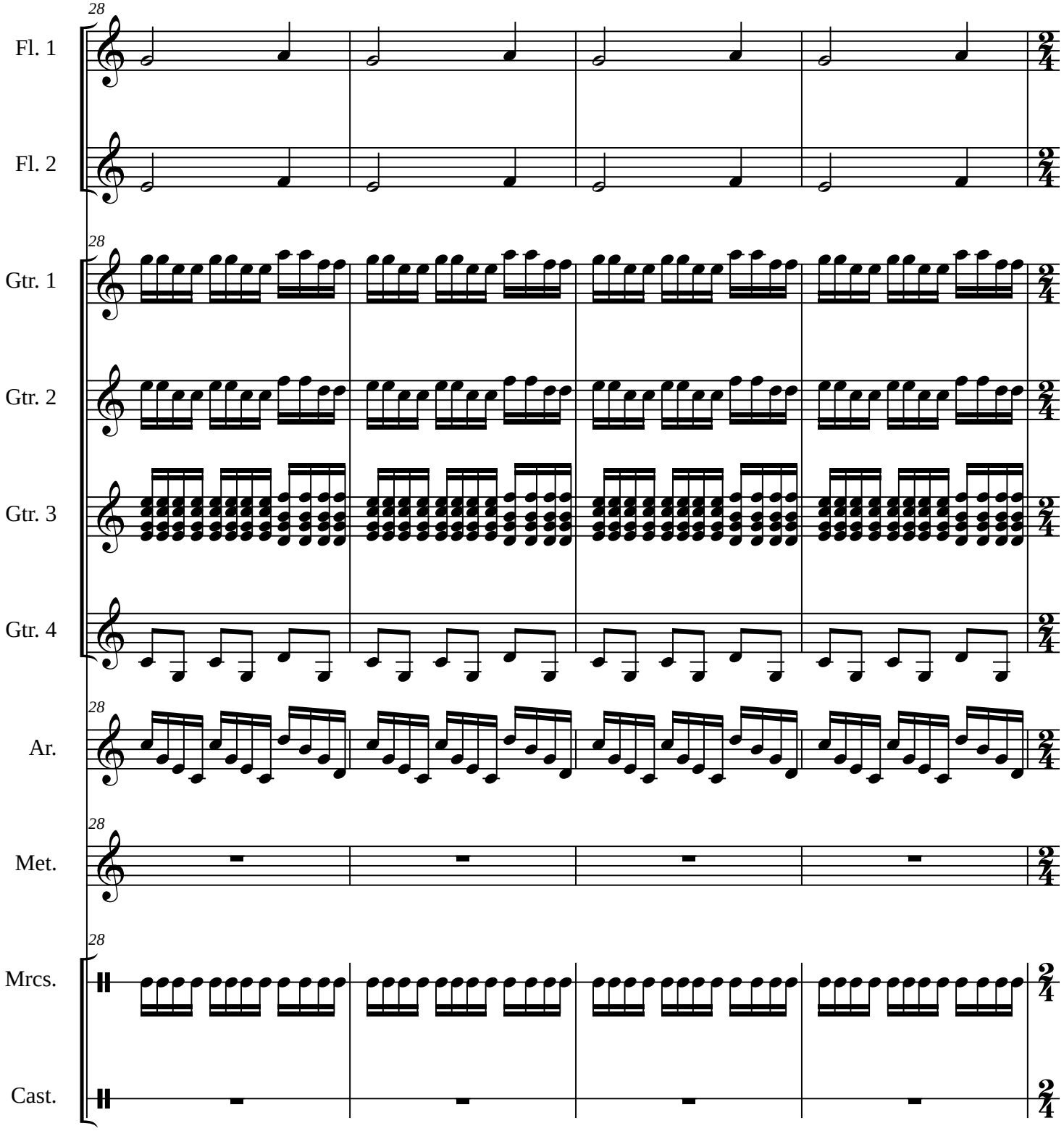

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.
mf
mf
mf

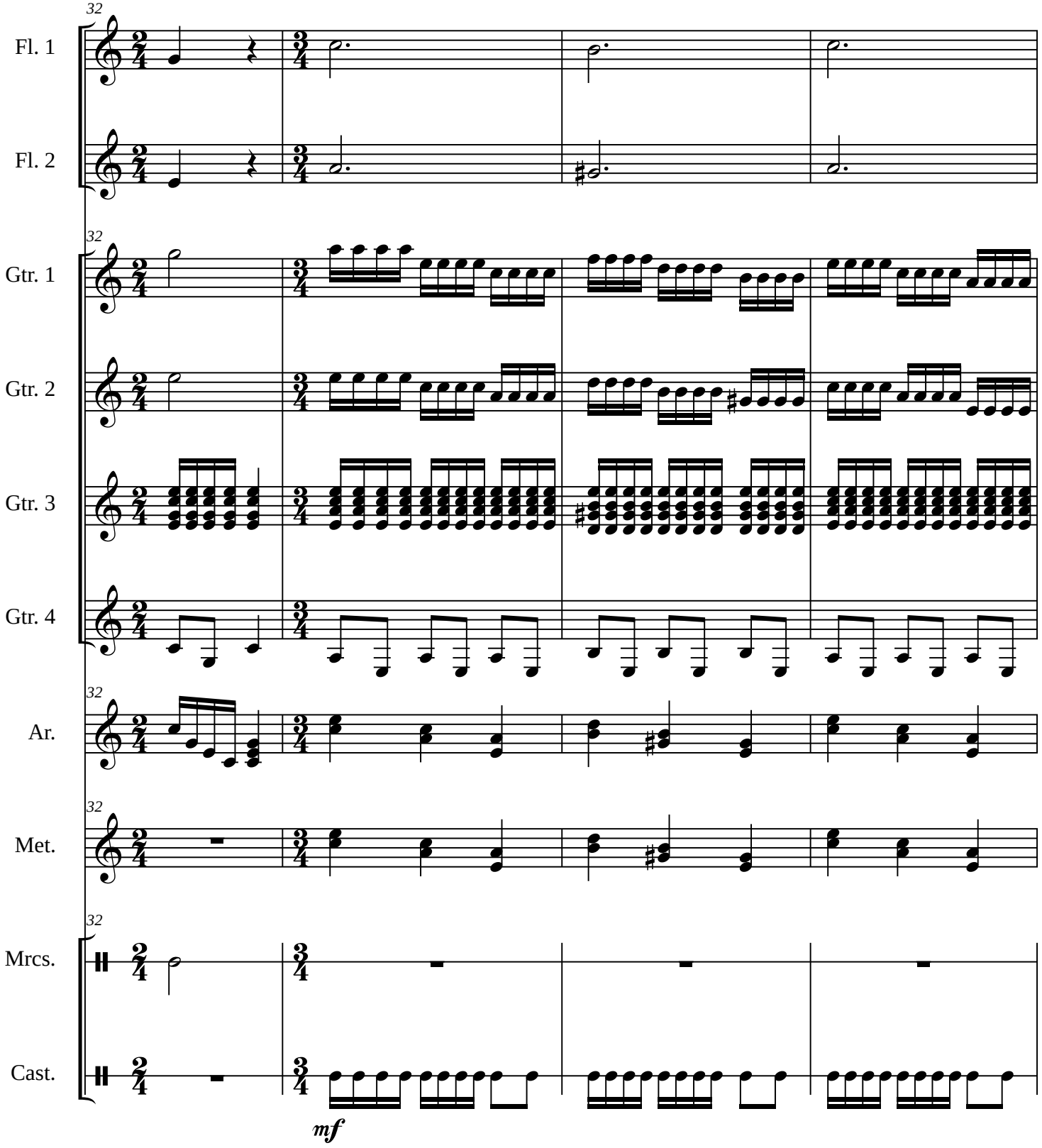

12
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.

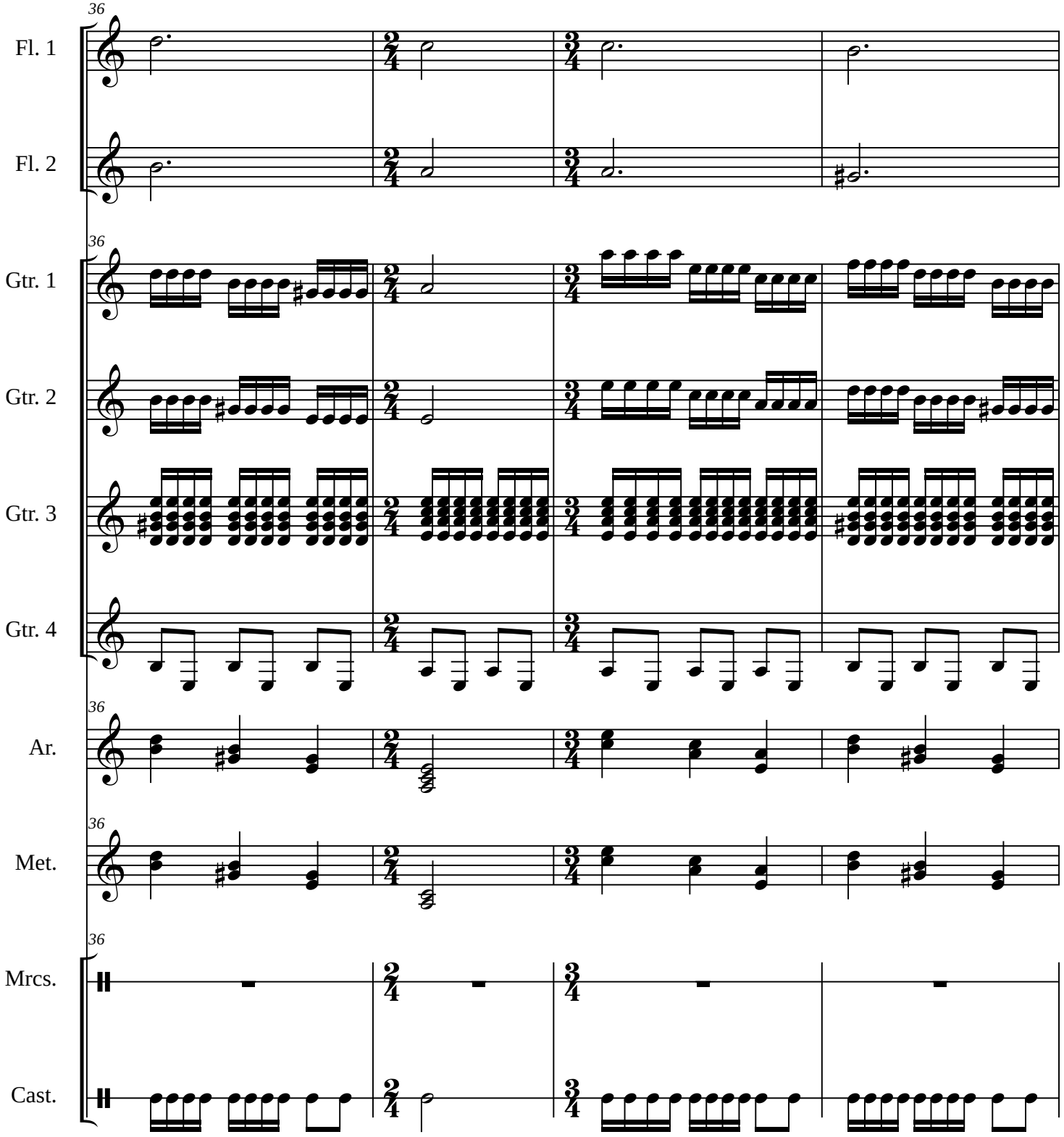

16
Fl. 1
p
Fl. 2
p
16
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
16
Ar.
16
Met.
16
Mrcs.
Cast.

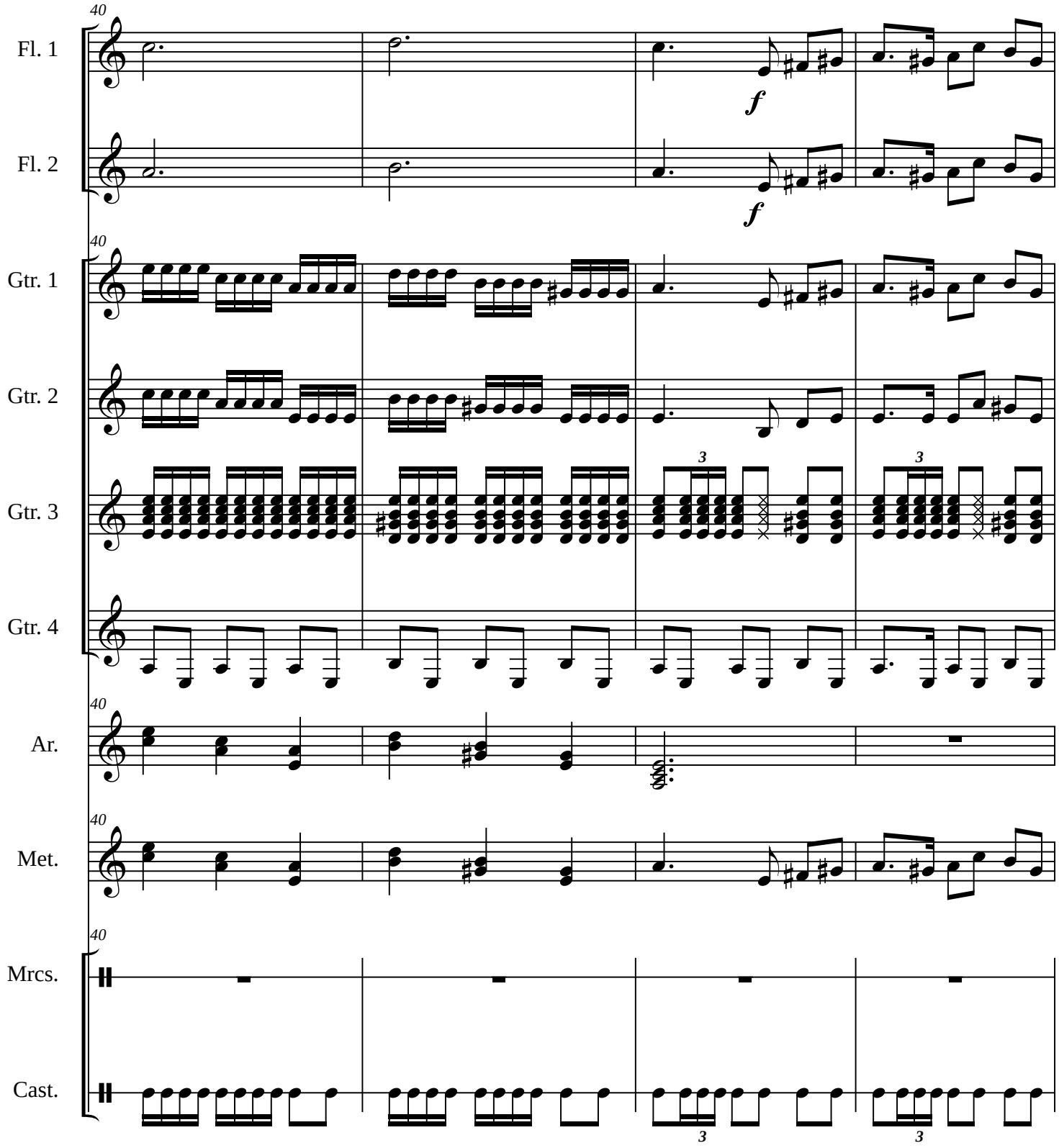

20
Fl. 1
mf
Fl. 2
mf
20
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
mf
Gtr. 4
20
Ar.
20
Met.
20
Mrcs.
Cast.

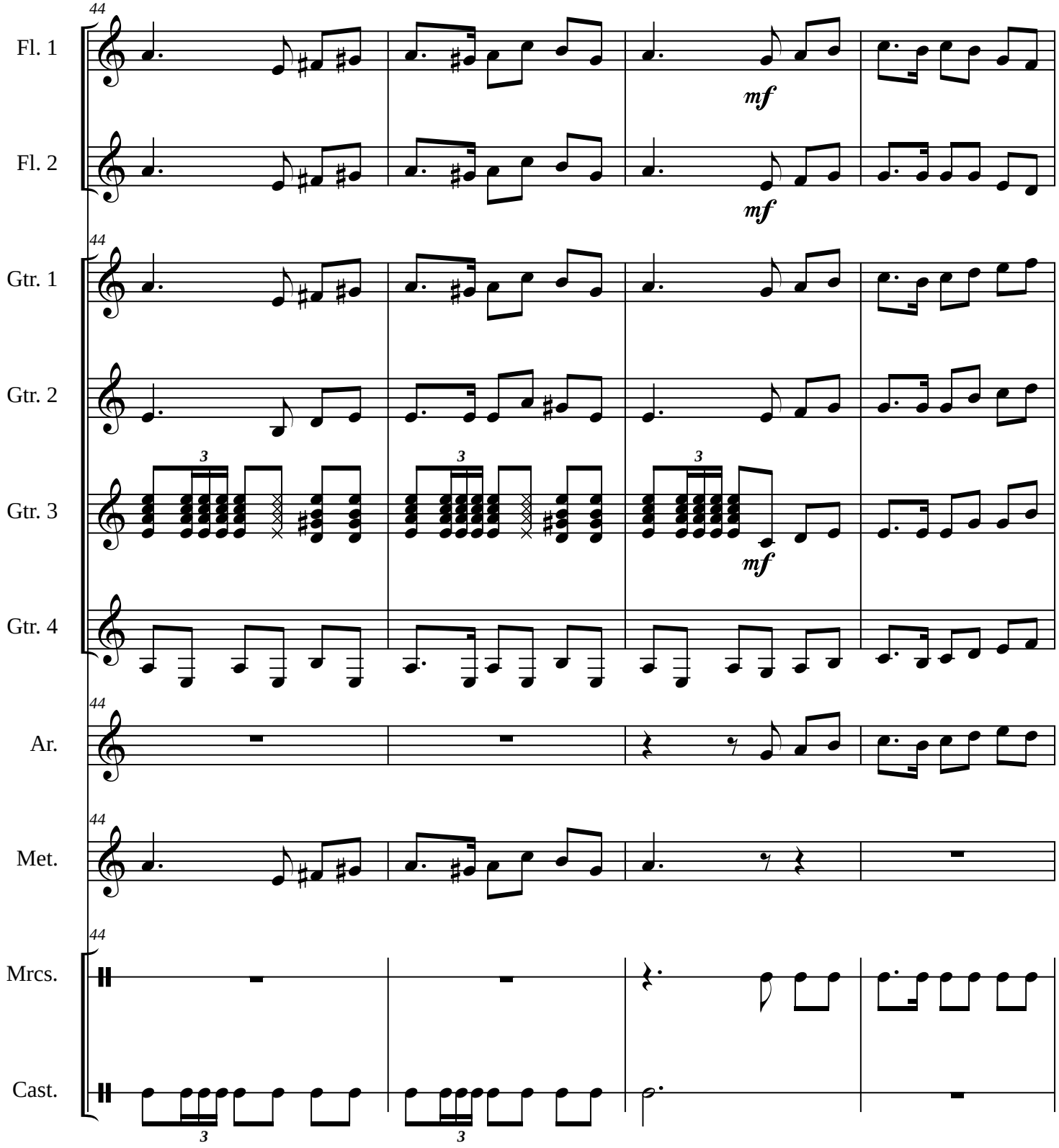

24
Fl. 1
p
Fl. 2
p
24
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
p
Gtr. 4
24
Ar.
24
Met.
24
Mrcs.
Cast.

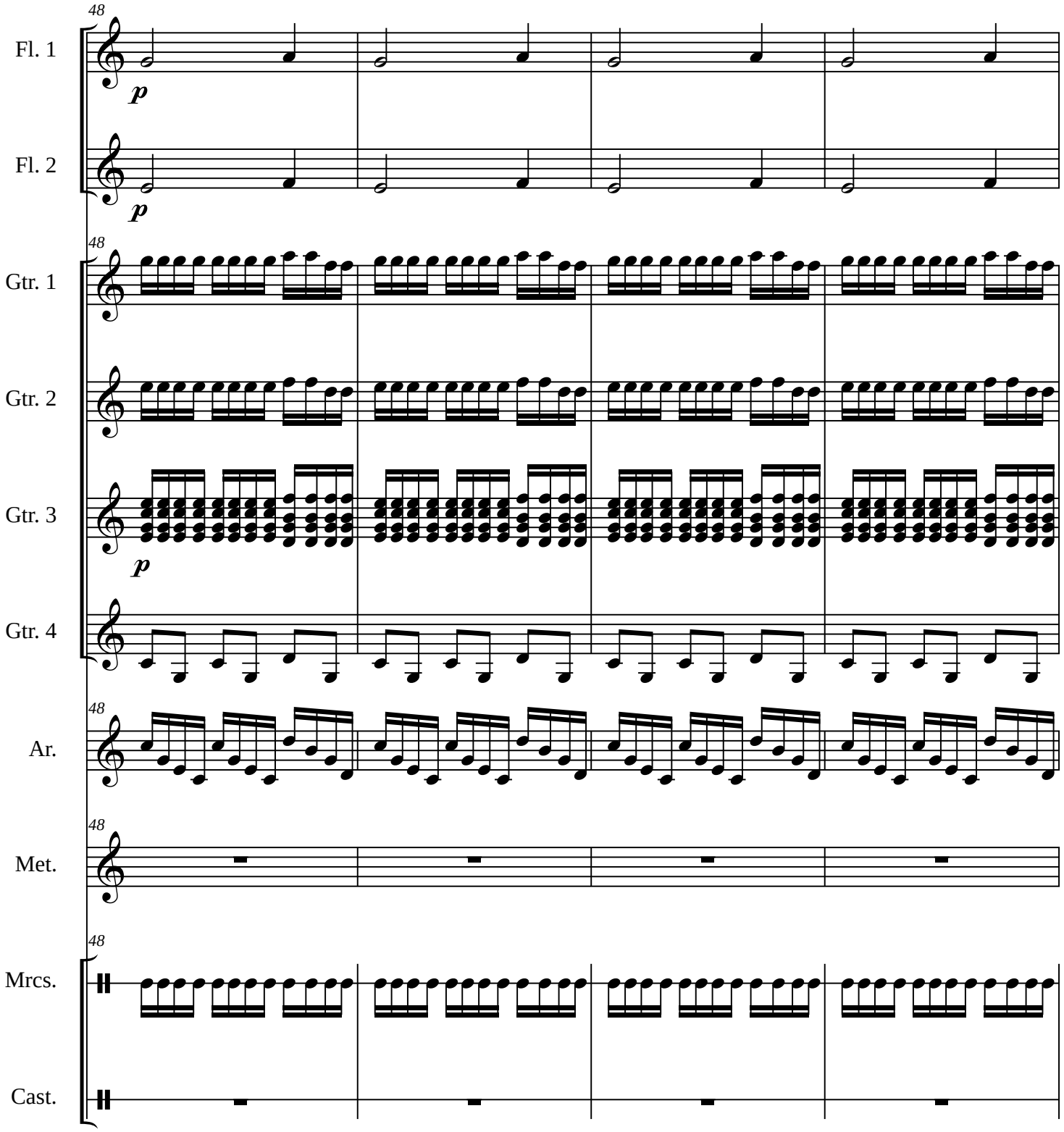

28
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.

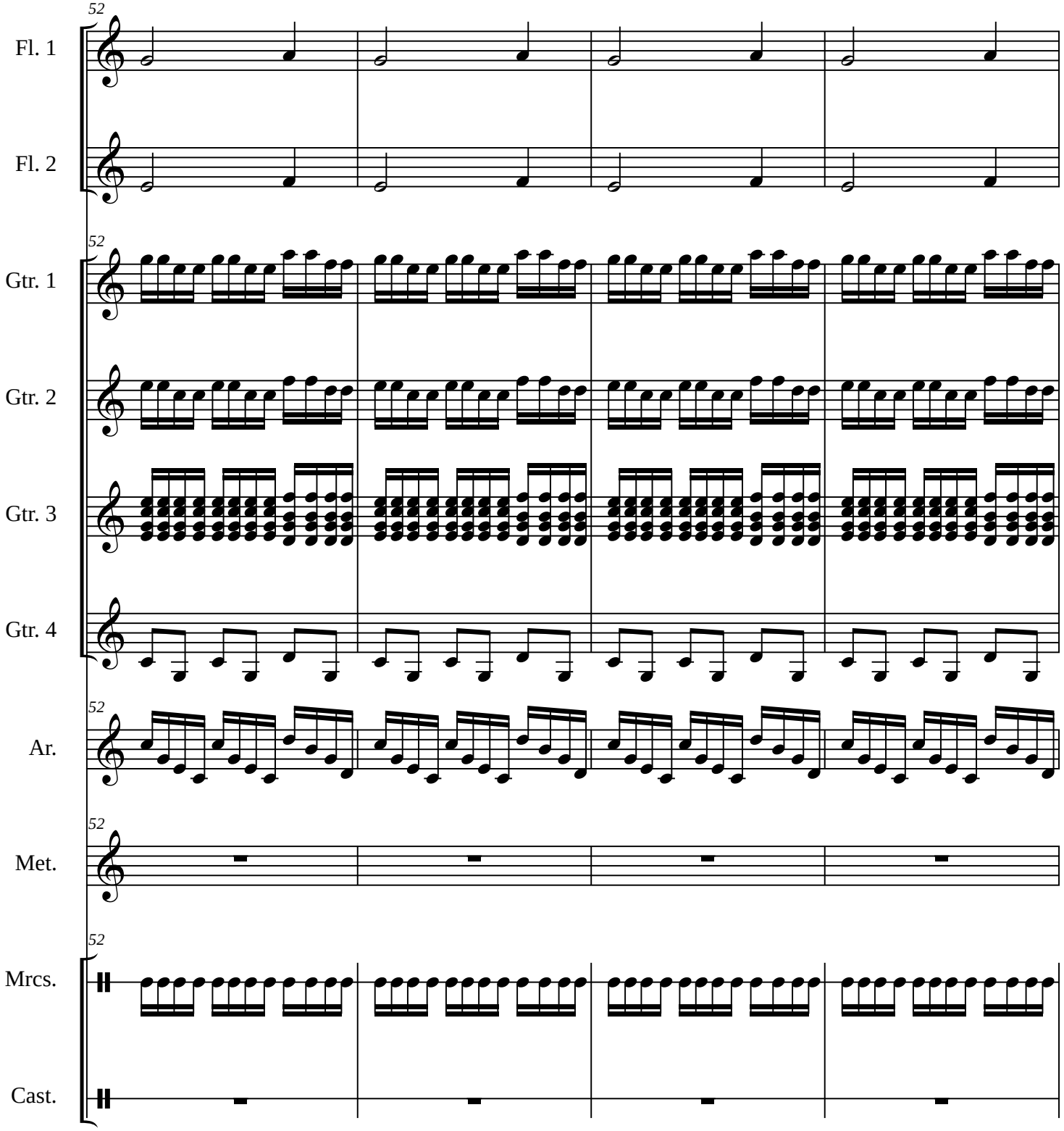

32
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.
mf

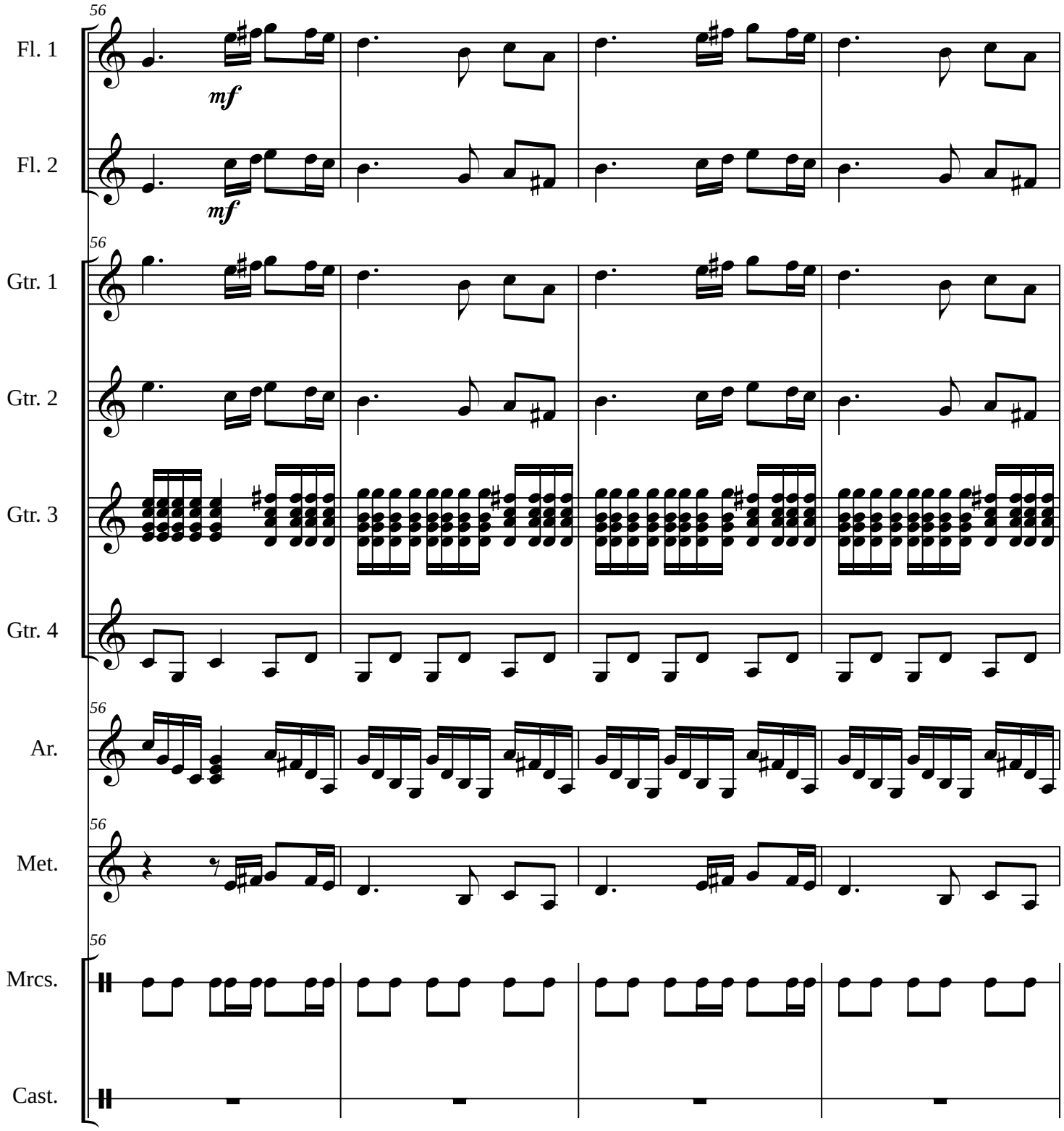

36
Fl. 1
Fl. 2
36
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
36
Ar.
36
Met.
36
Mrcs.
Cast.

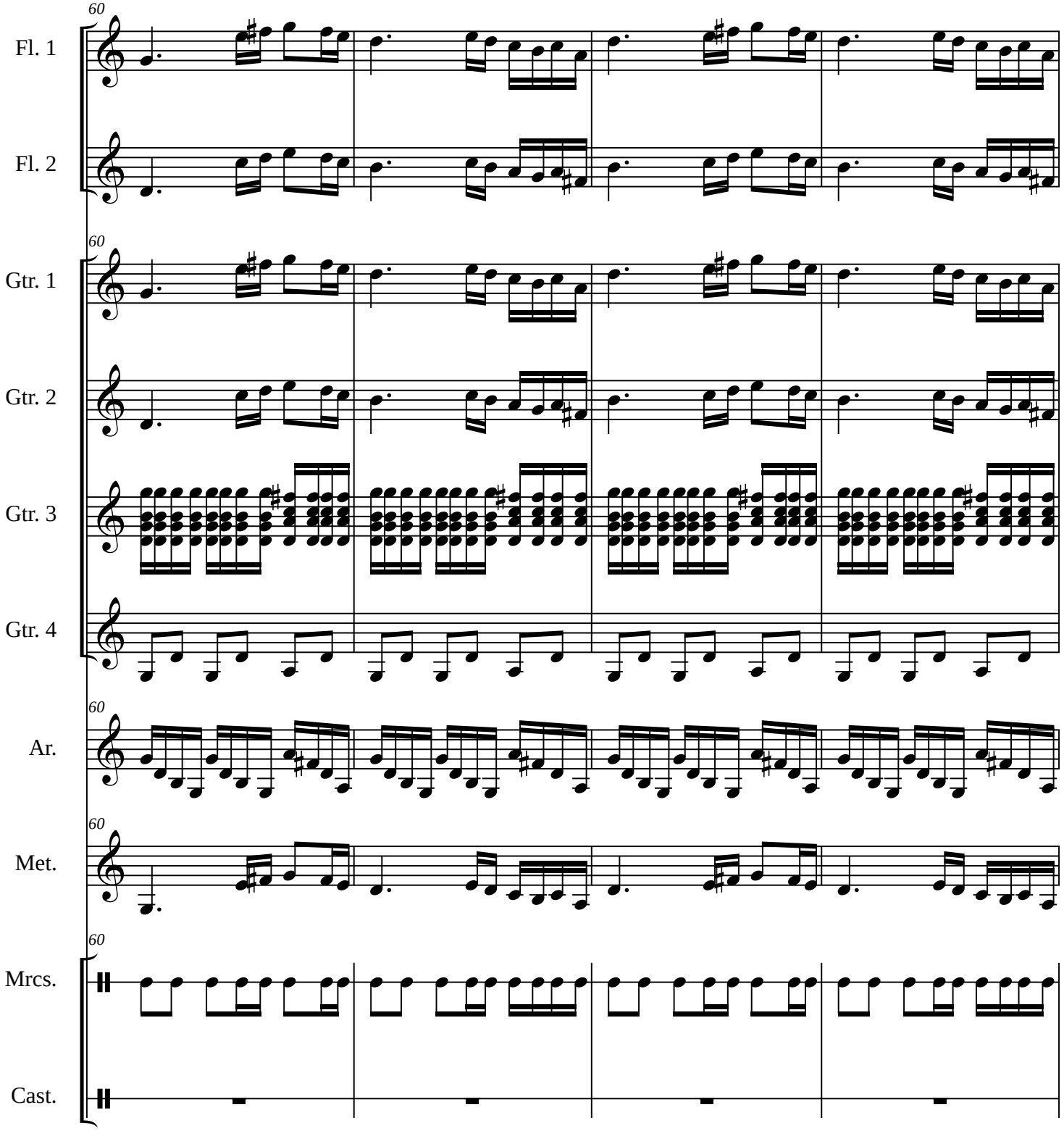

40
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.
f
3

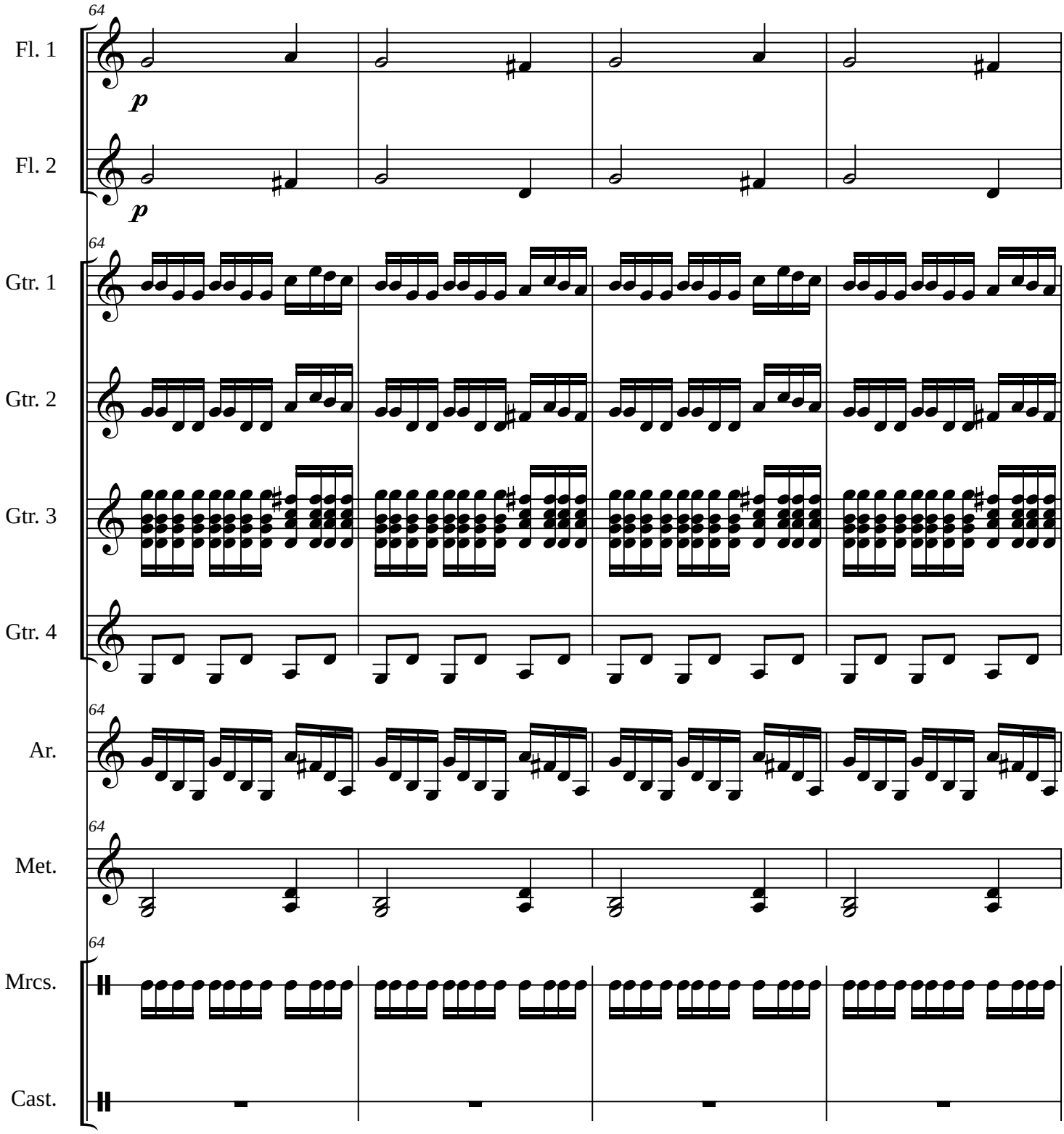

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.
44
mf
3

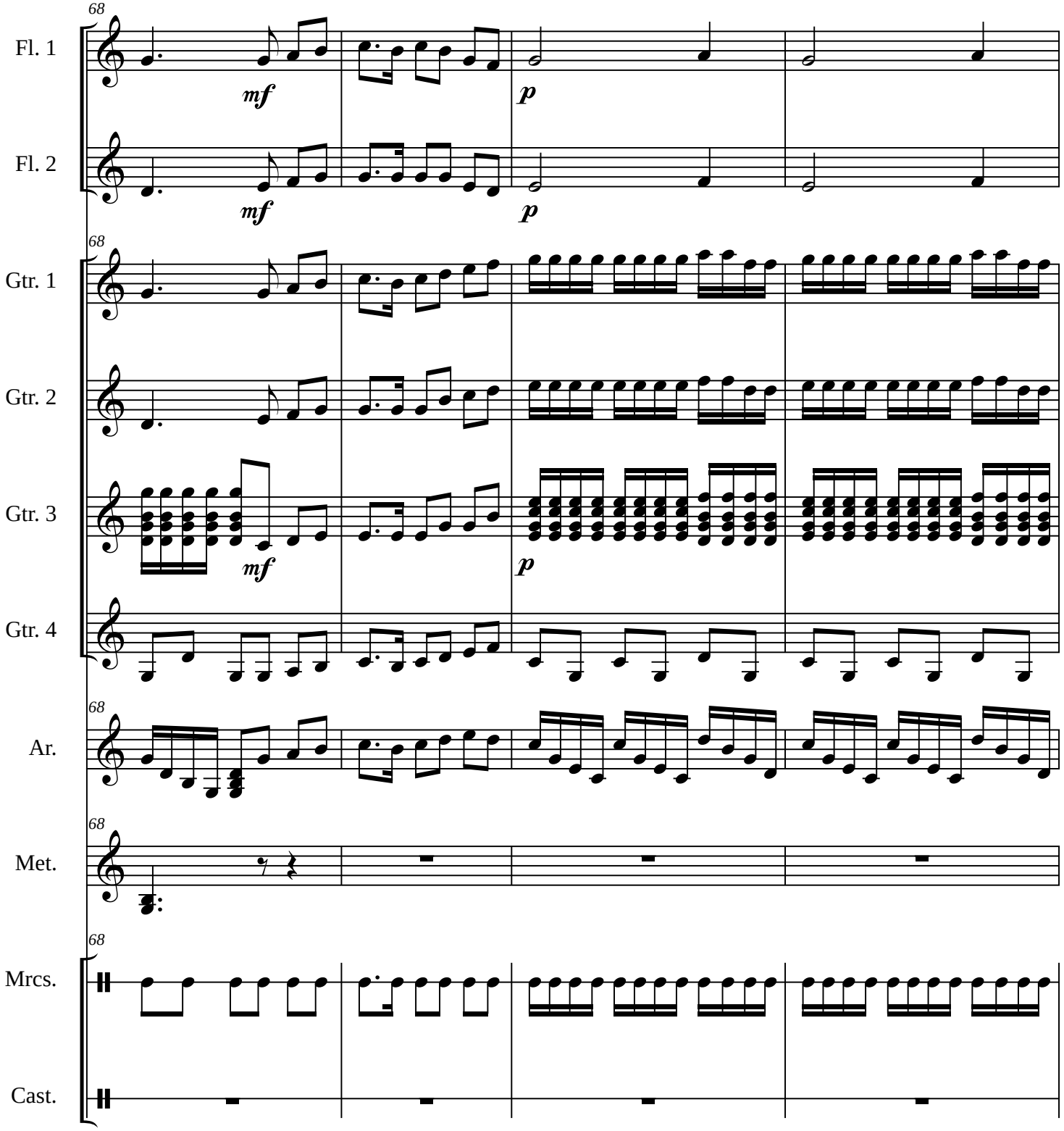

48
Fl. 1
p
Fl. 2
p
48
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
p
Gtr. 4
48
Ar.
48
Met.
48
Mrcs.
Cast.

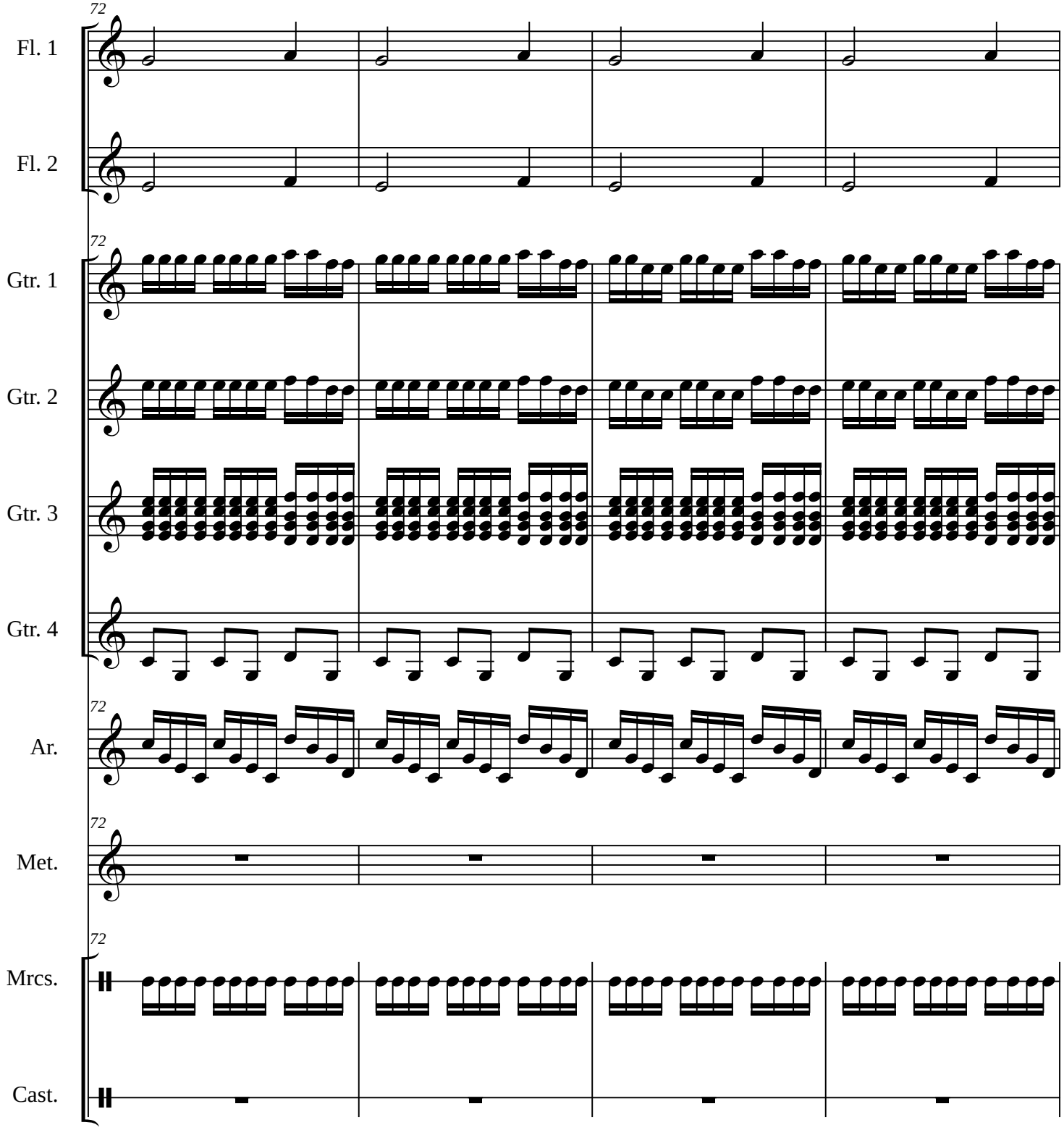

52
Fl. 1
Fl. 2
52
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
52
Ar.
52
Met.
52
Mrcs.
Cast.

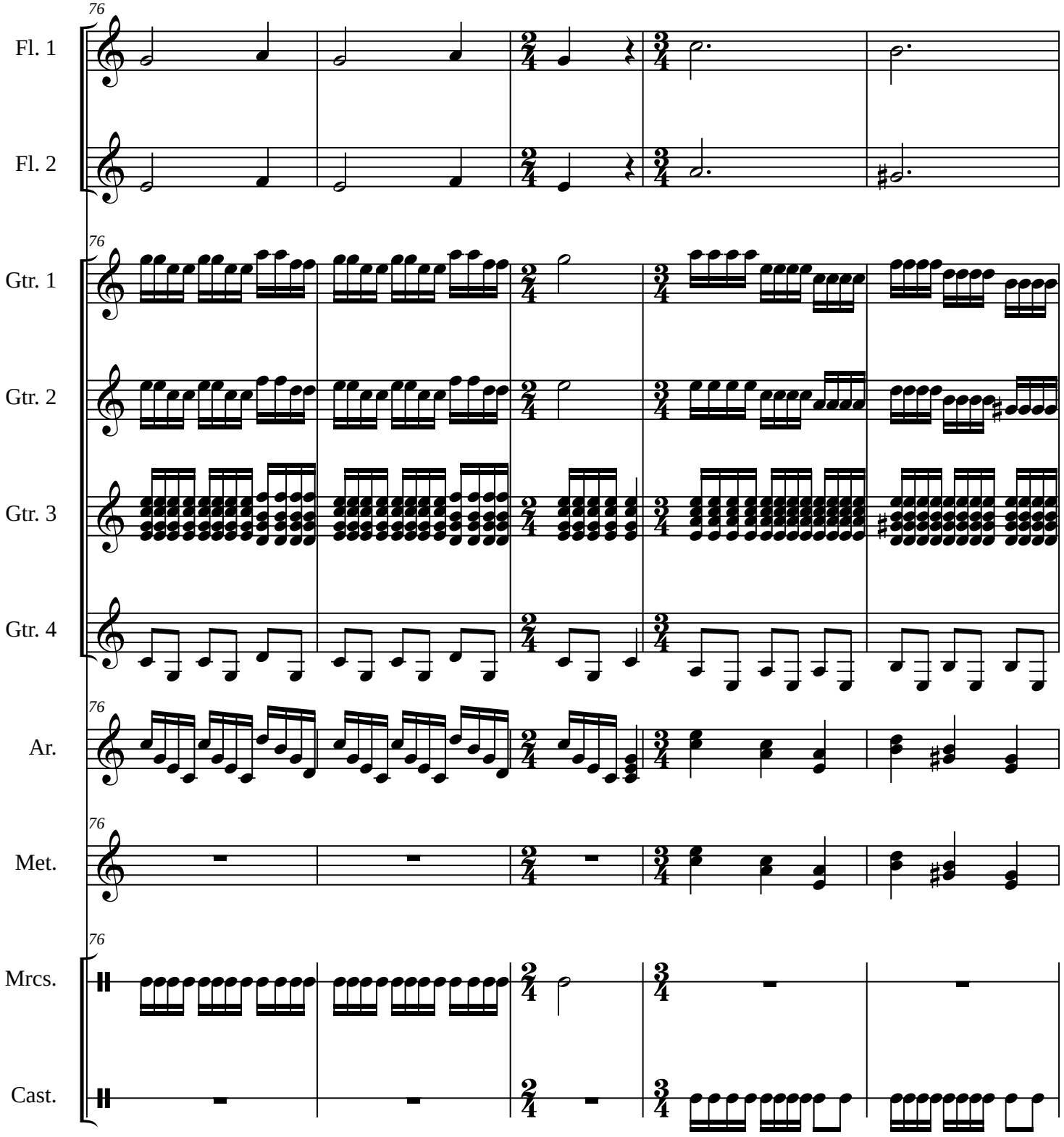

56
Fl. 1
mf
Fl. 2
mf
56
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
56
Ar.
56
Met.
56
Mrcs.
Cast.

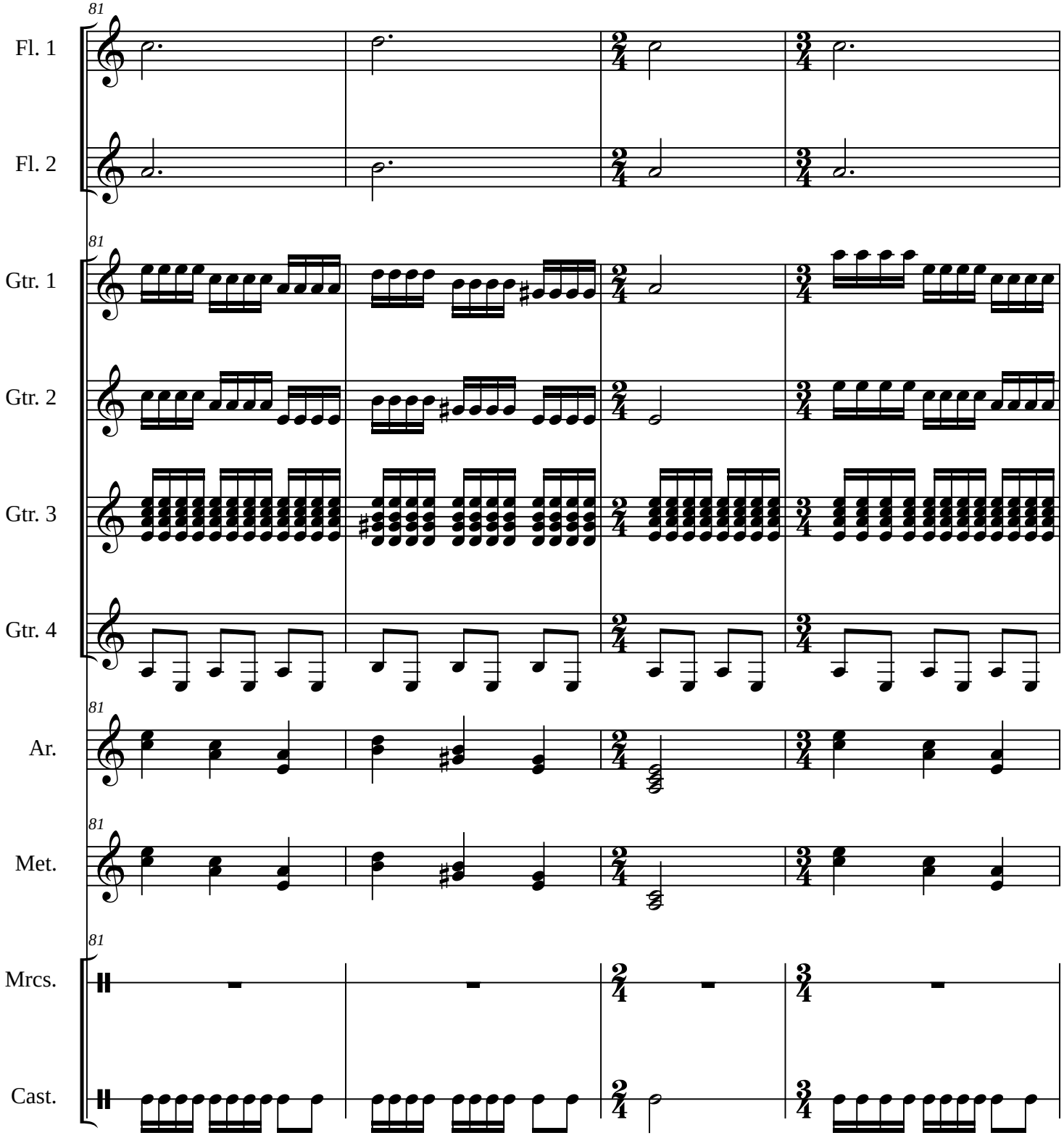

60
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.

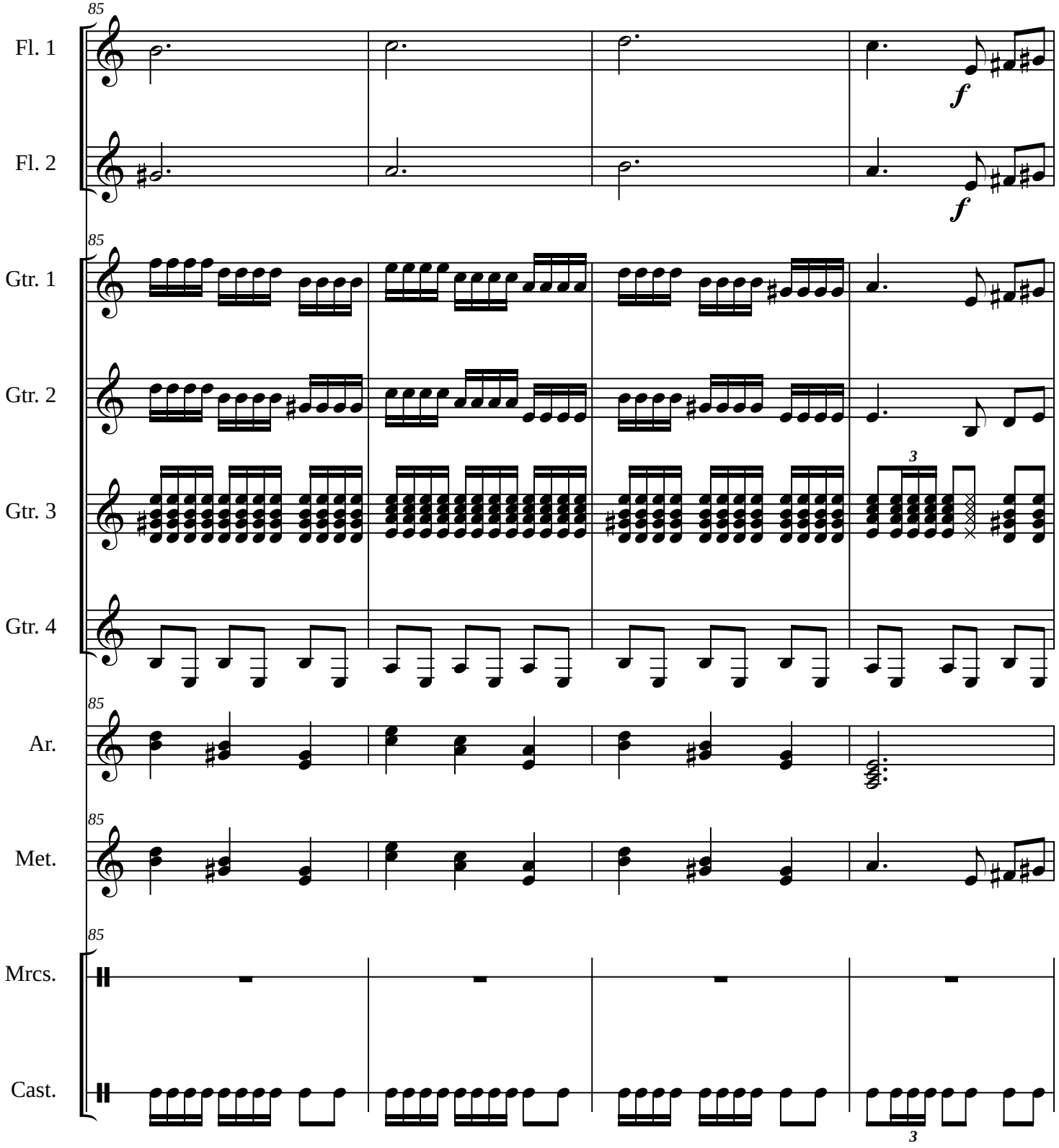

64
Fl. 1
p
Fl. 2
p
64
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
64
Ar.
64
Met.
64
Mrcs.
Cast.

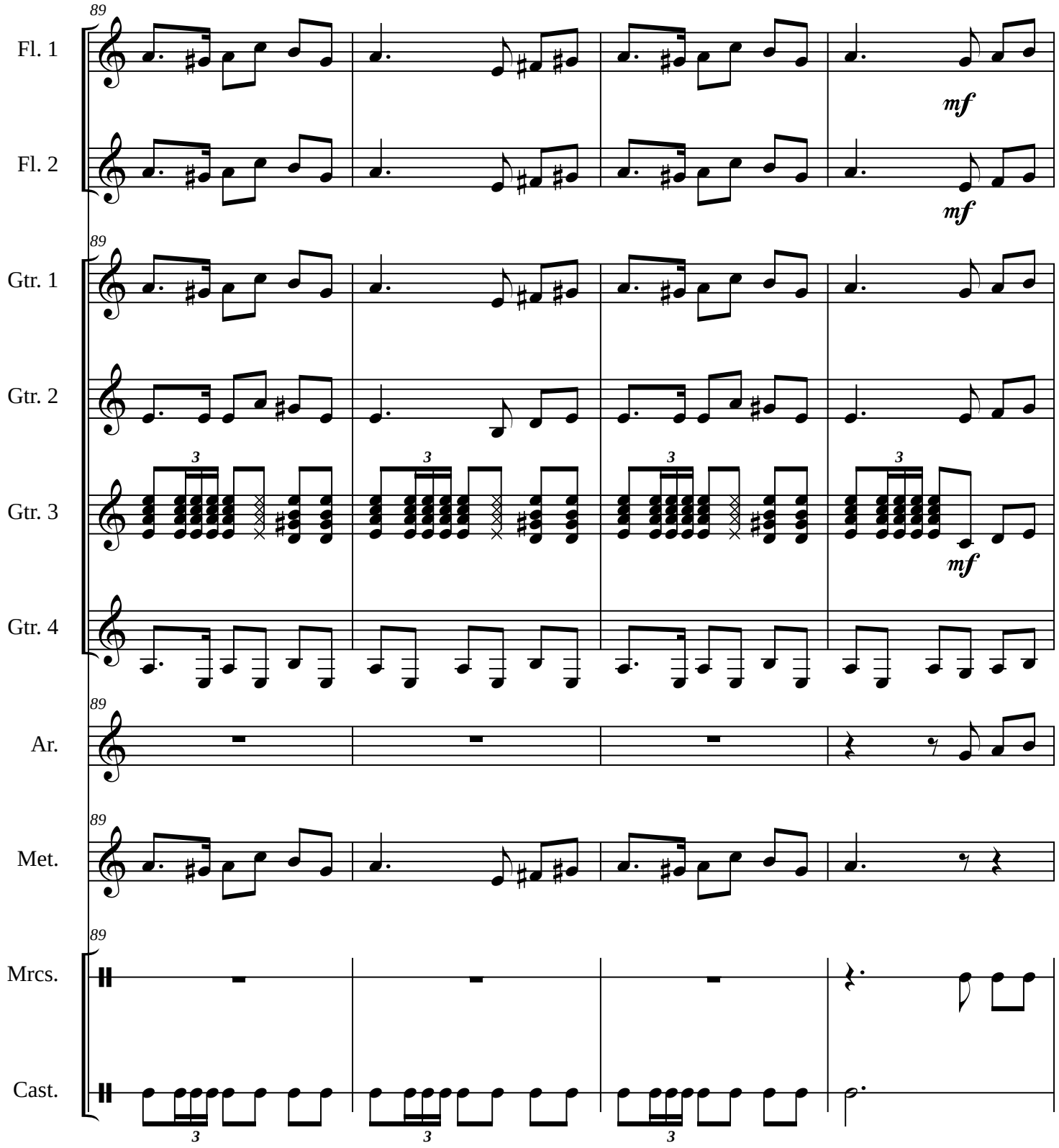

68
Fl. 1
mf
p
Fl. 2
mf
p
68
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
mf
p
Gtr. 4
68
Ar.
68
Met.
68
Mrcs.
Cast.

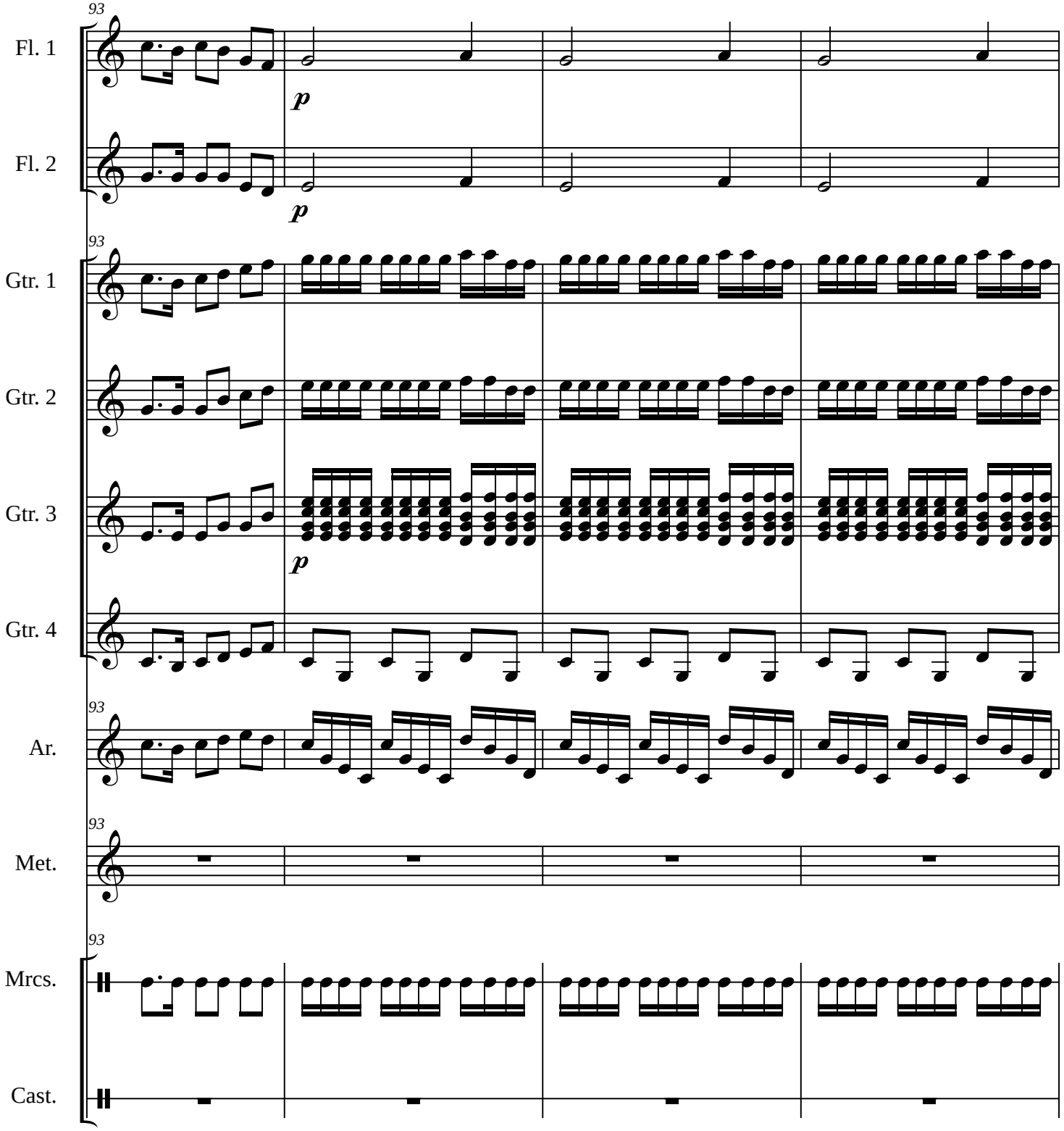

72
Fl. 1
Fl. 2
72
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
72
Ar.
72
Met.
72
Mrcs.
Cast.

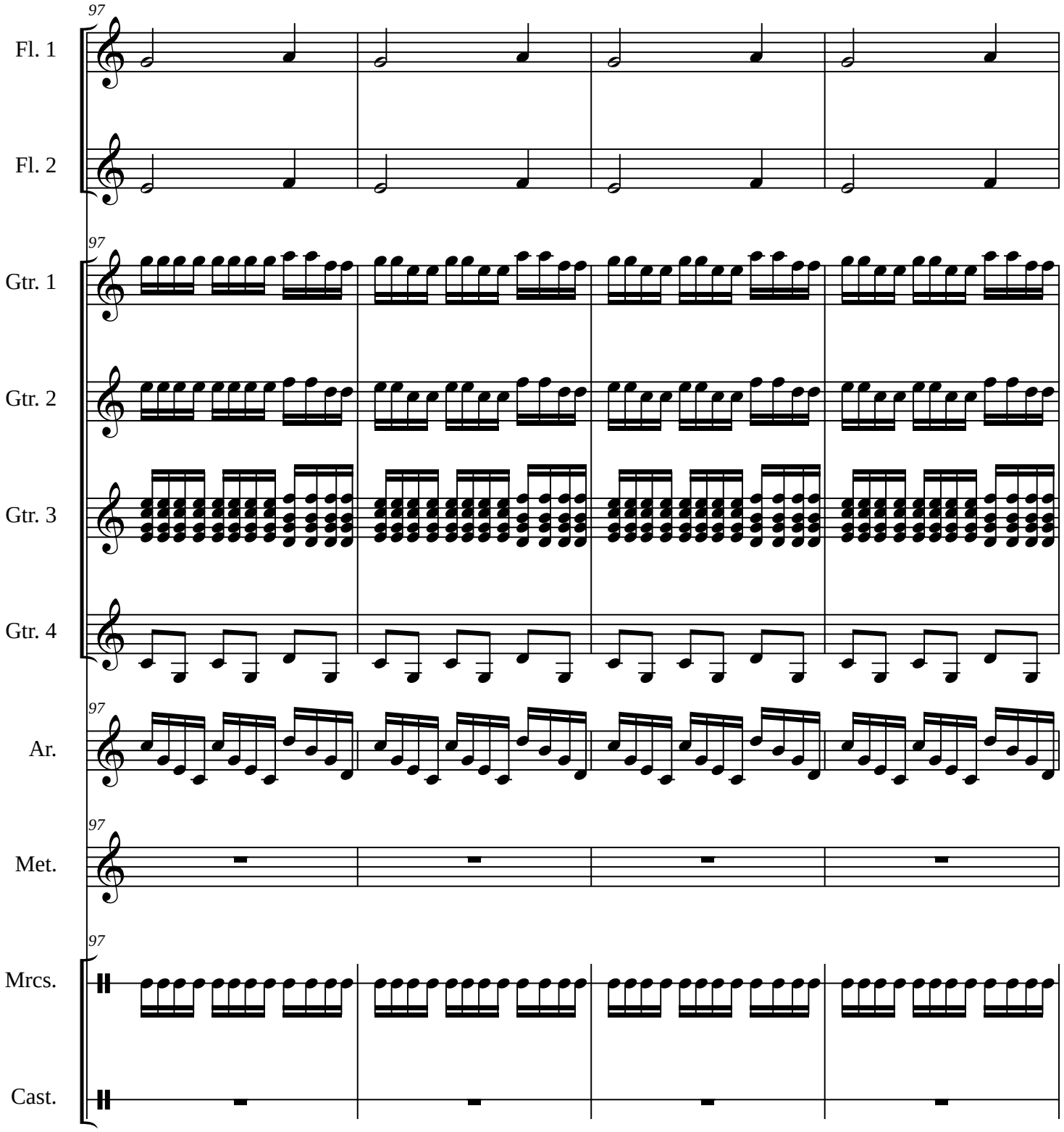

76
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.

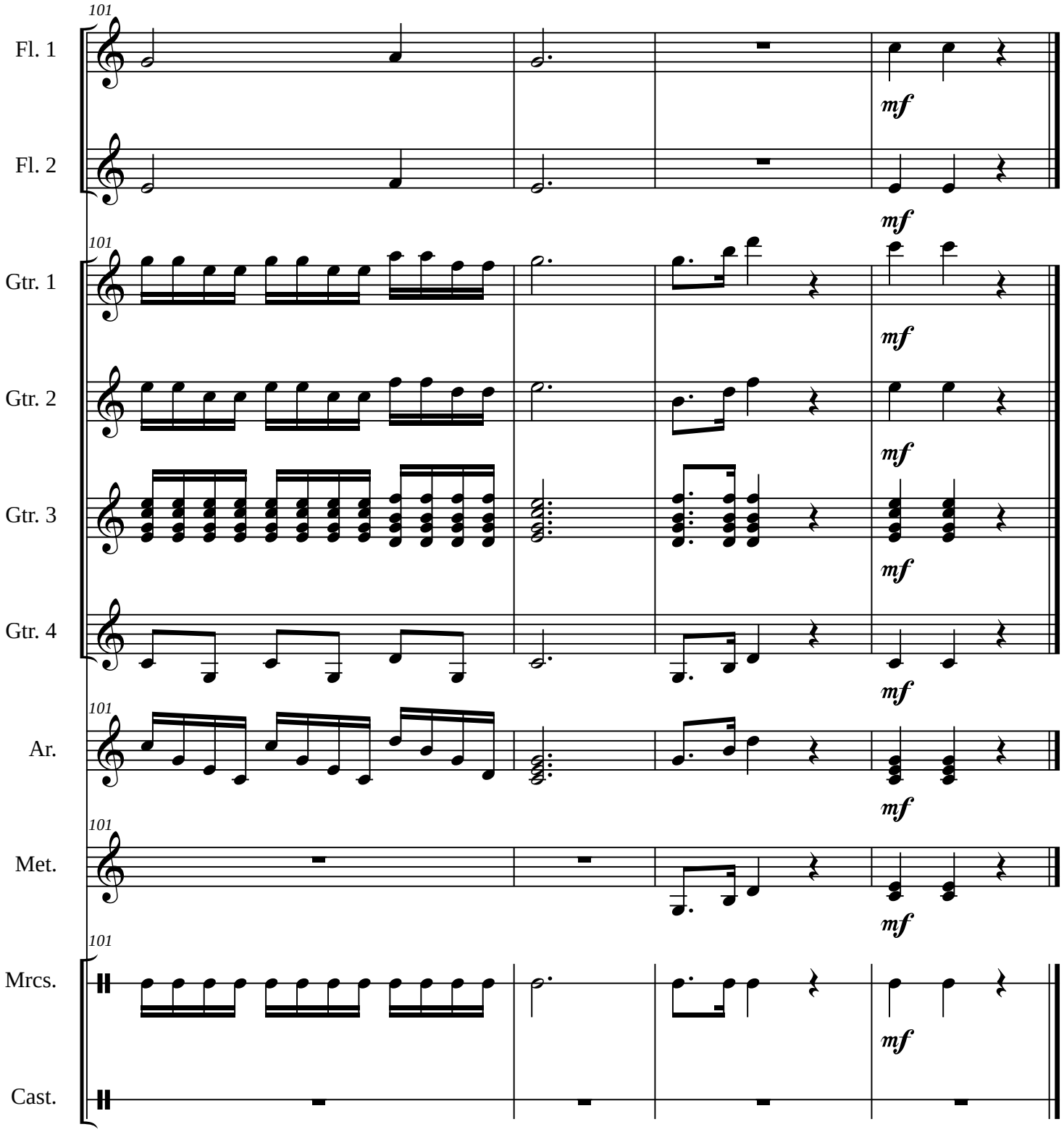

81
Fl. 1
Fl. 2
81
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
81
Ar.
81
Met.
81
Mrcs.
Cast.


85
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Cast.
f
3


89
Fl. 1
mf
Fl. 2
mf
89
Gtr. 1
Gtr. 2
3
Gtr. 3
mf
Gtr. 4
89
Ar.
89
Met.
89
Mrcs.
Cast.
3


93
Fl. 1
p
Fl. 2
p
93
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
p
Gtr. 4
93
Ar.
93
Met.
93
Mrcs.
Cast.

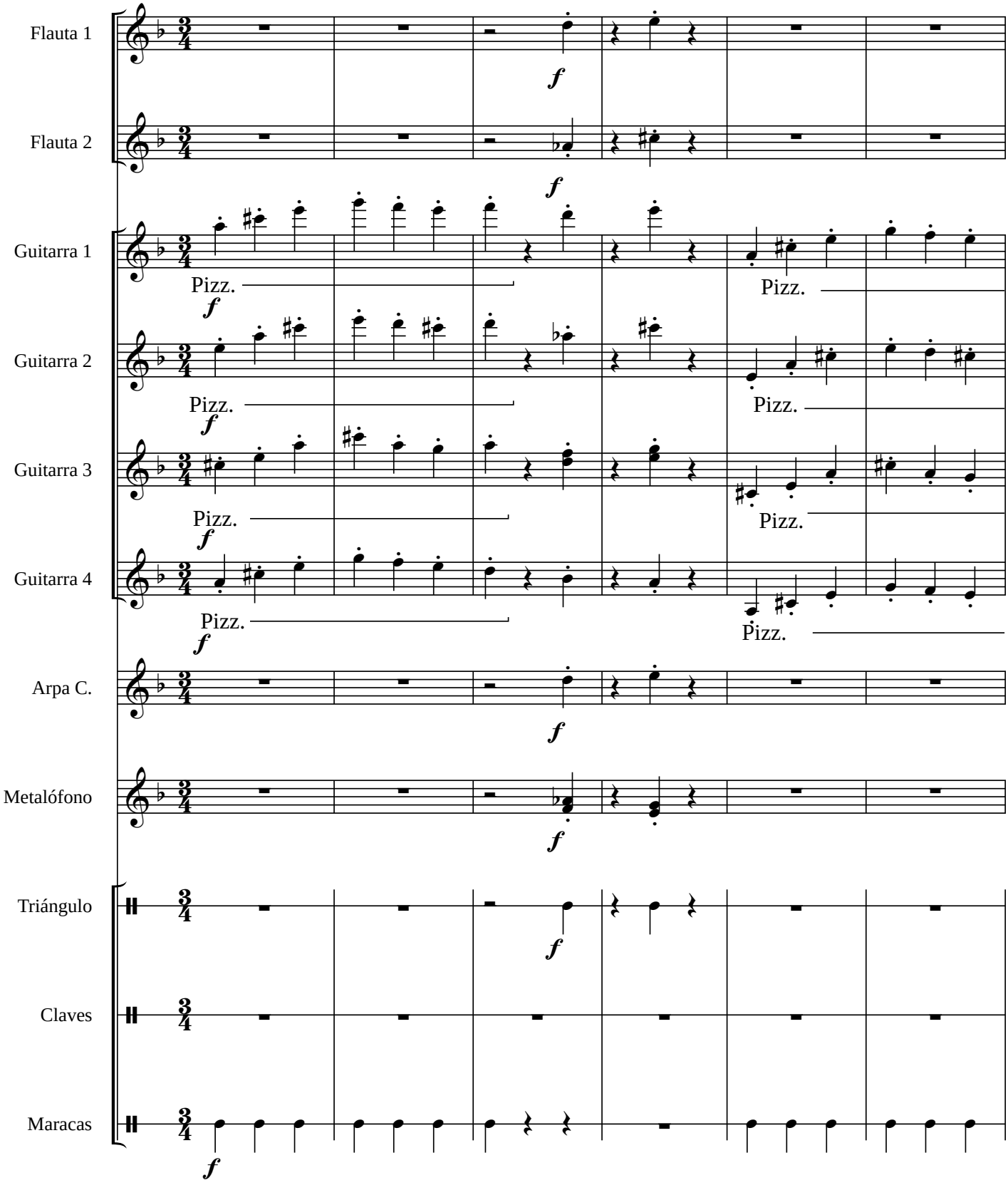

97
Fl. 1
Fl. 2
97
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
97
Ar.
97
Met.
97
Mrcs.
Cast.


101
Fl. 1
mf
Fl. 2
mf
101
Gtr. 1
mf
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
mf
Gtr. 4
mf
101
Ar.
mf
101
Met.
mf
101
Mrcs.
mf
Cast.

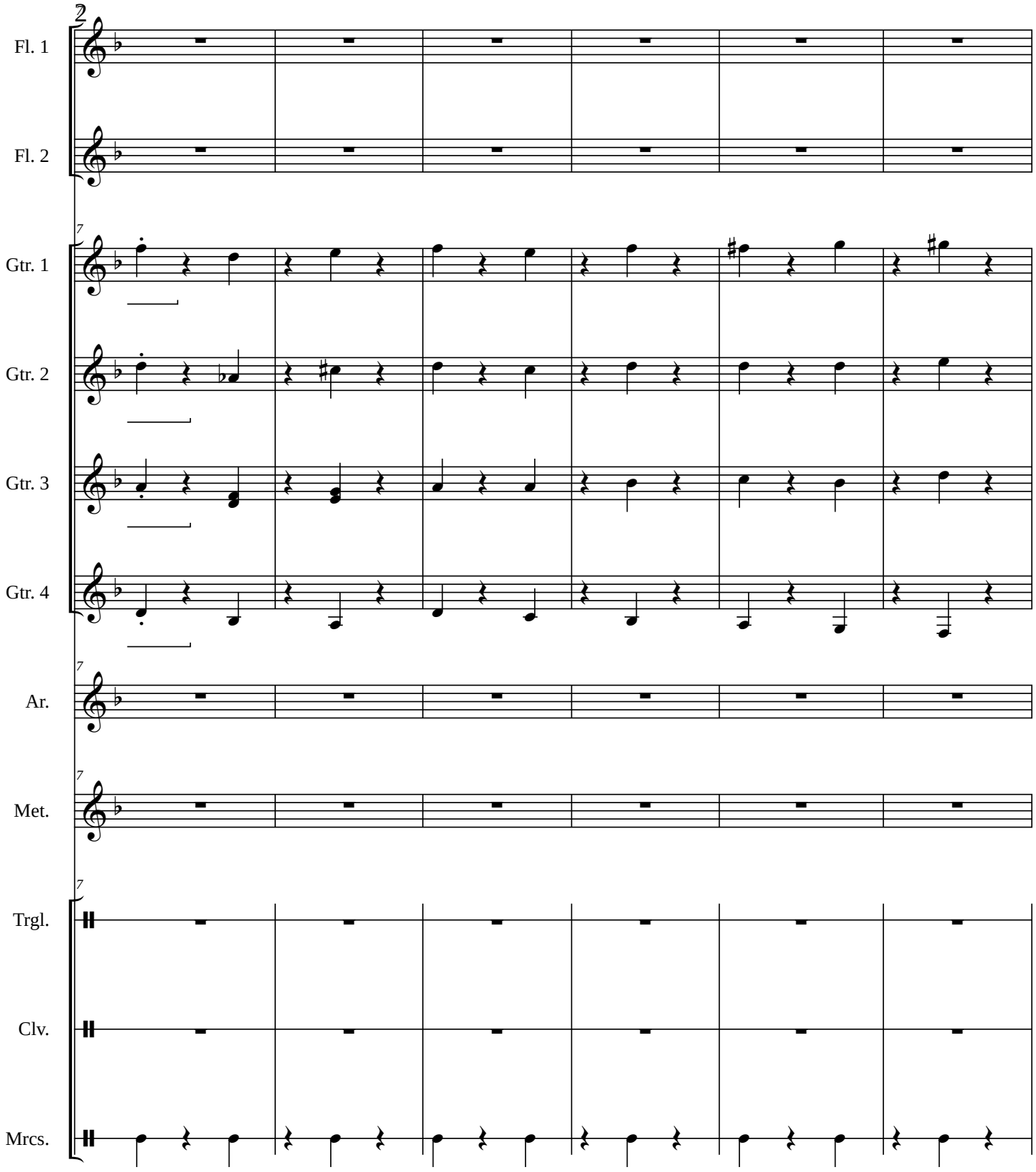
DIOS NUNCA MUERE

MACEDONIO ALCALA
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

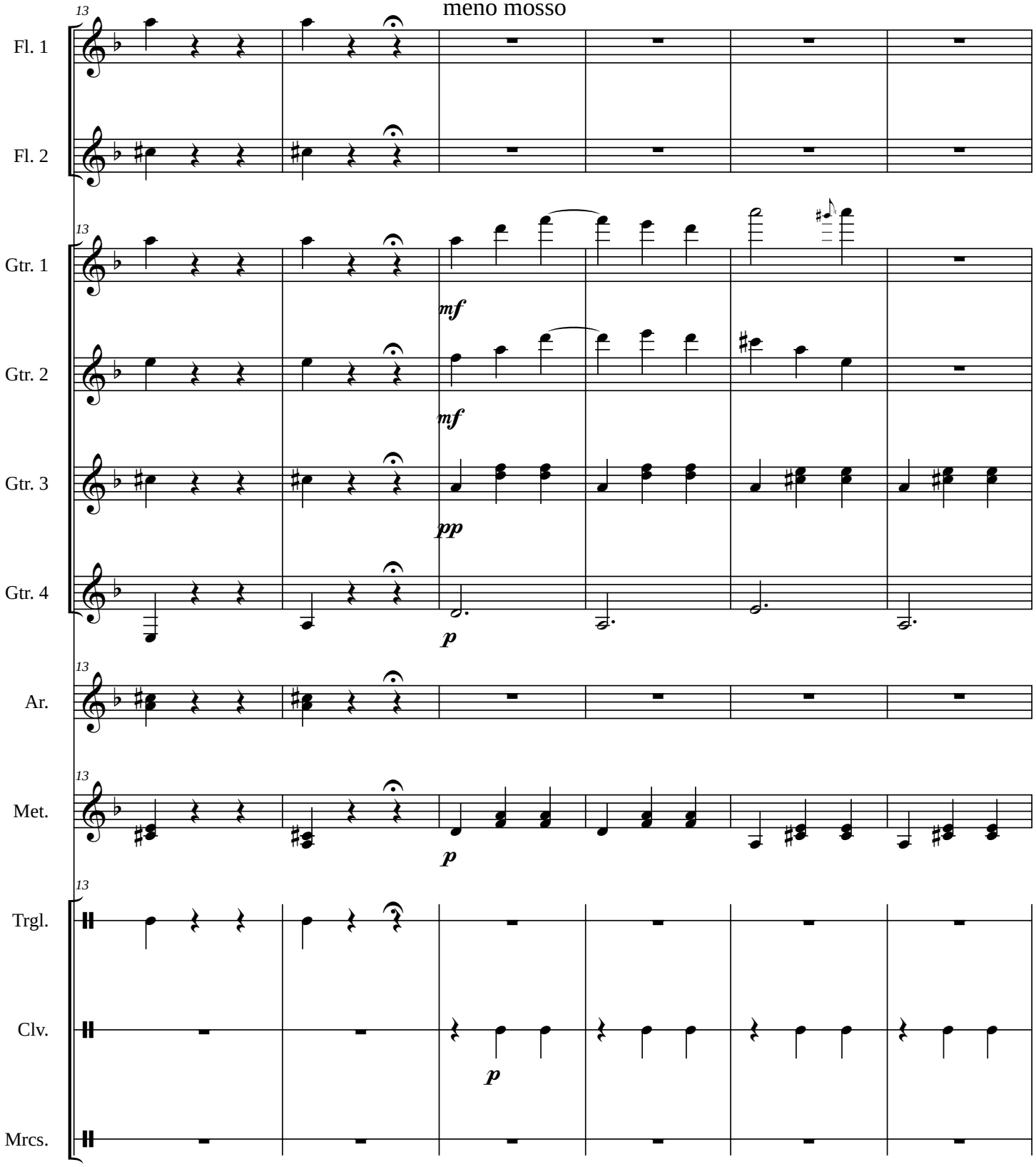
VALS



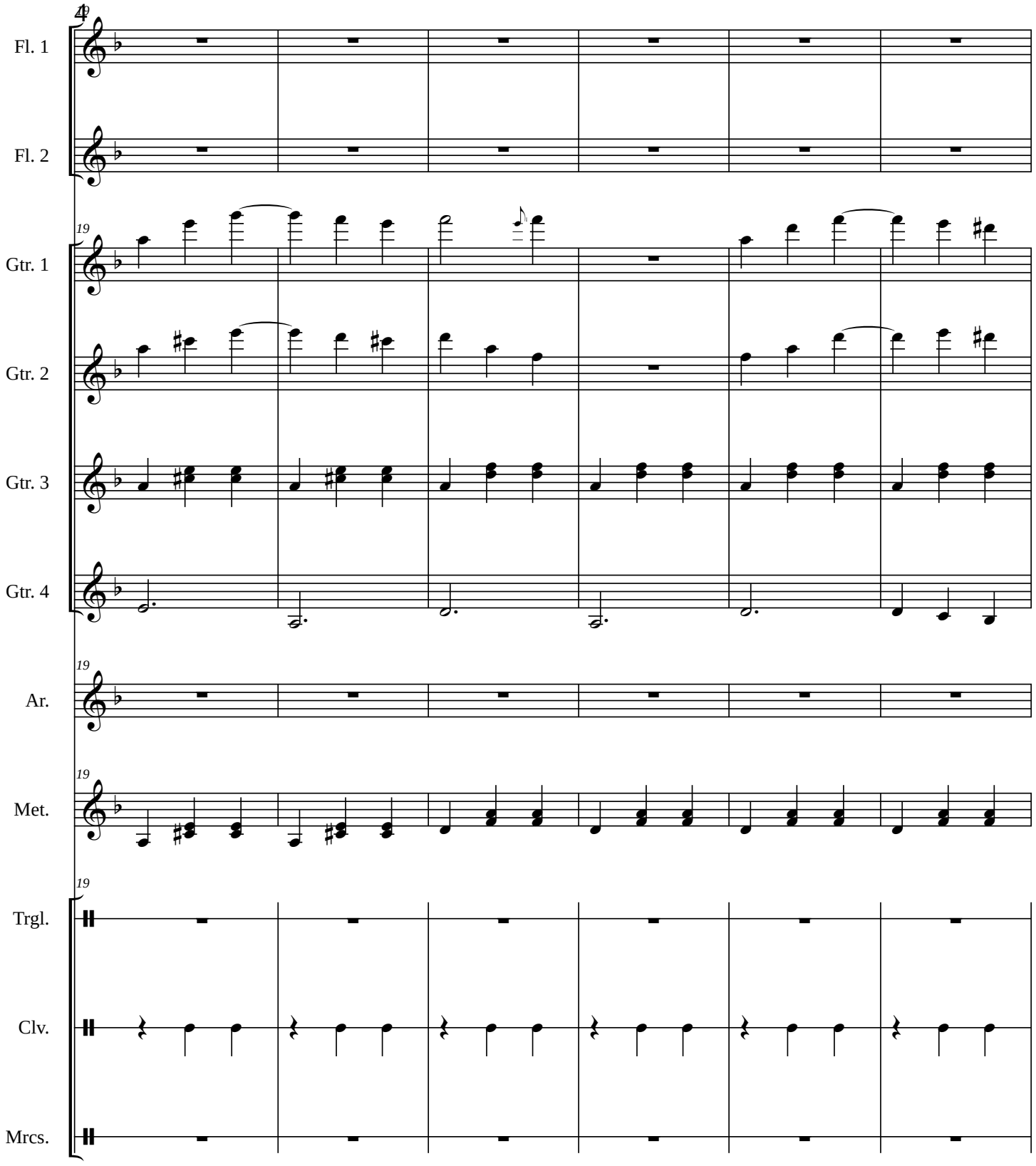
DIOS NUNCA MUERE

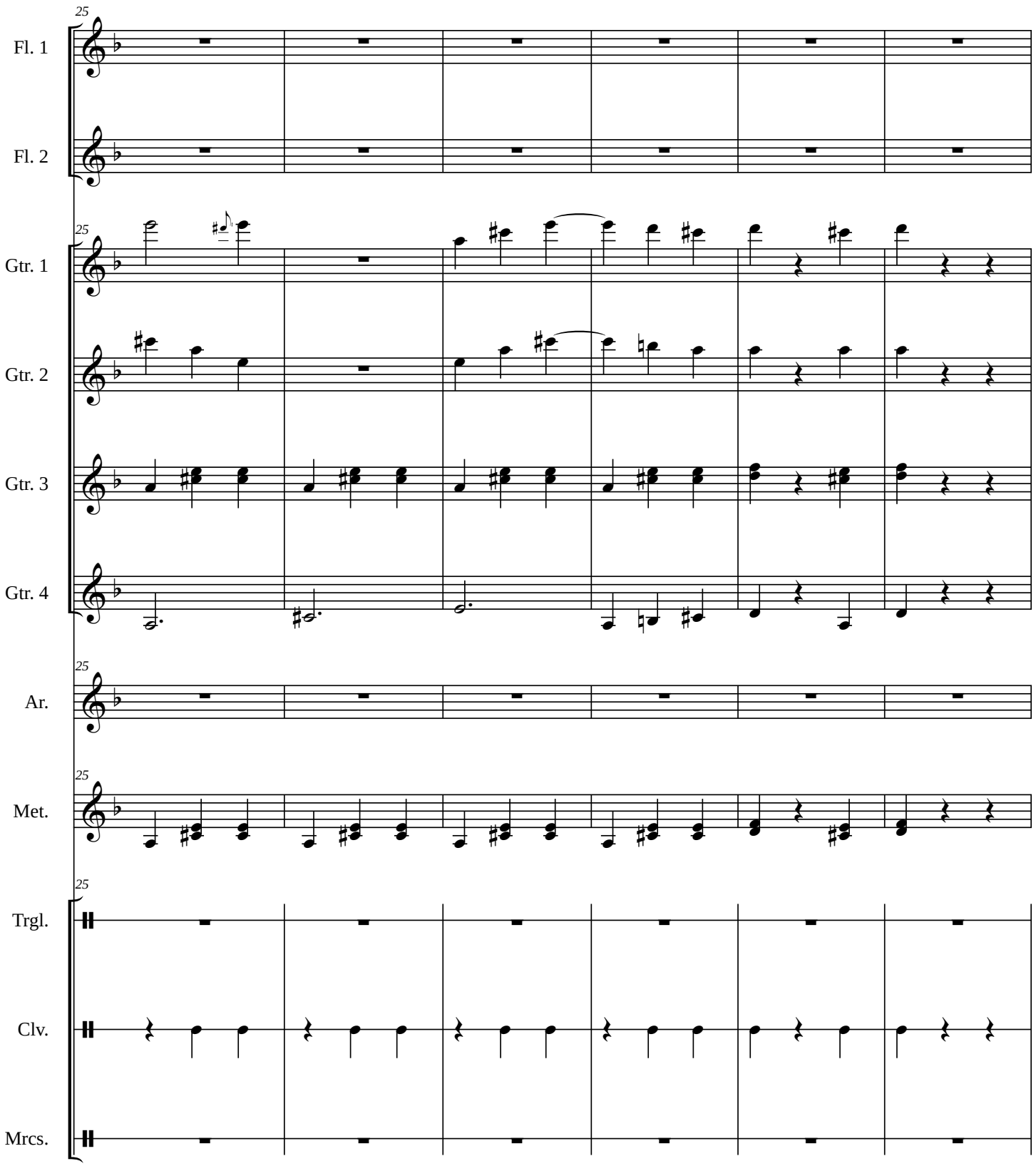


meno mosso



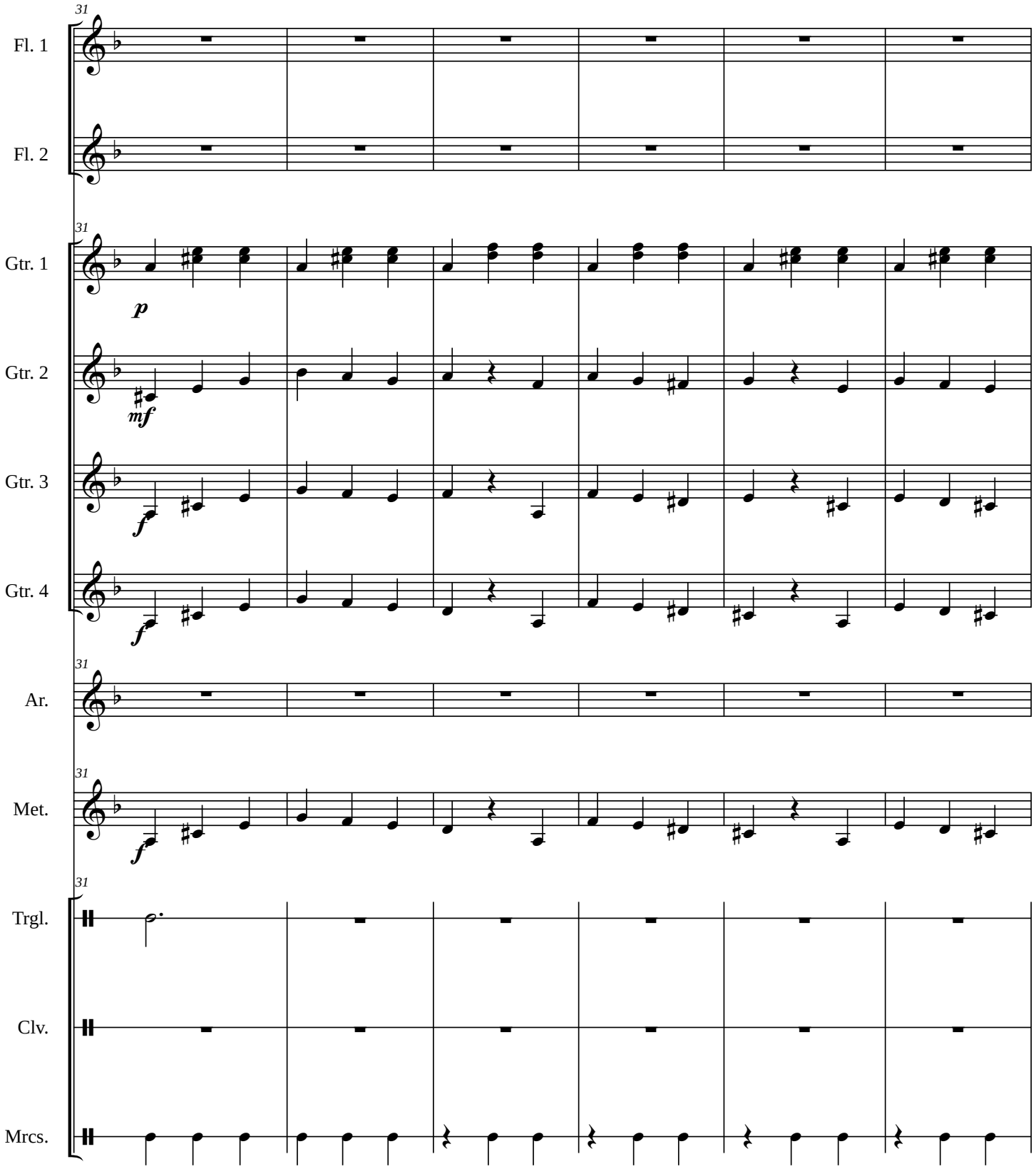
DIOS NUNCA MUERE

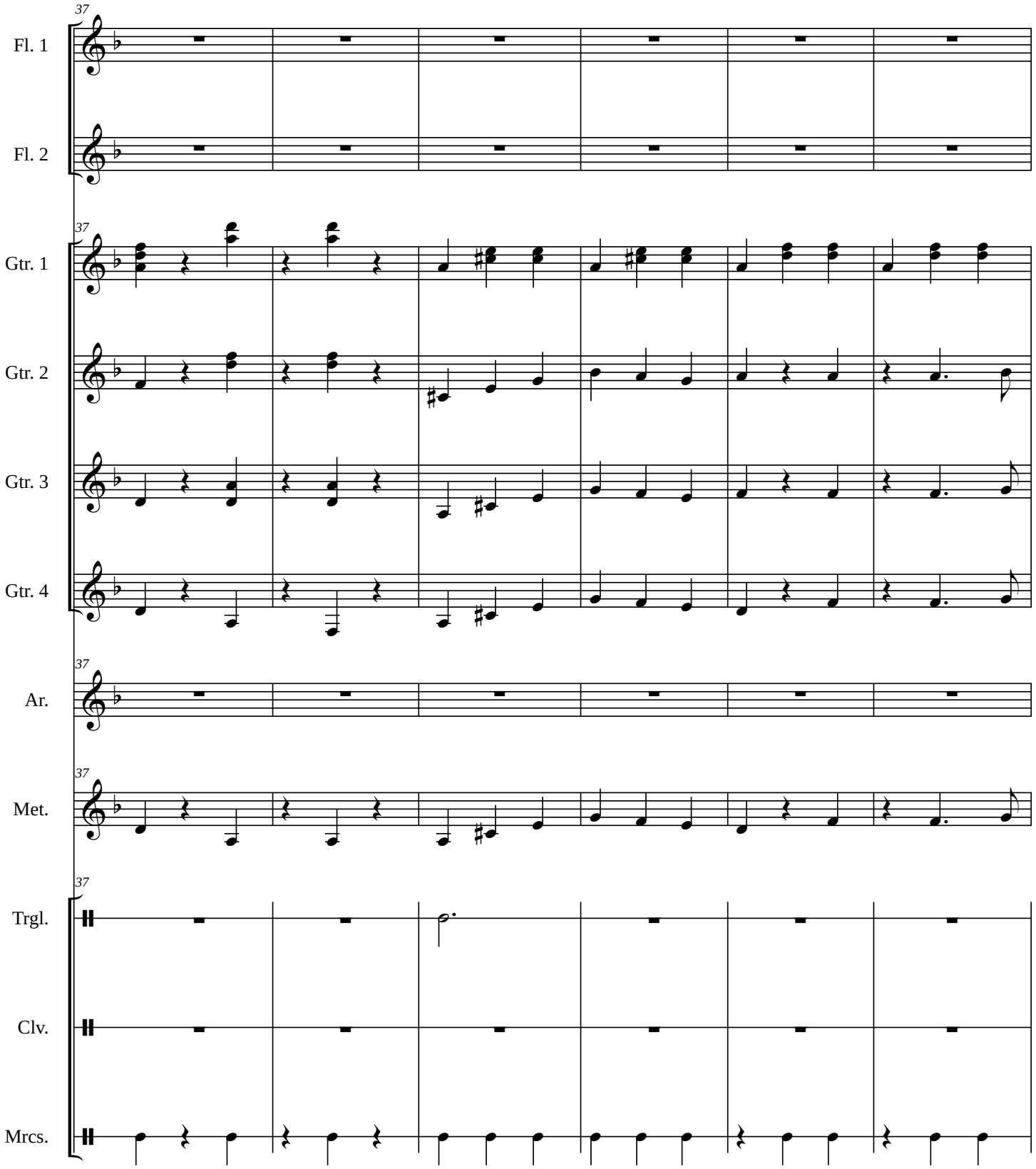



25
Fl. 1
Fl. 2
25
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
25
Ar.
25
Met.
25
Trgl.
Clv.
Mrcs.

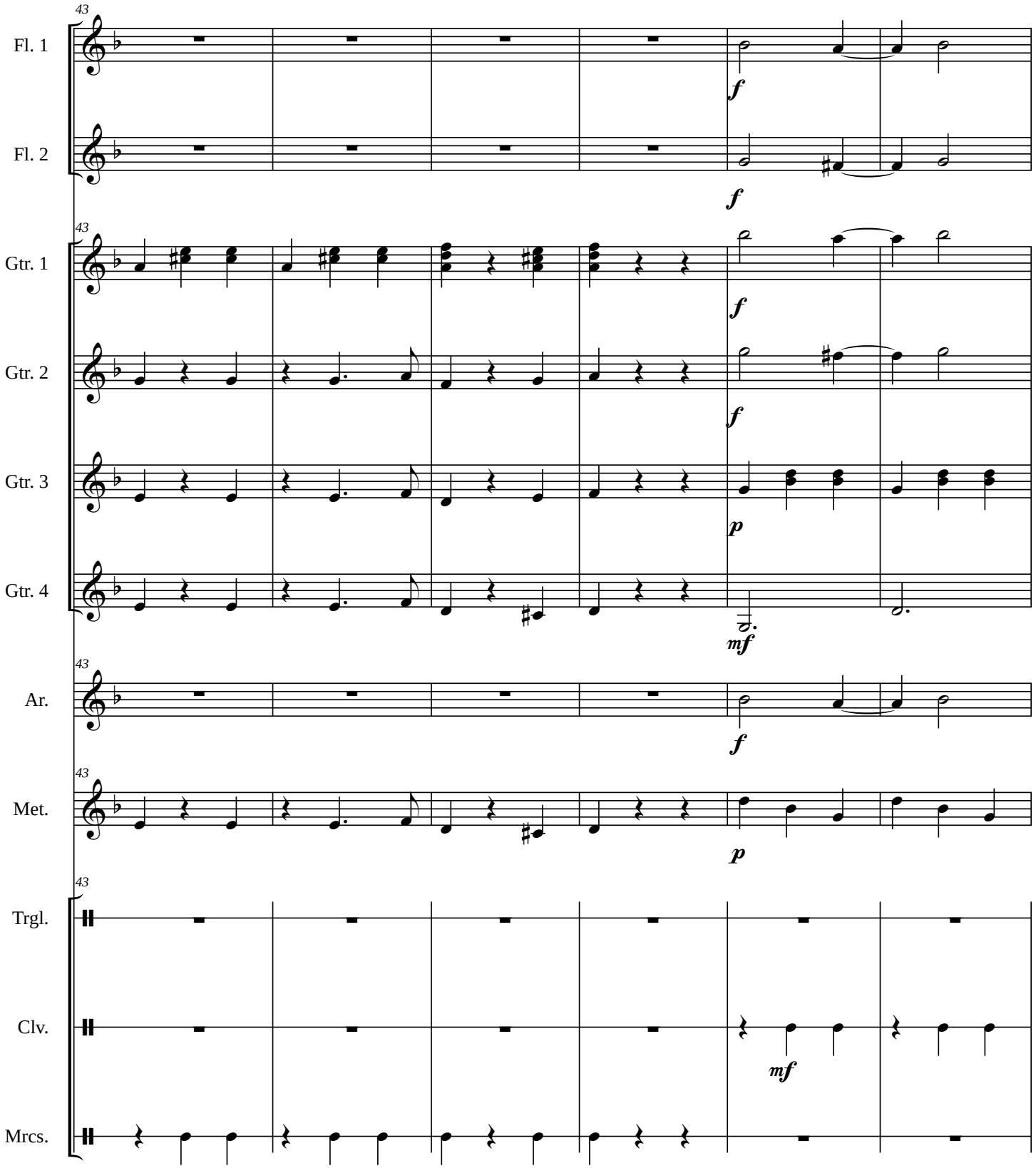
6

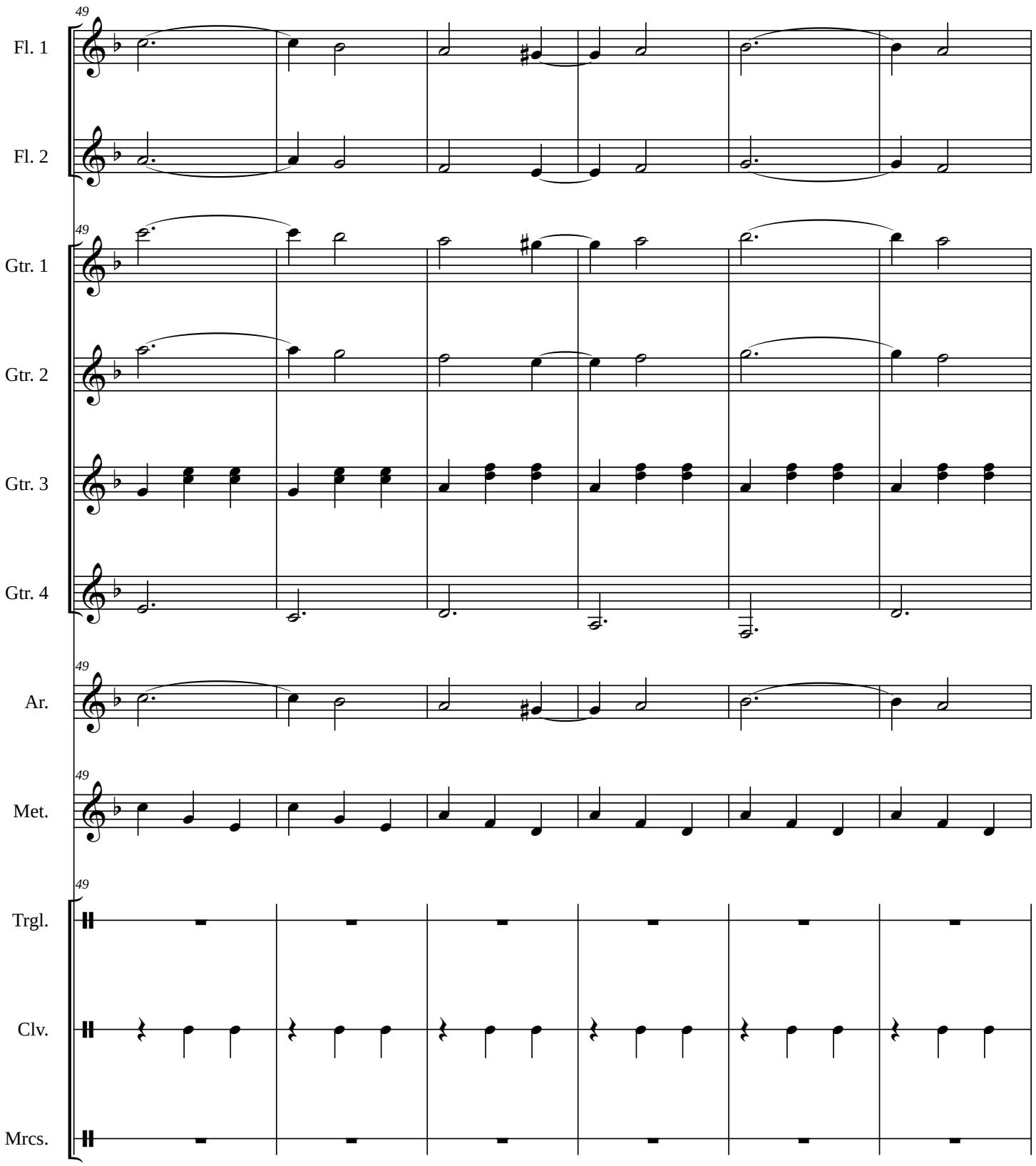
piu mosso

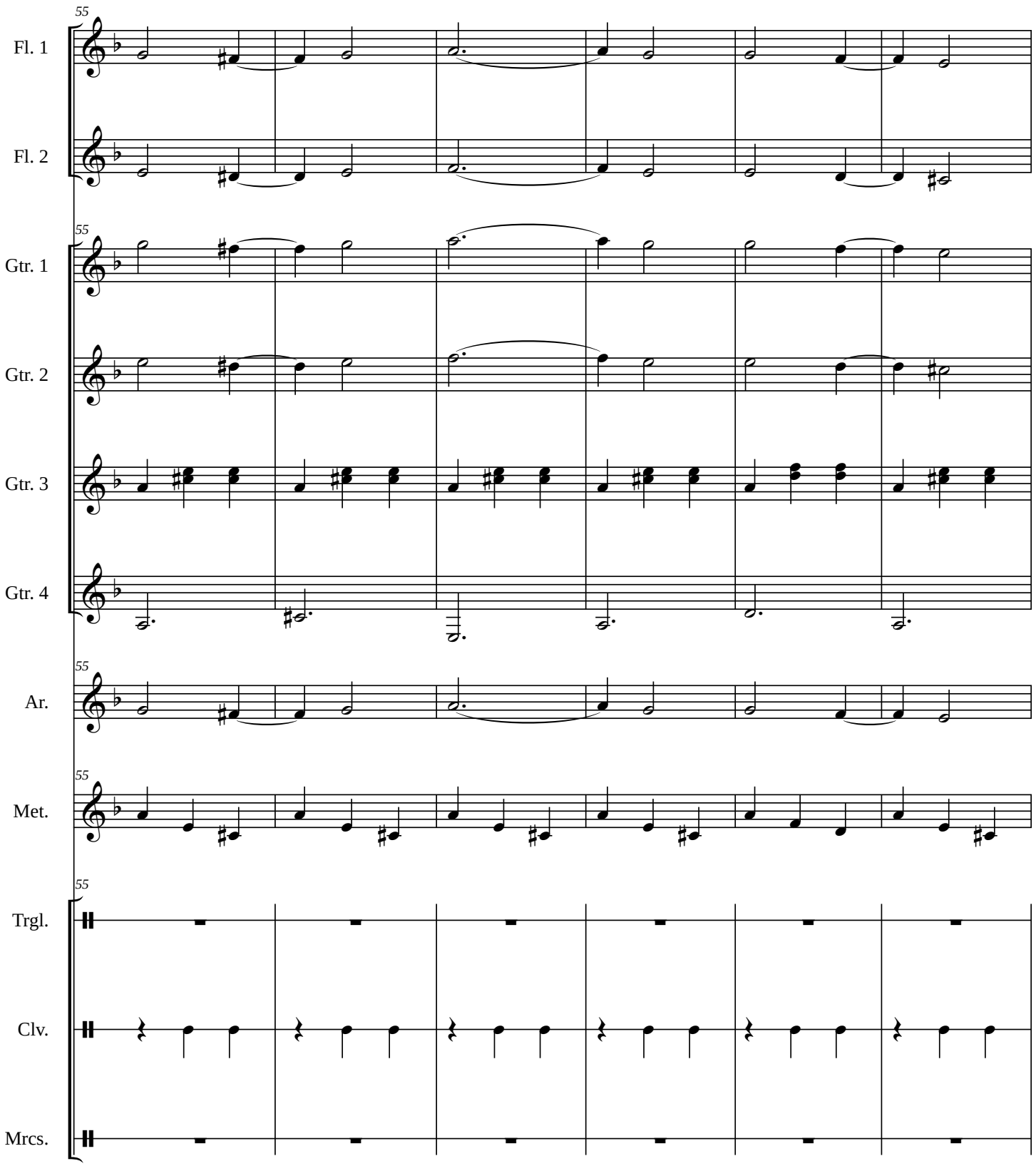

31
Fl. 1
Fl. 2
31
Gtr. 1
p
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
f
Gtr. 4
f
31
Ar.
31
Met.
f
31
Trgl.
Clv.
Mrcs.

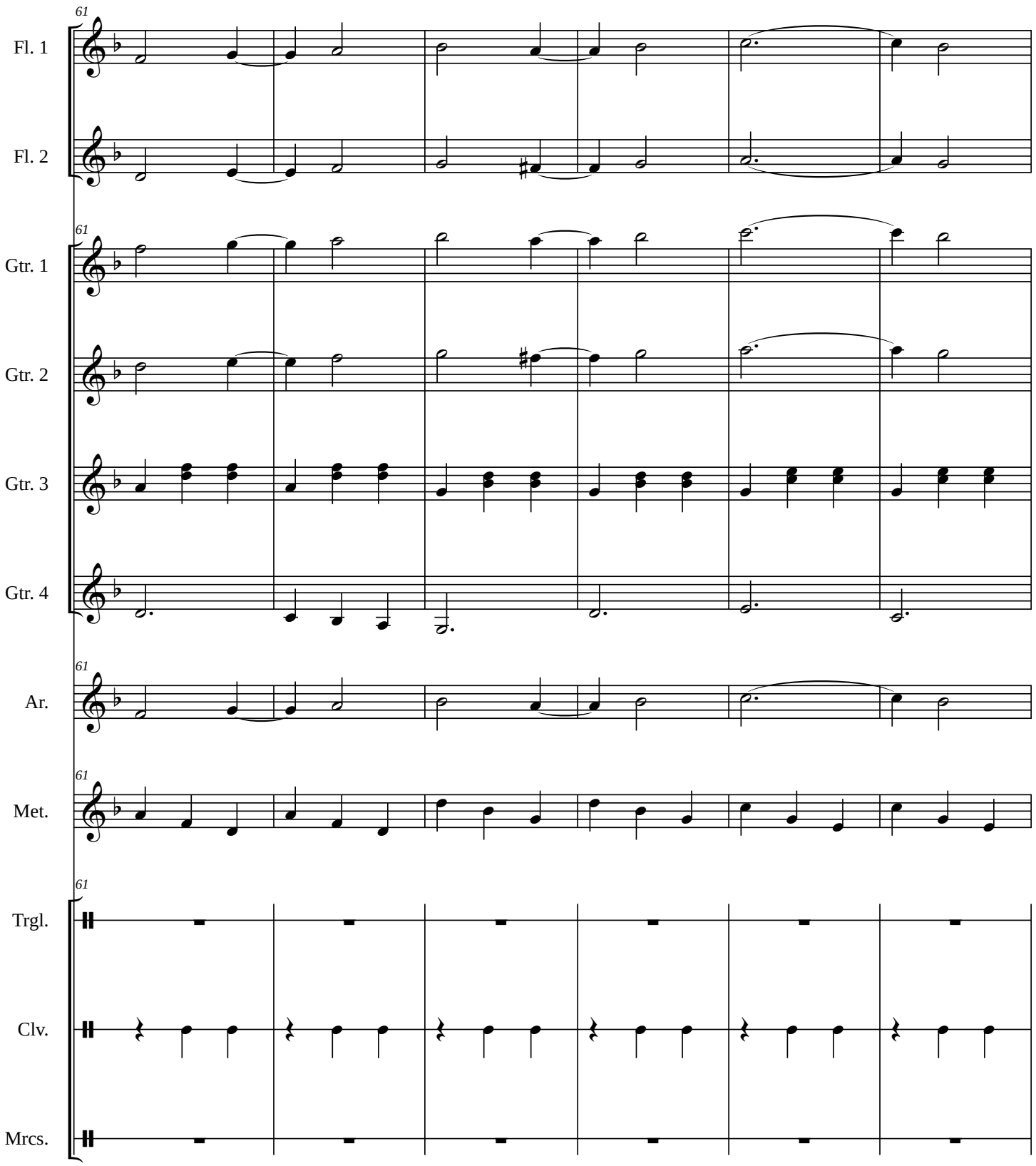

37
Fl. 1
Fl. 2
37
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
37
Ar.
37
Met.
37
Trgl.
Clv.
Mrcs.

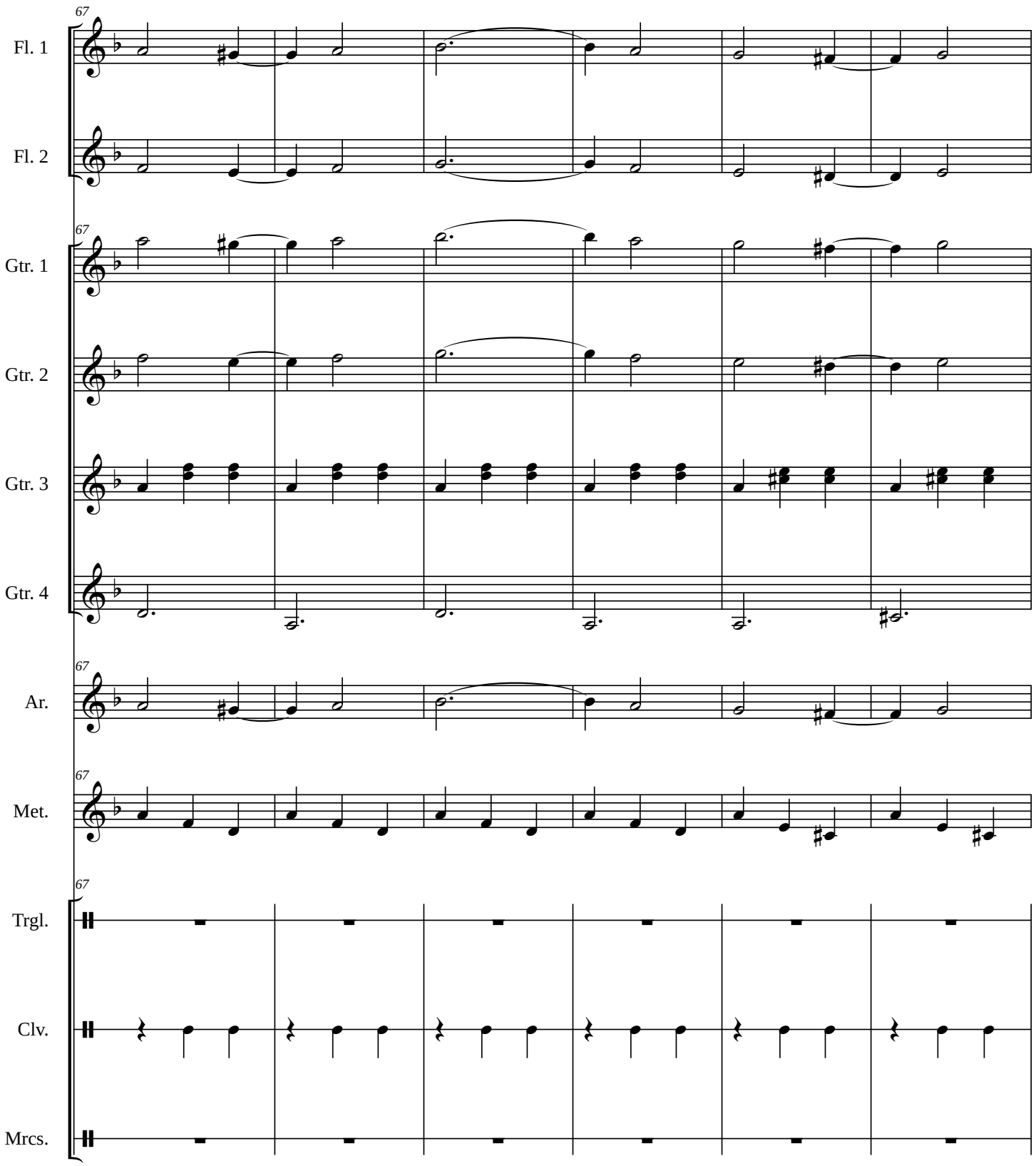
meno mosso

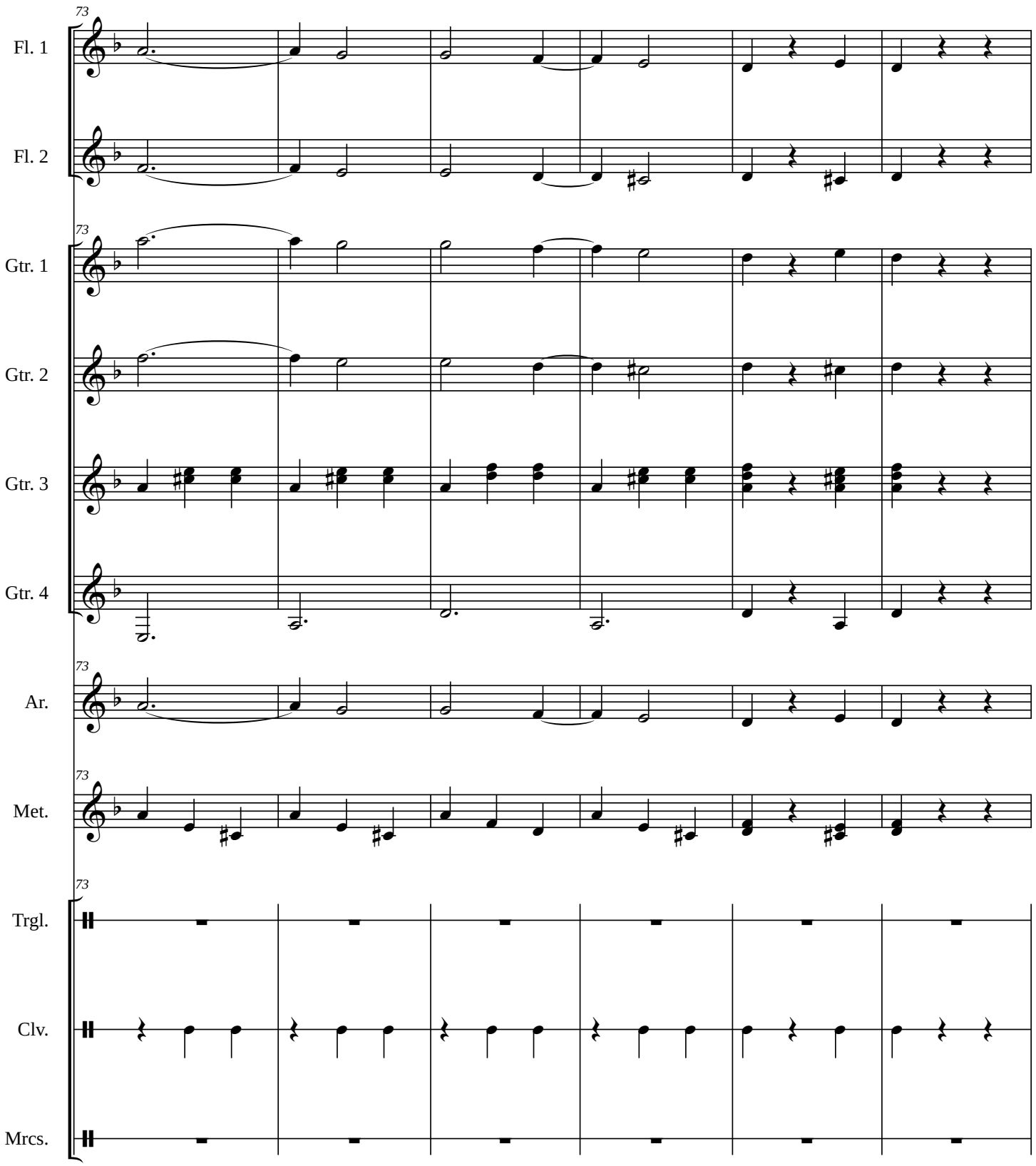



49
Fl. 1
Fl. 2
49
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
49
Ar.
49
Met.
49
Trgl.
Clv.
Mrcs.


55
Fl. 1
Fl. 2
55
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
55
Ar.
55
Met.
55
Trgl.
Clv.
Mrcs.

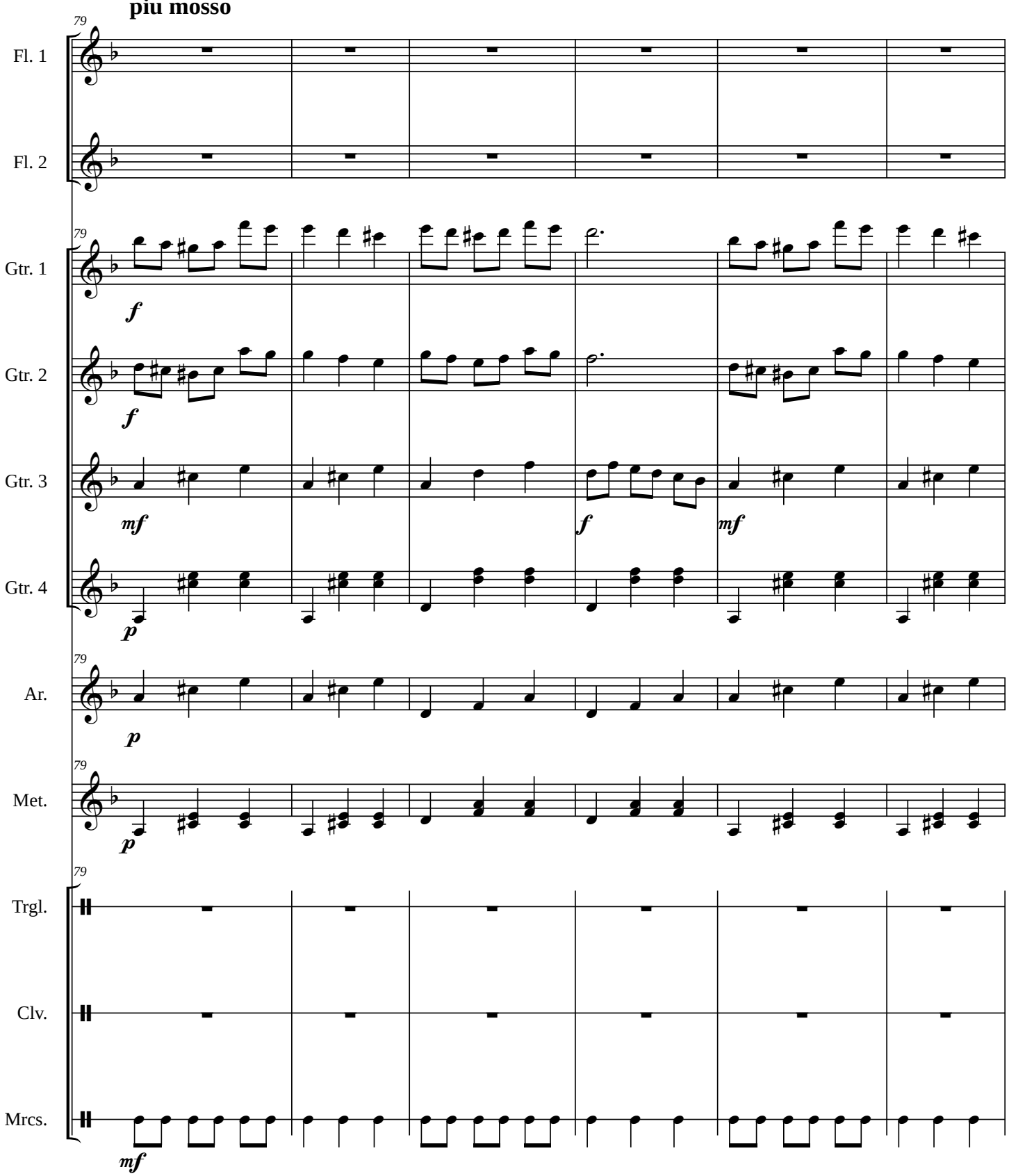

61
Fl. 1
Fl. 2
61
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
61
Ar.
61
Met.
61
Trgl.
Clv.
Mrcs.

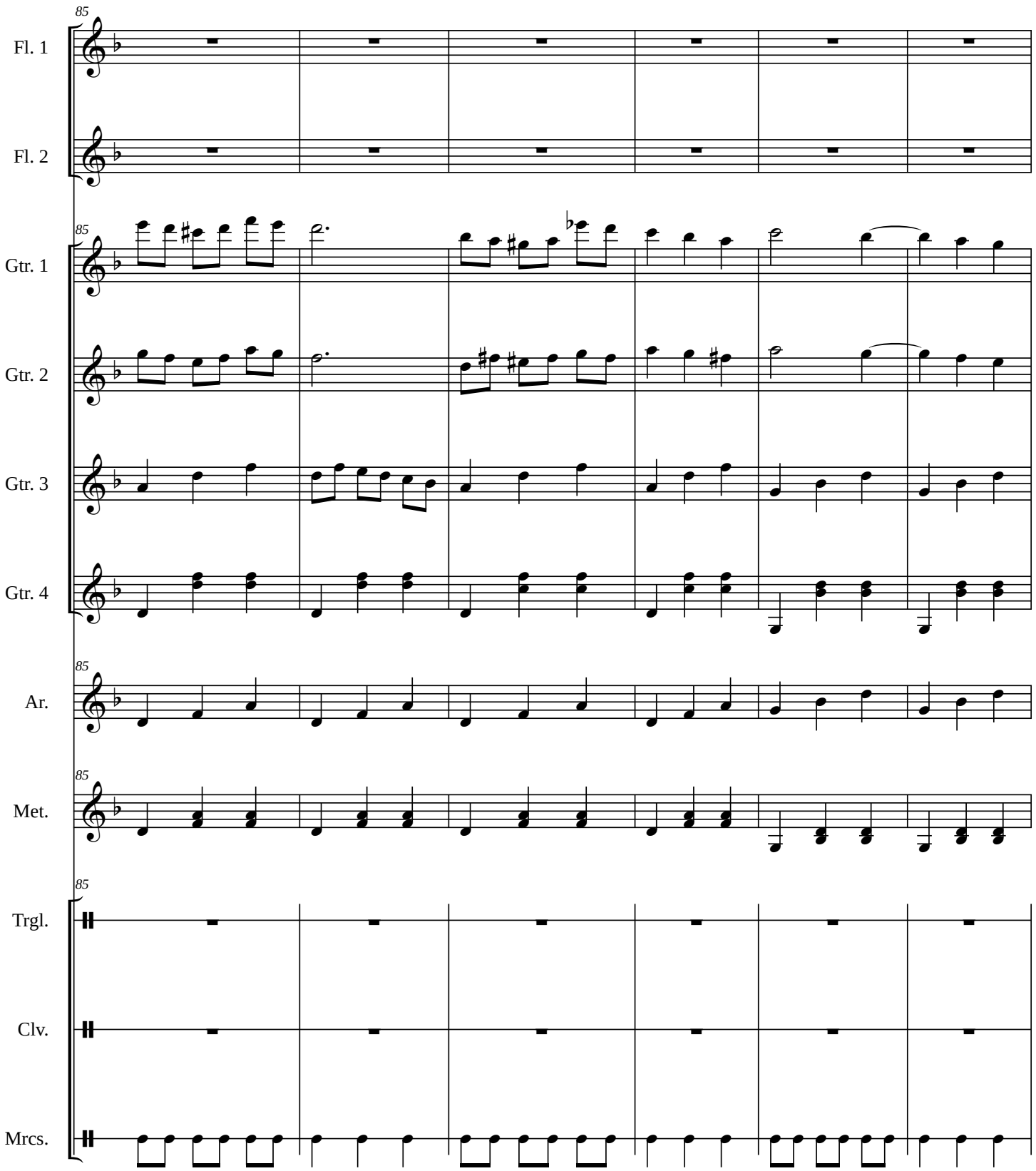

67
Fl. 1
Fl. 2
67
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
67
Ar.
67
Met.
67
Trgl.
Clv.
Mrcs.

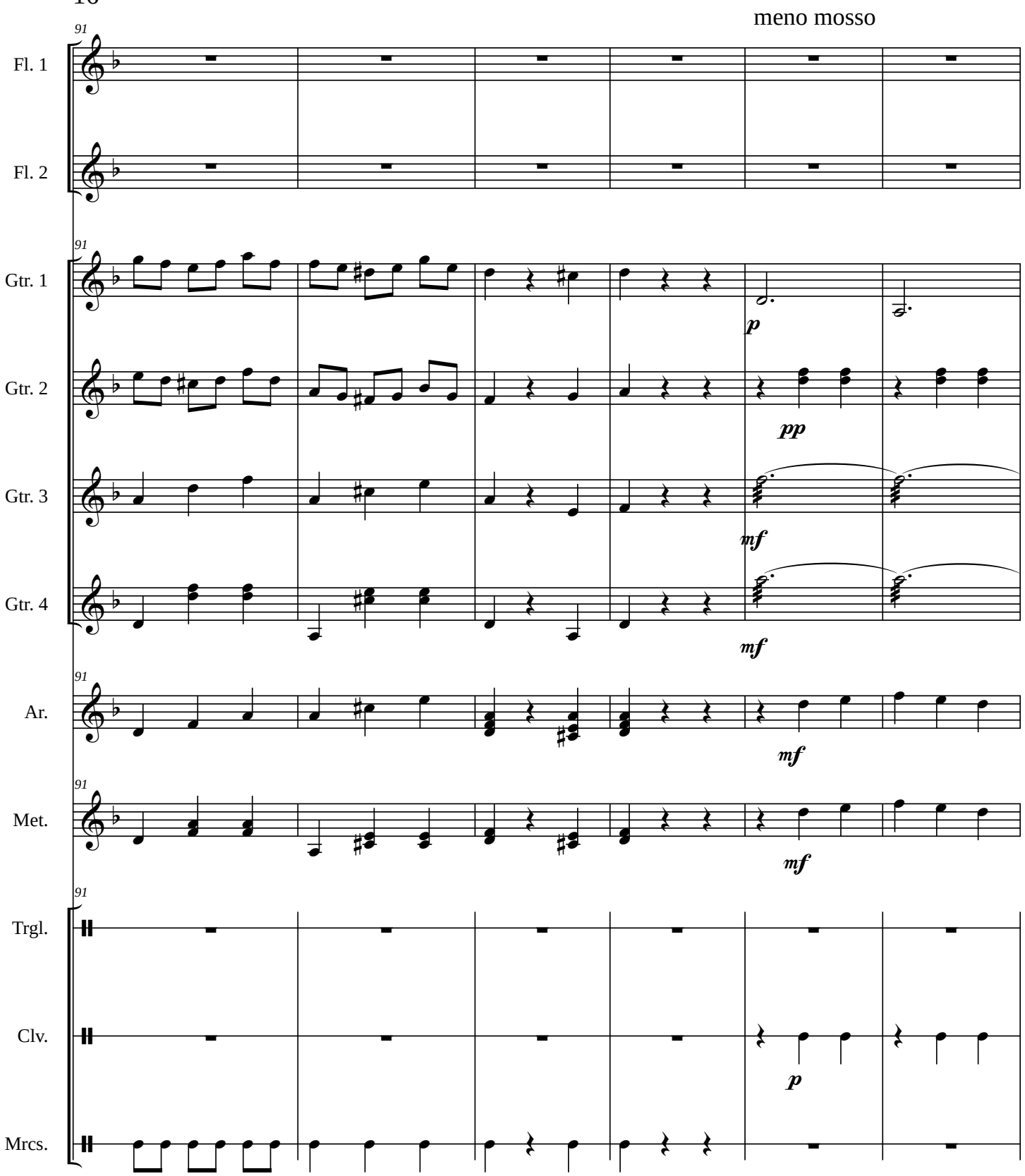

73
Fl. 1
Fl. 2
73
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
73
Ar.
73
Met.
73
Trgl.
Clv.
Mrcs.

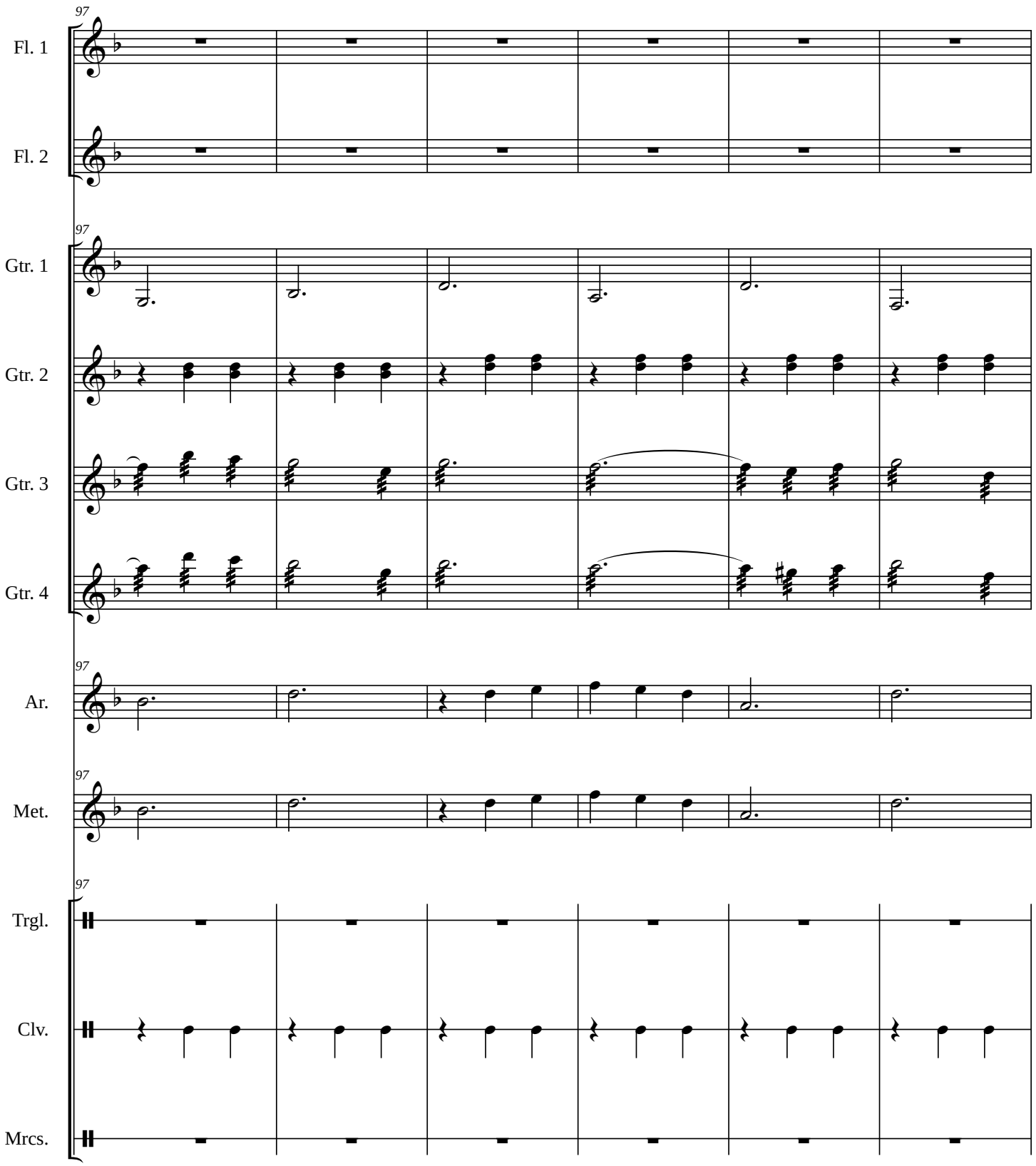
14

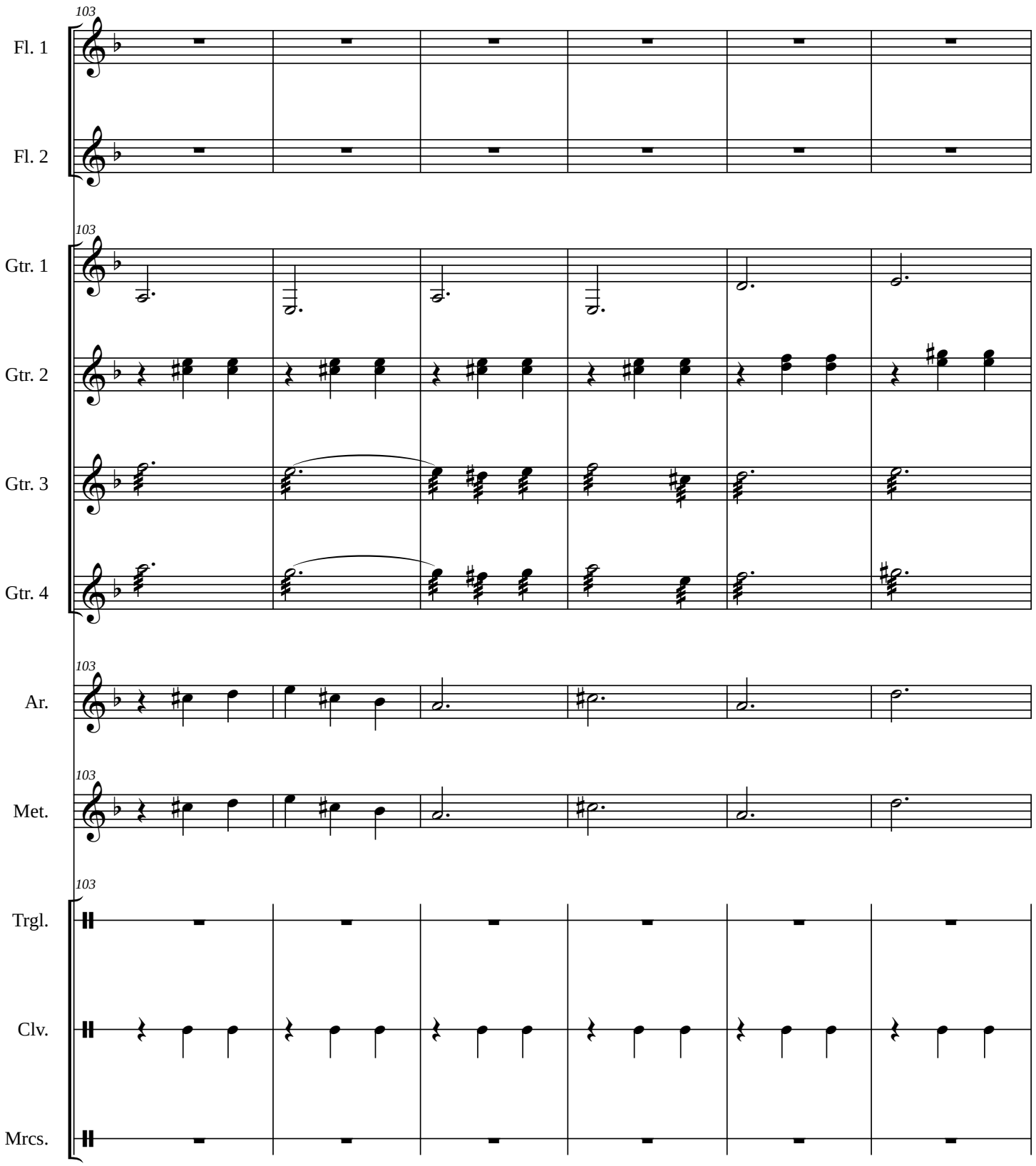
piu mosso

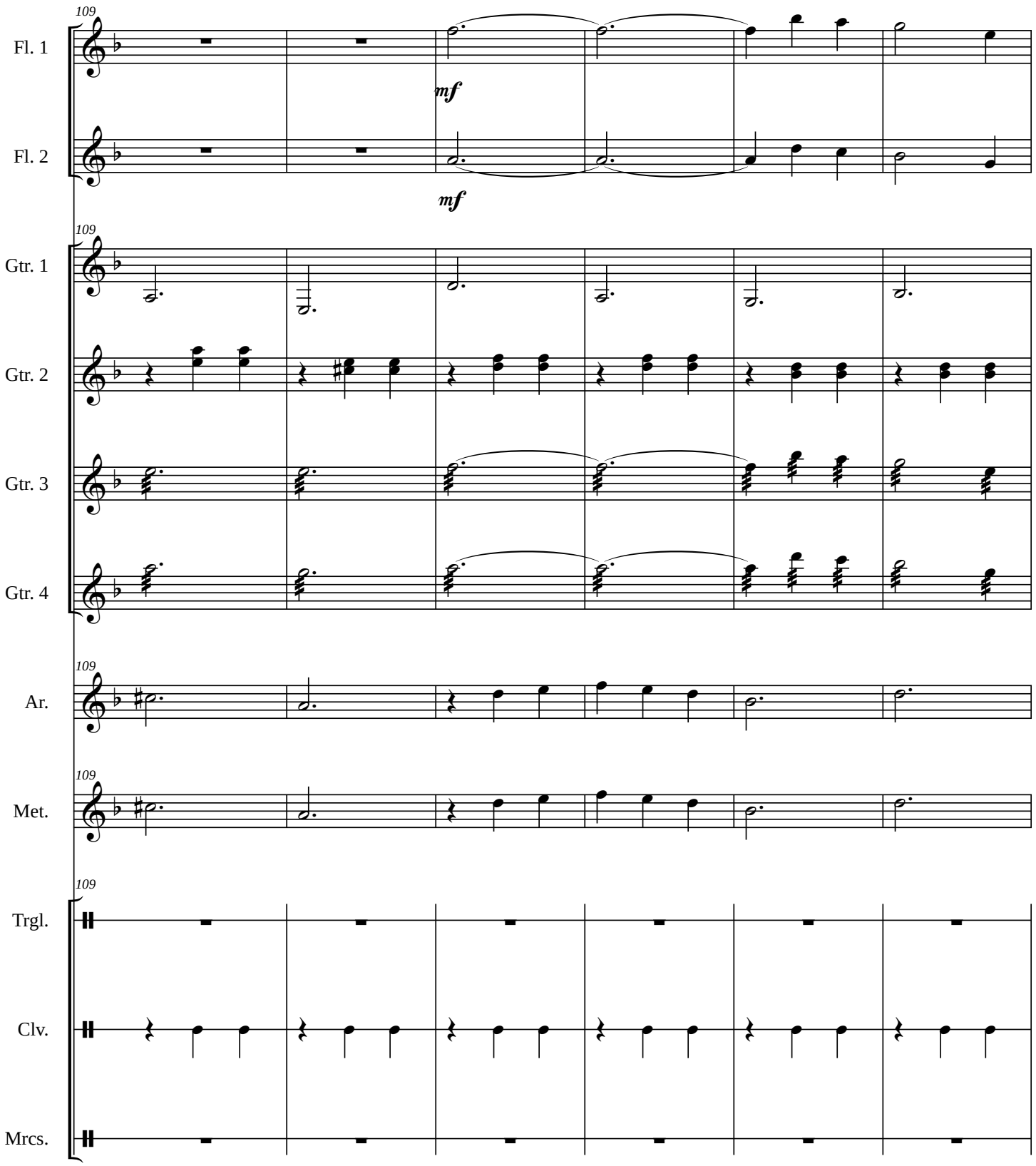


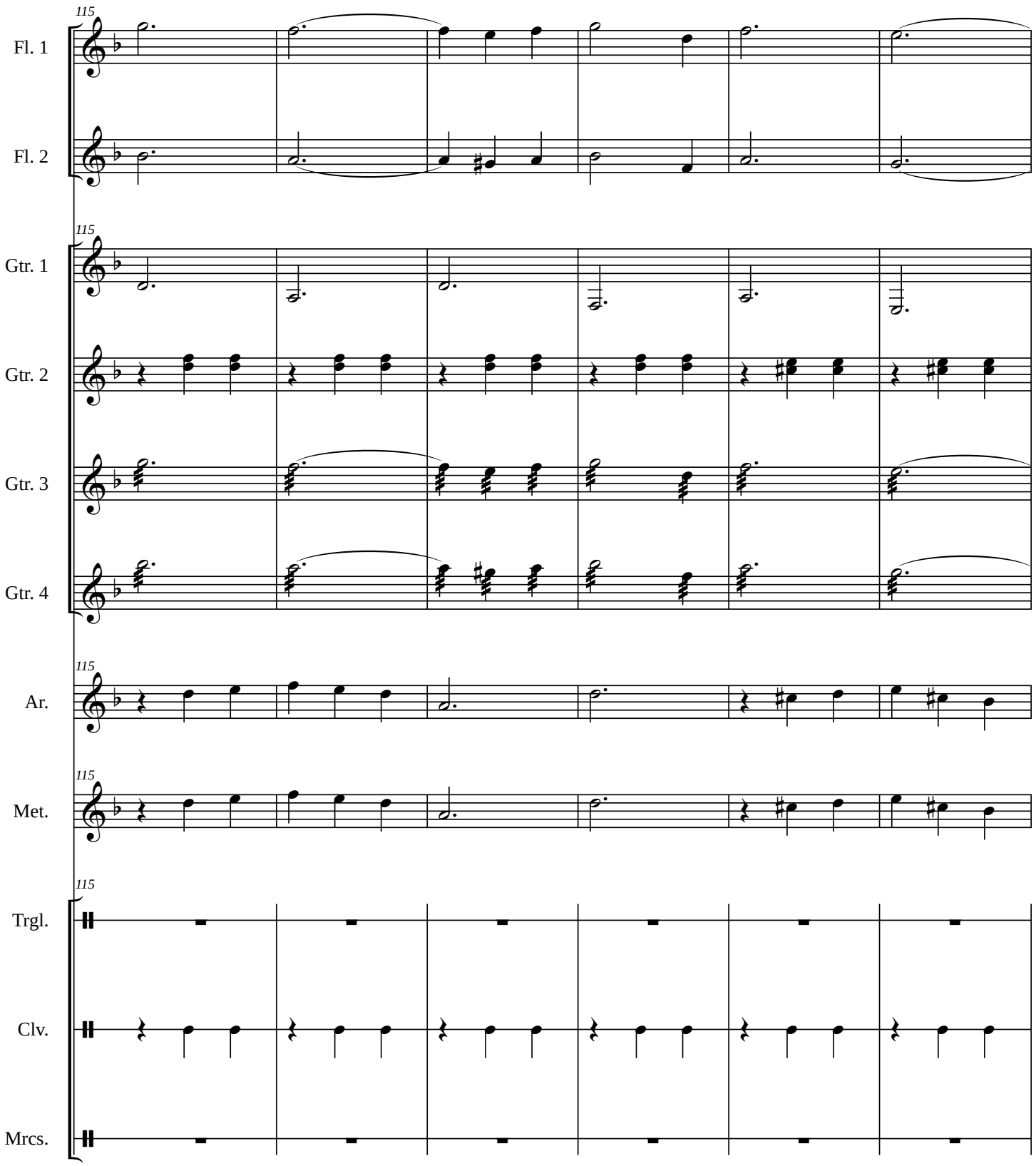

85
Fl. 1
Fl. 2
85
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
85
Ar.
85
Met.
85
Trgl.
Clv.
Mrcs.

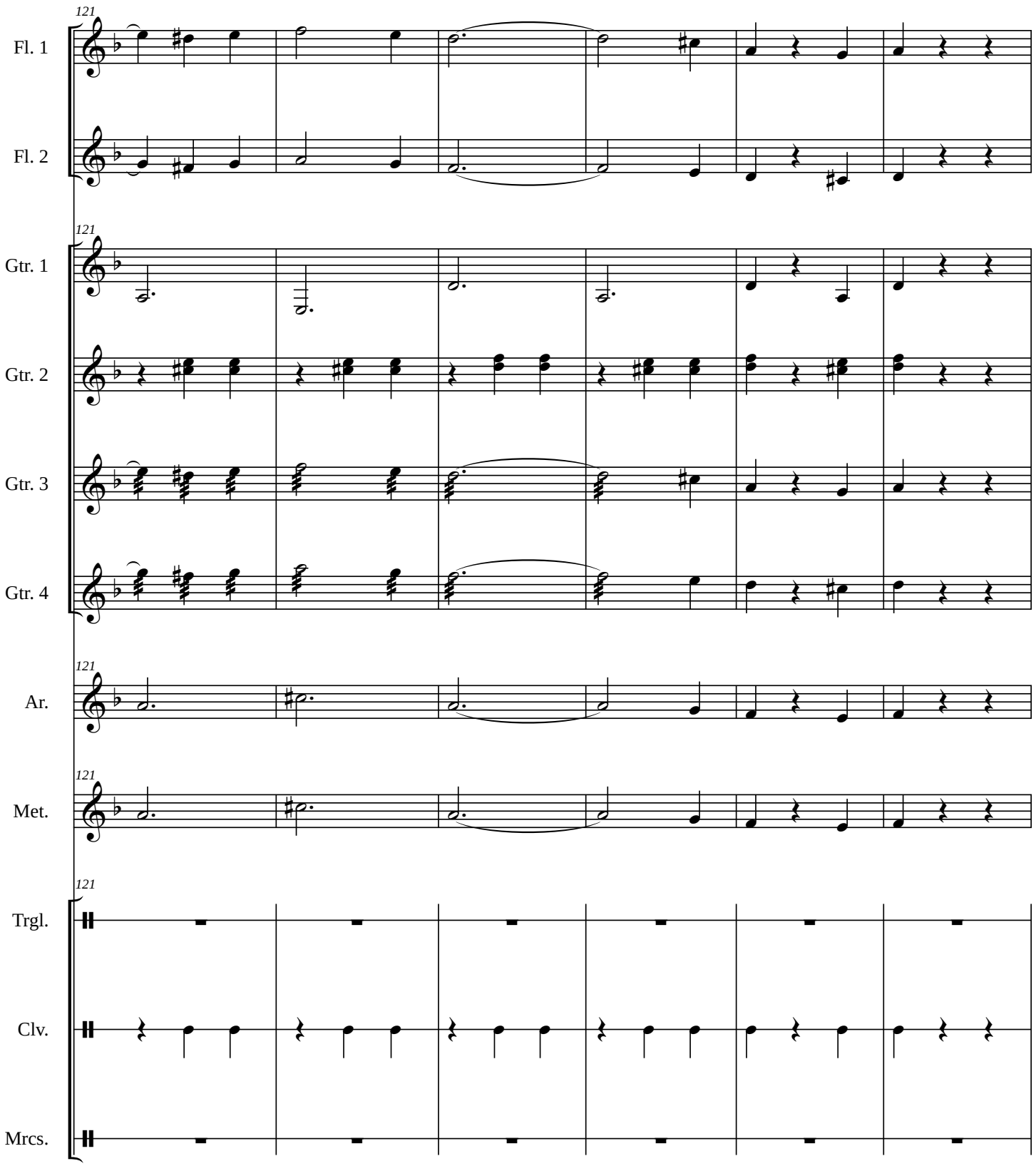

meno mosso
91
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Mrcs.
p
pp
mf
mf
mf
mf
p

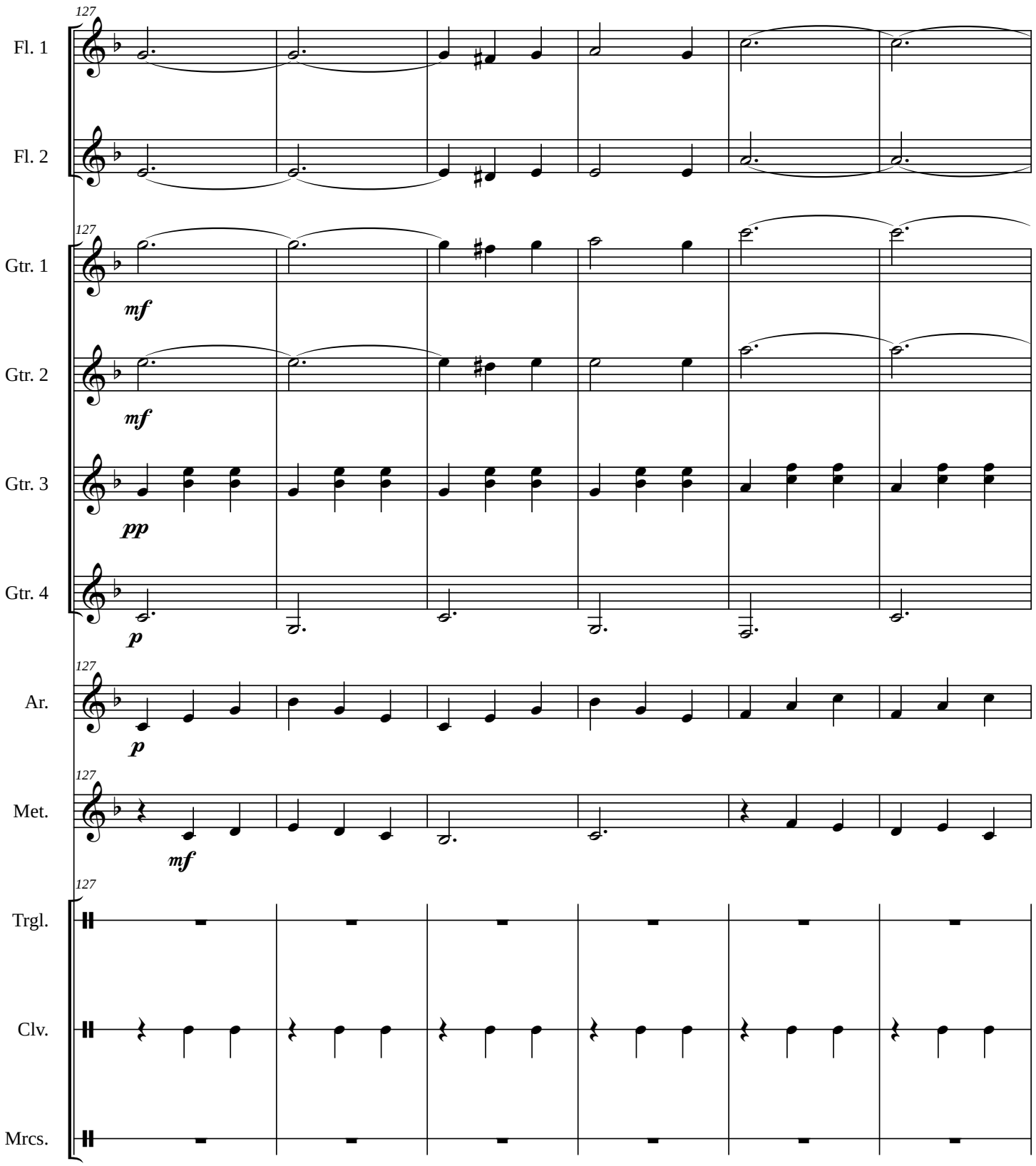

97
Fl. 1
Fl. 2
97
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
97
Ar.
97
Met.
97
Trgl.
Clv.
Mrcs.

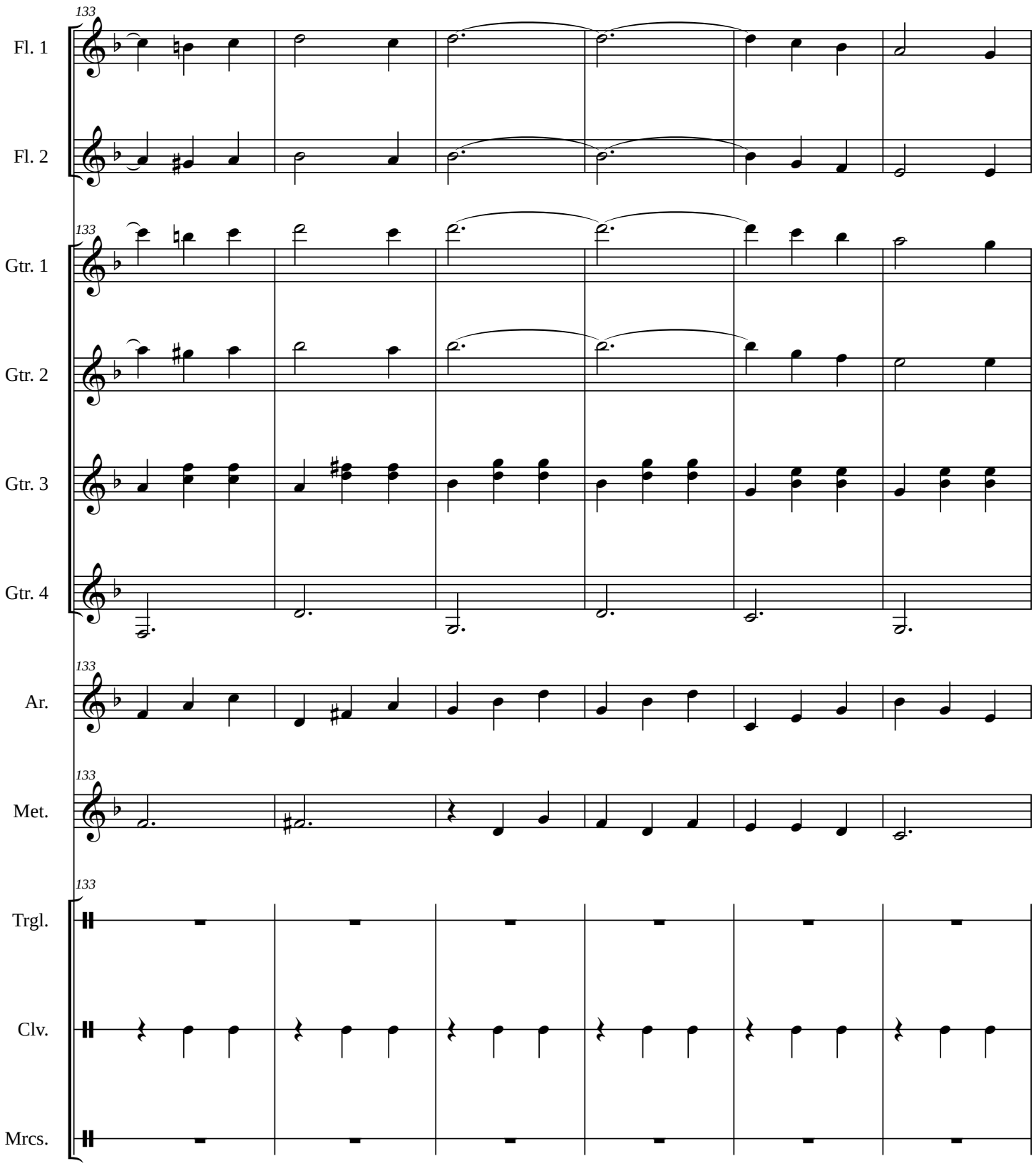

103
Fl. 1
Fl. 2
103
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
103
Ar.
103
Met.
103
Trgl.
Clv.
Mrcs.

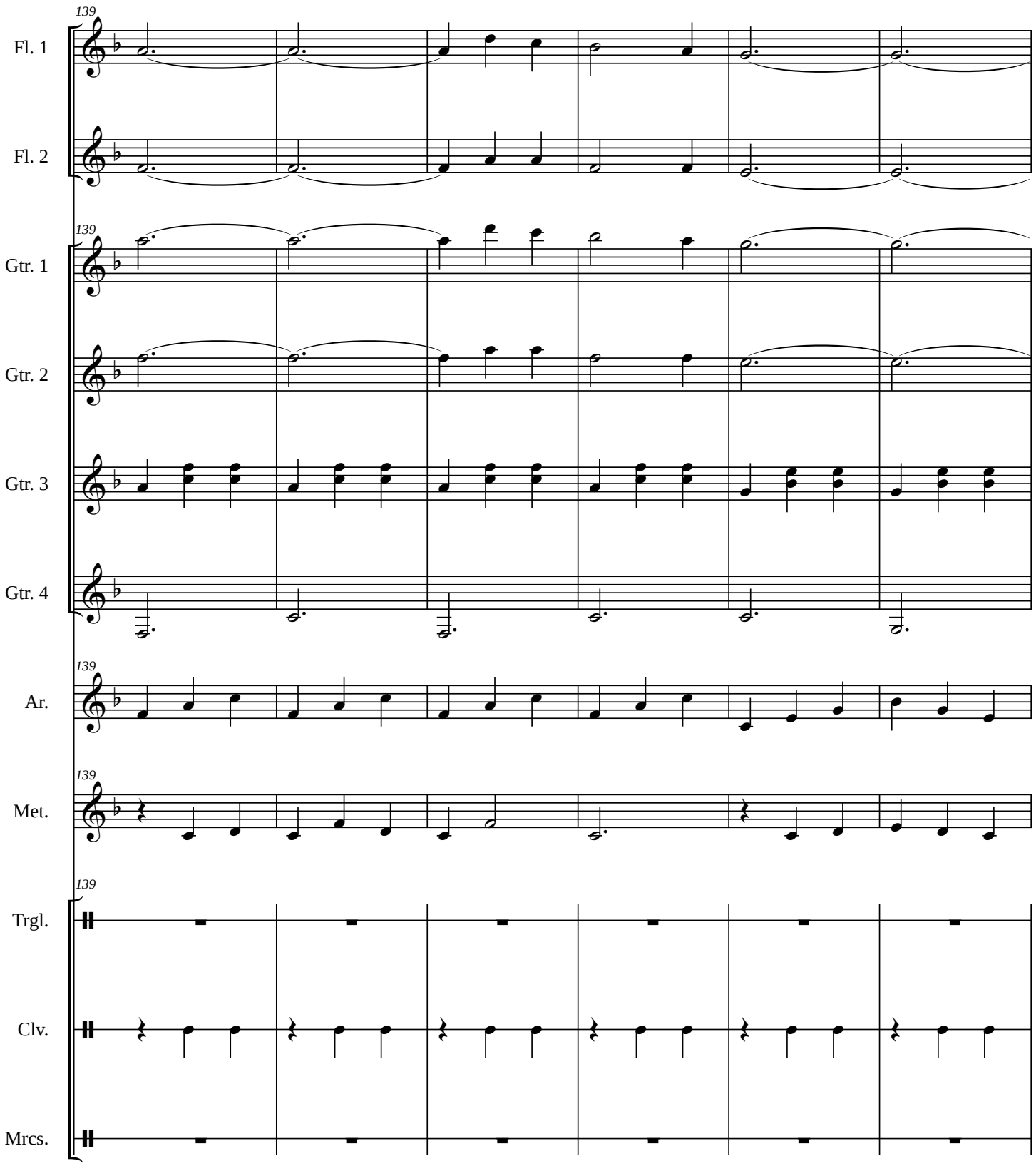

109
Fl. 1
mf
Fl. 2
mf
109
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
109
Ar.
109
Met.
109
Trgl.
Clv.
Mrcs.

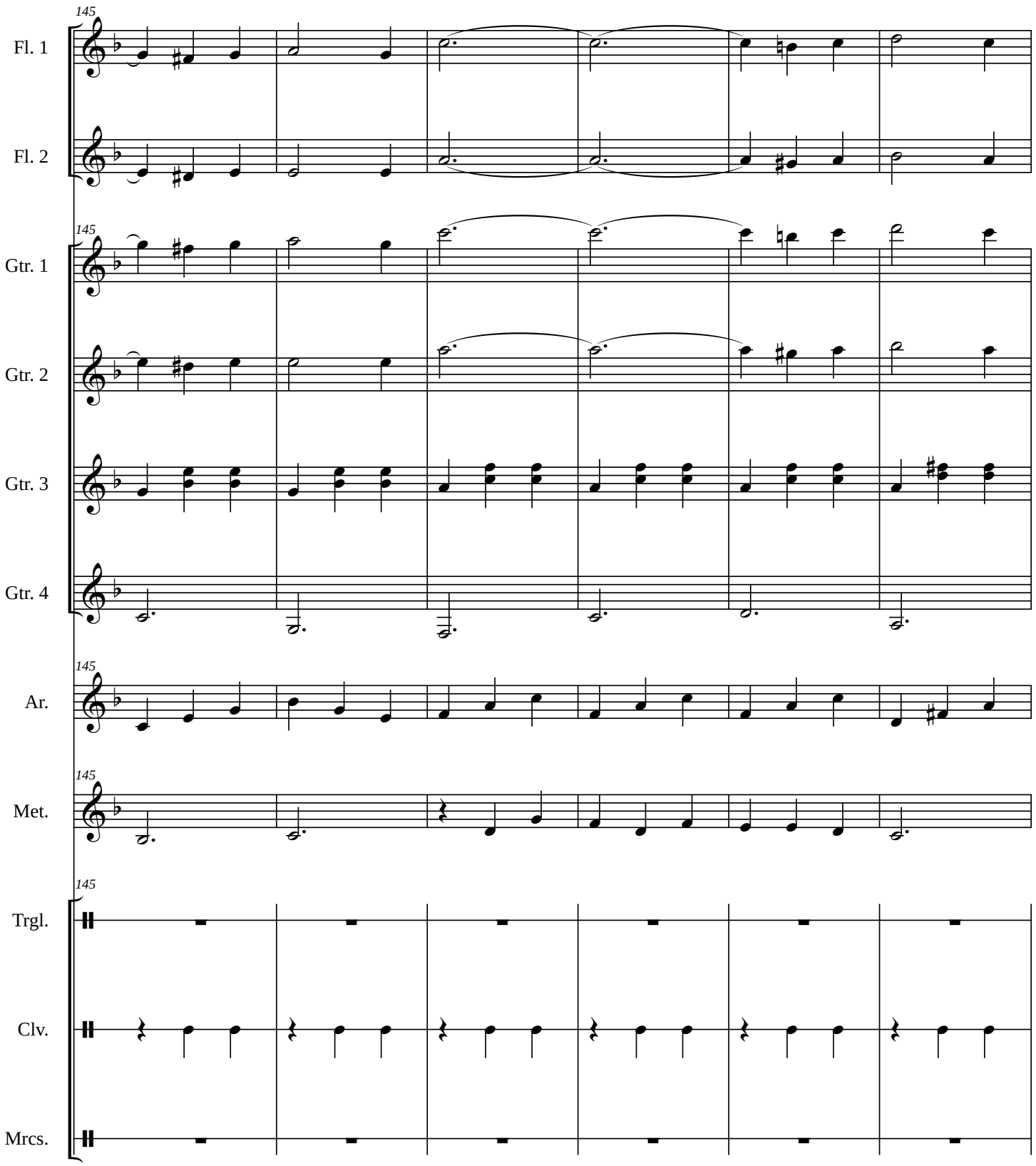

115
Fl. 1
Fl. 2
115
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
115
Ar.
115
Met.
115
Trgl.
Clv.
Mrcs.

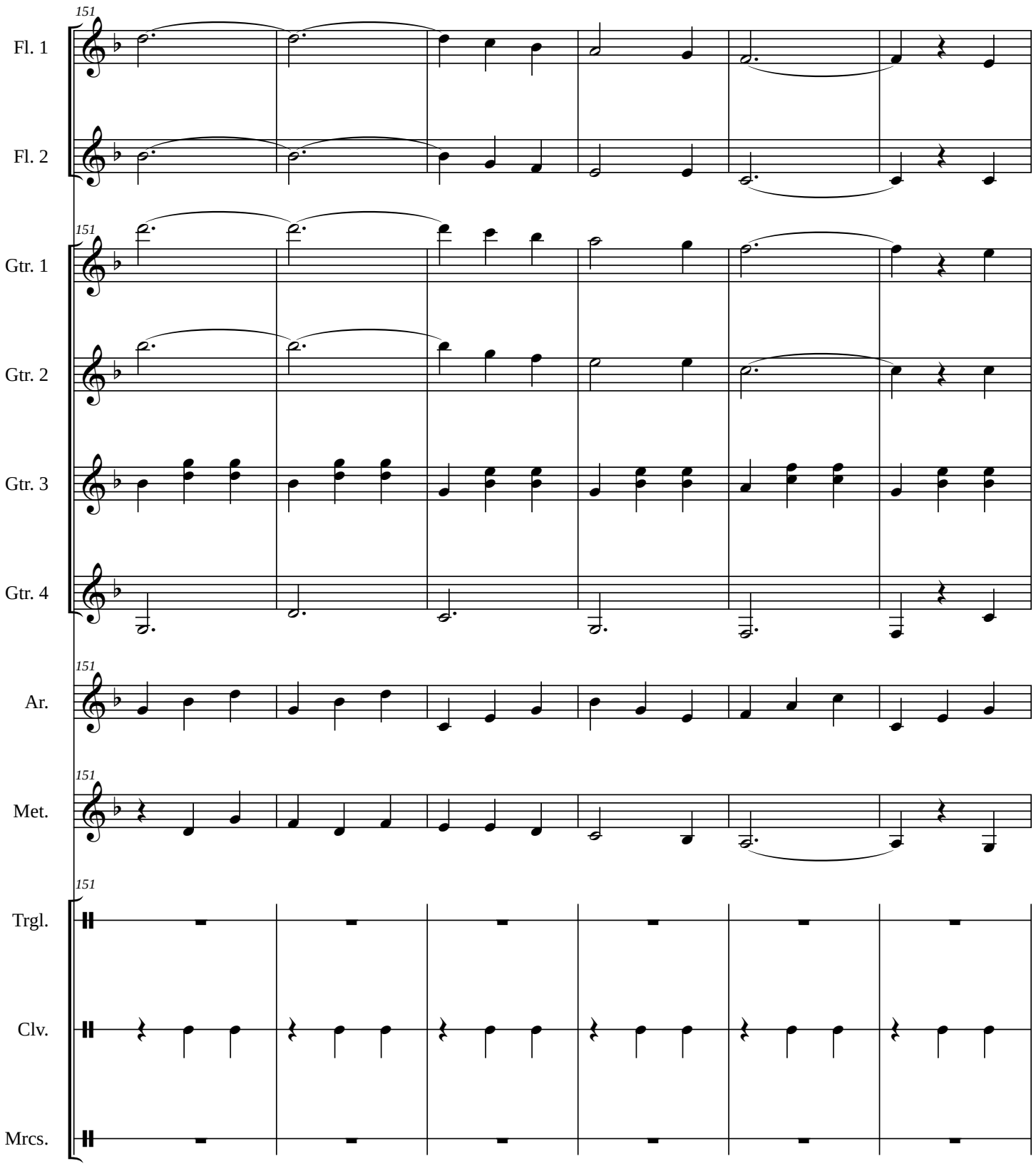

121
Fl. 1
Fl. 2
121
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
121
Ar.
121
Met.
121
Trgl.
Clv.
Mrcs.

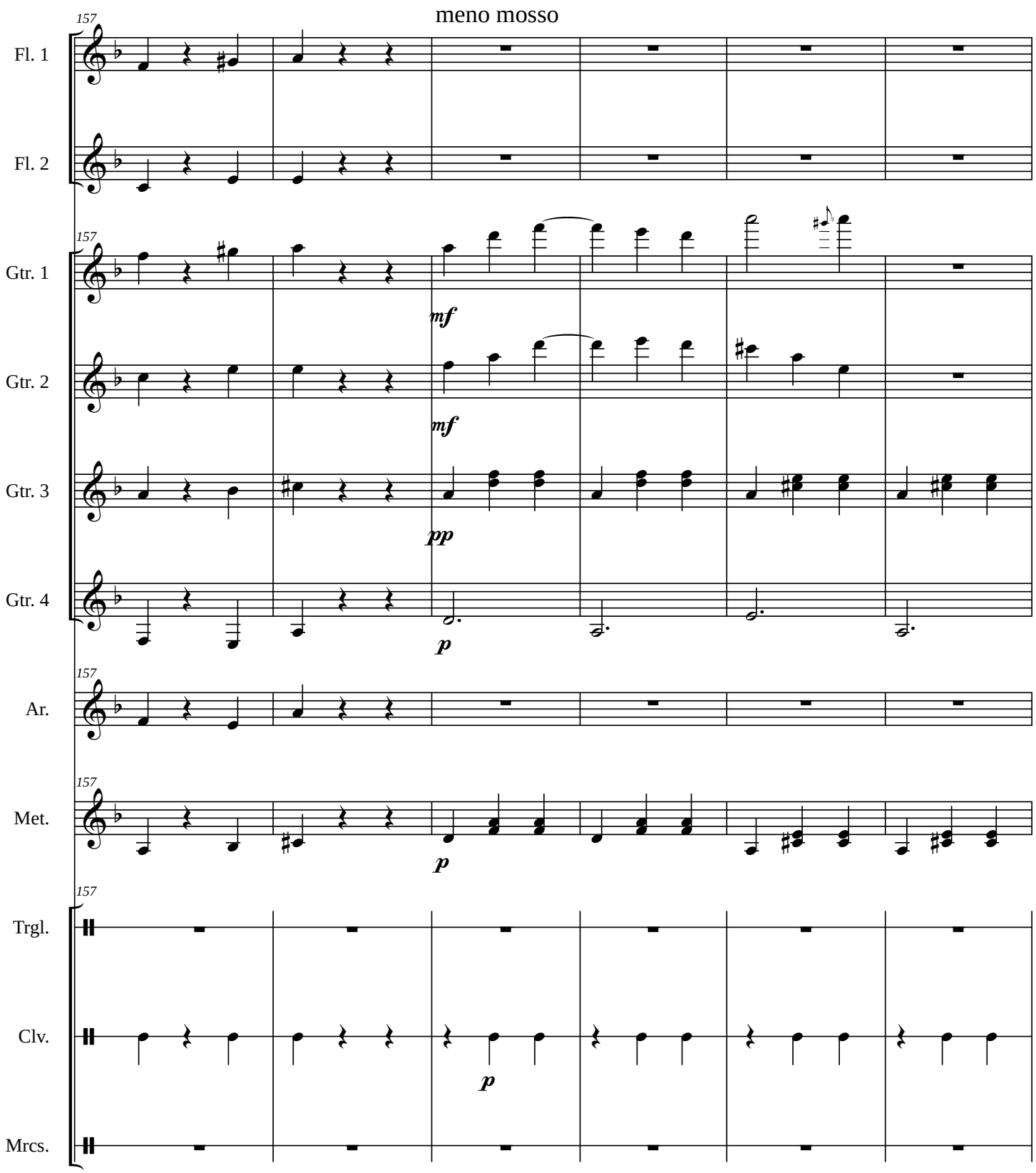

127
Fl. 1
Fl. 2
127
Gtr. 1
mf
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
pp
Gtr. 4
p
127
Ar.
p
127
Met.
mf
127
Trgl.
Clv.
Mrcs.

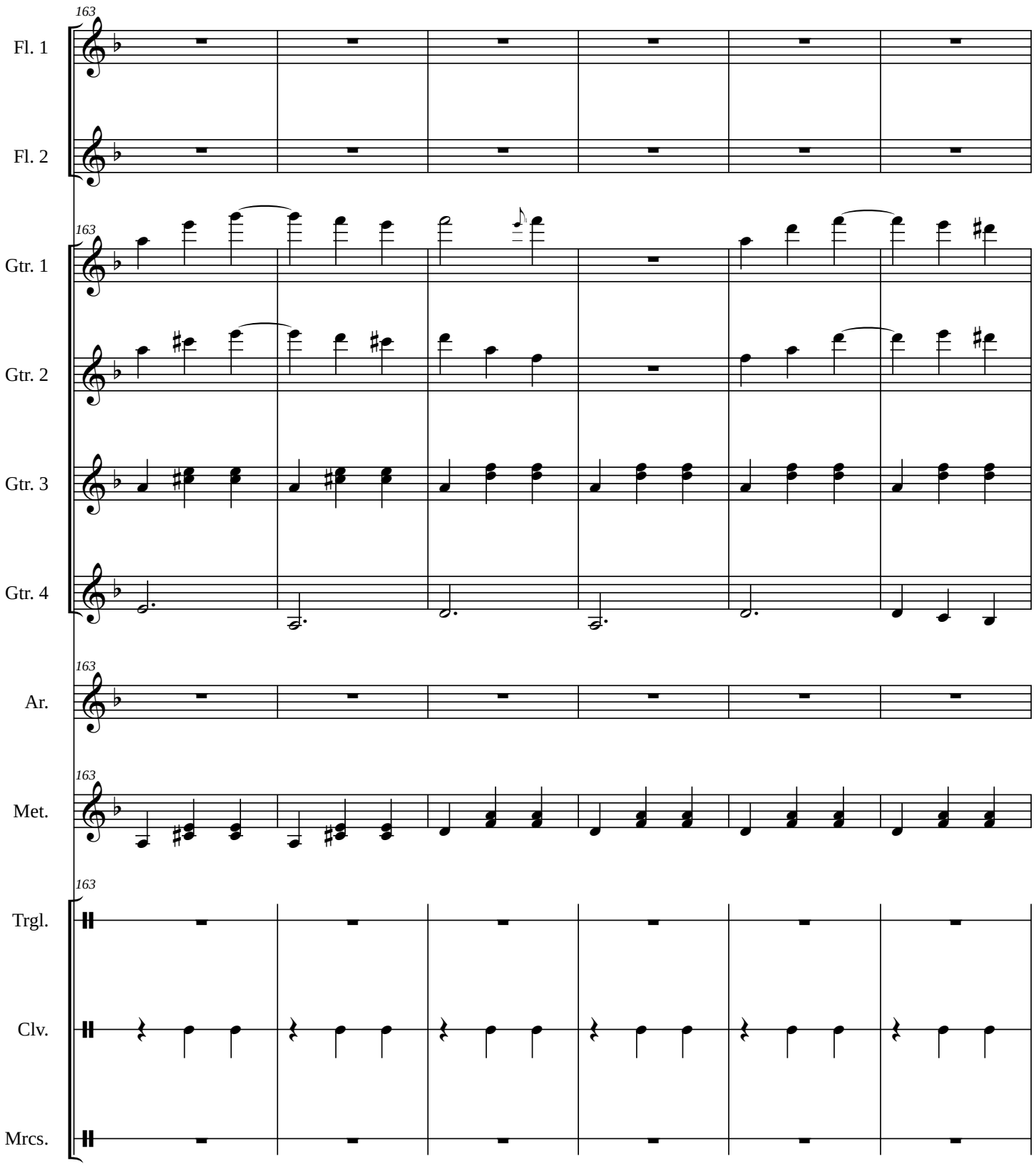

133
Fl. 1
Fl. 2
133
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
133
Ar.
133
Met.
133
Trgl.
Clv.
Mrcs.

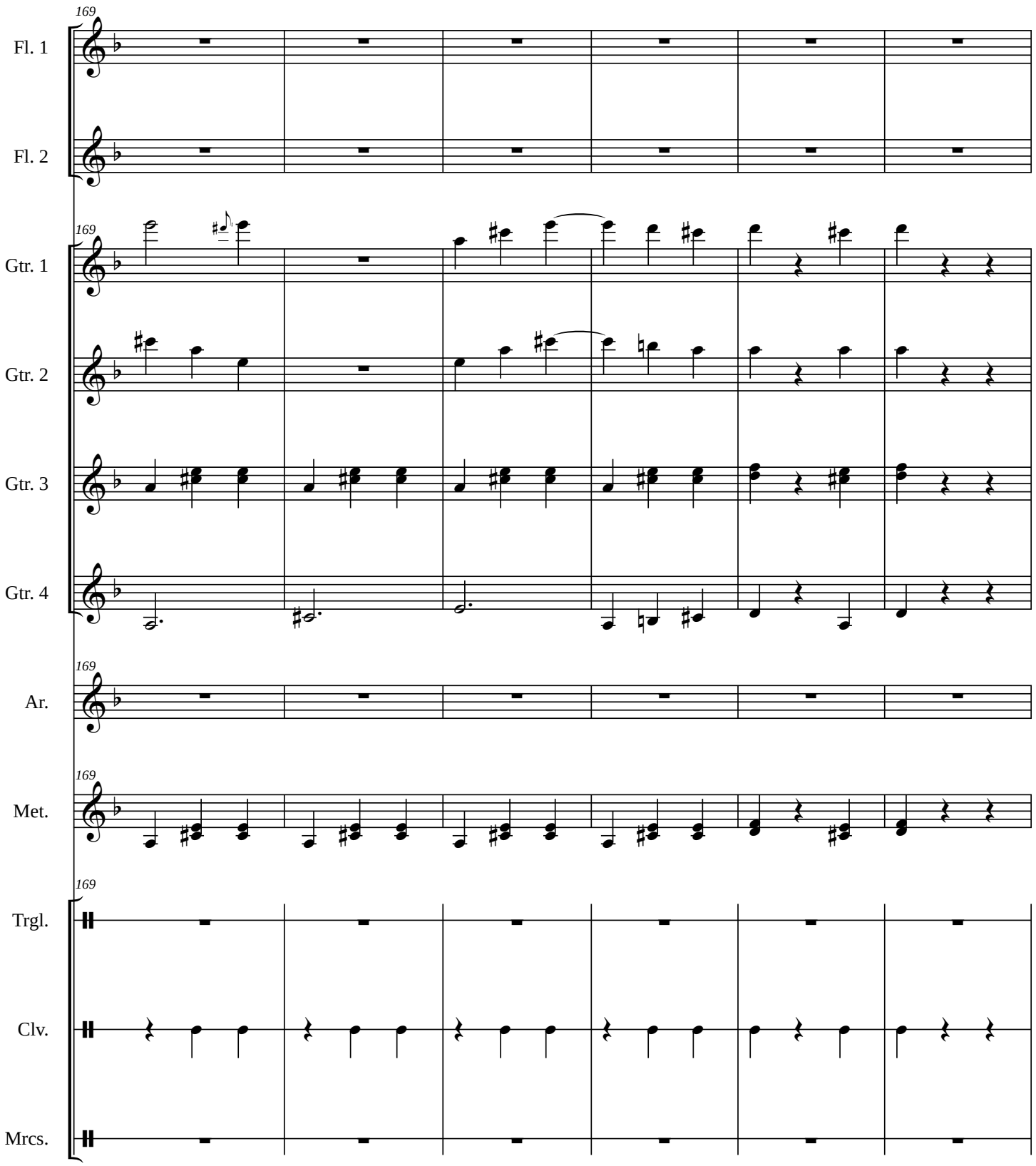

139
Fl. 1
Fl. 2
139
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
139
Ar.
139
Met.
139
Trgl.
Clv.
Mrcs.


145
Fl. 1
Fl. 2
145
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
145
Ar.
145
Met.
145
Trgl.
Clv.
Mrcs.

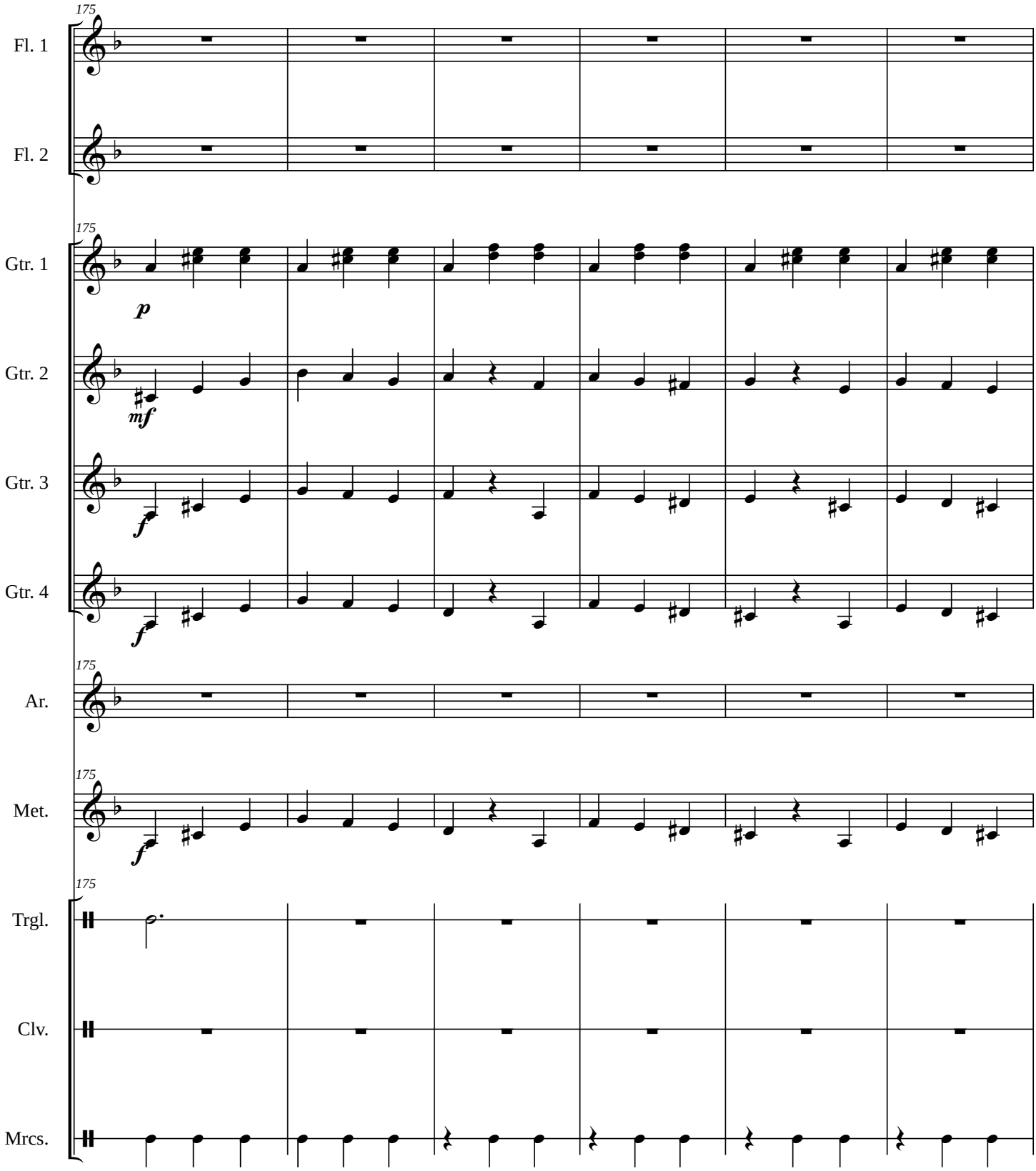

151
Fl. 1
Fl. 2
151
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
151
Ar.
151
Met.
151
Trgl.
Clv.
Mrcs.

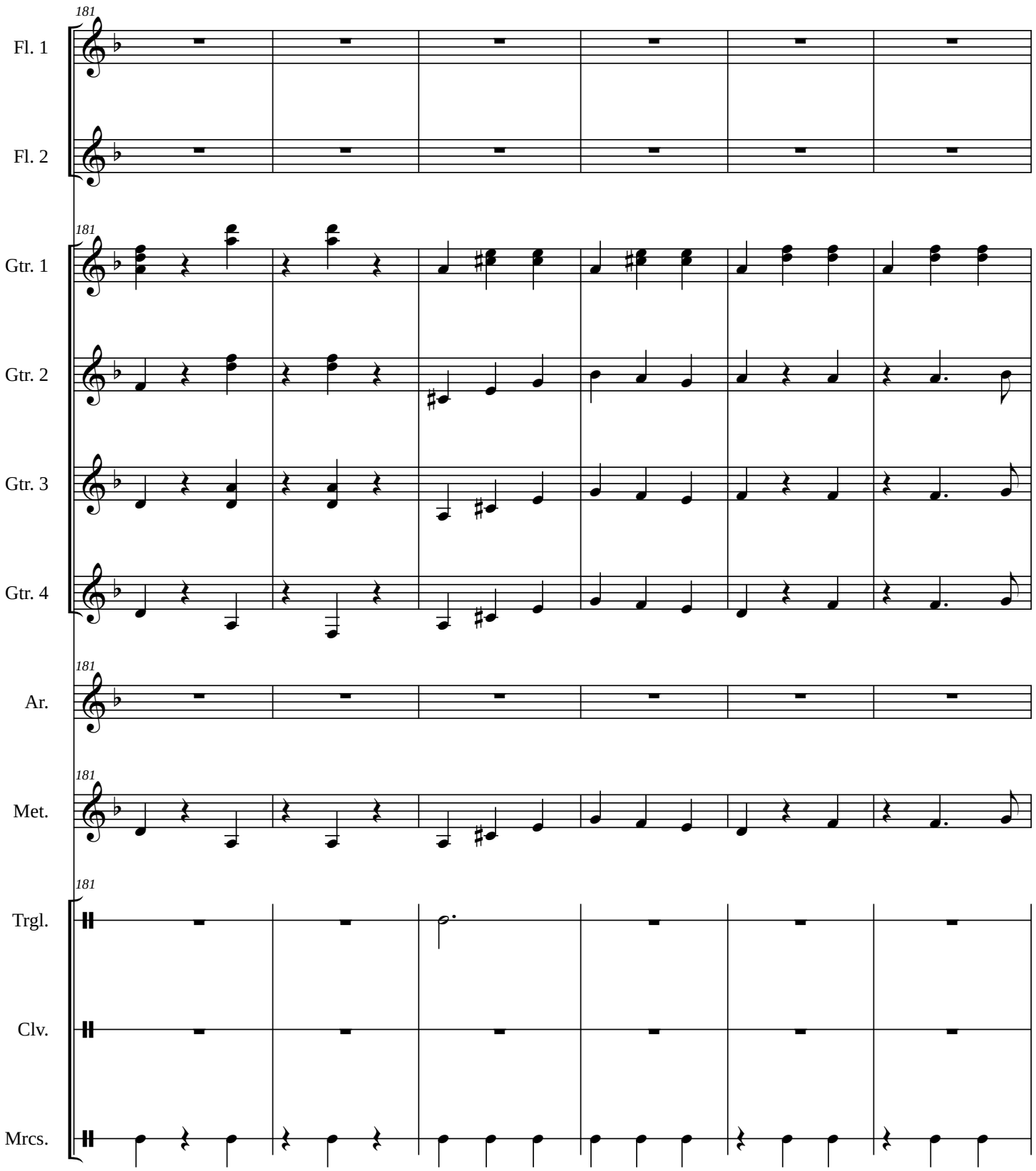

meno mosso
157
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Mrcs.
mf
mf
pp
p
p
p


163
Fl. 1
Fl. 2
163
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
163
Ar.
163
Met.
163
Trgl.
Clv.
Mrcs.


169
Fl. 1
Fl. 2
169
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
169
Ar.
169
Met.
169
Trgl.
Clv.
Mrcs.

30 **piu mosso**


175
Fl. 1
Fl. 2
175
Gtr. 1
p
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
f
Gtr. 4
f
175
Ar.
175
Met.
f
175
Trgl.
Clv.
Mrcs.


181
Fl. 1
Fl. 2
181
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
181
Ar.
181
Met.
181
Trgl.
Clv.
Mrcs.

meno mosso

187

Fl. 1

f

Fl. 2

f

187

Gtr. 1

f

Gtr. 2

f

Gtr. 3

p

Gtr. 4

mf

187

Ar.

f

187

Met.

p

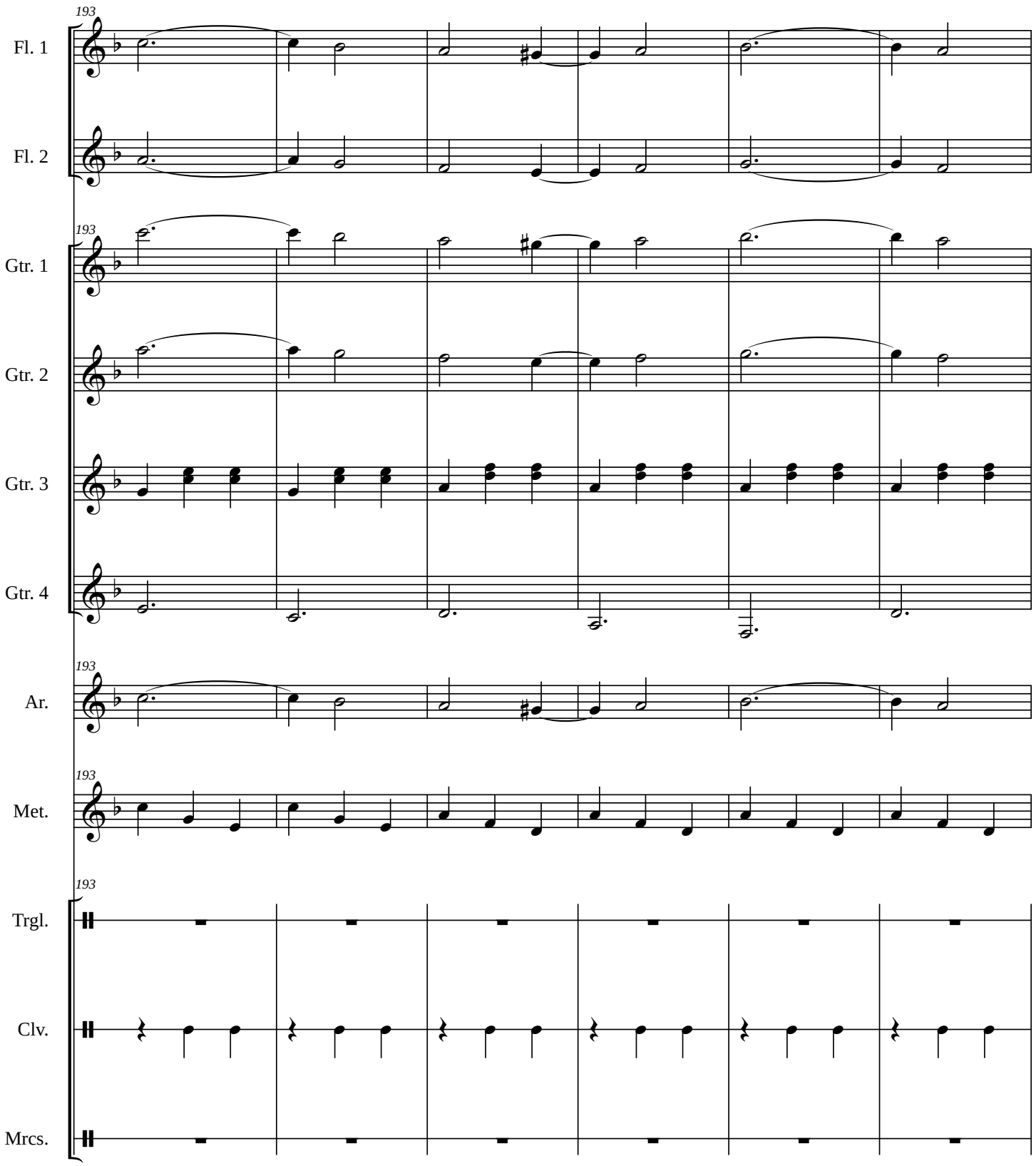
187

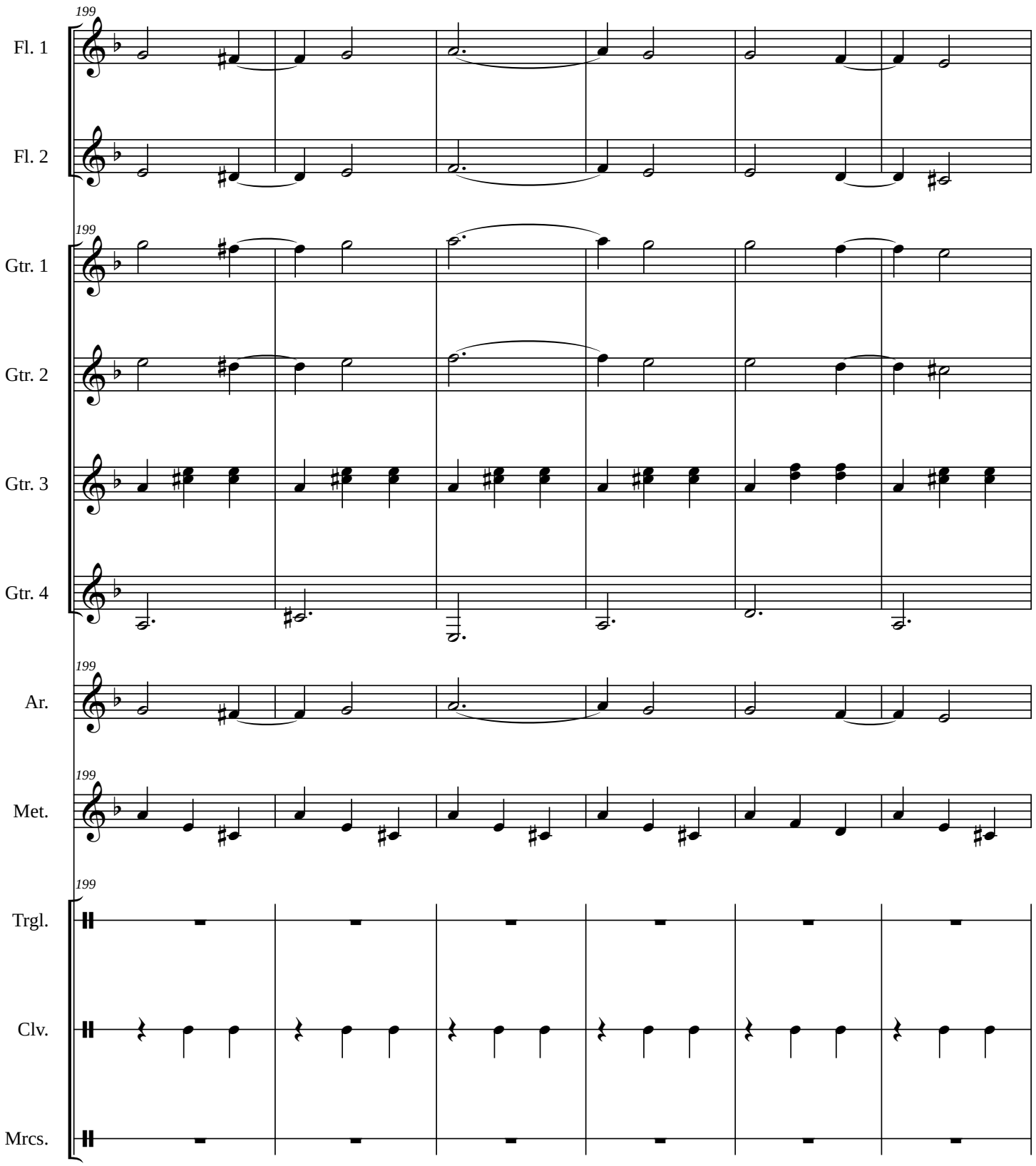
Trgl.

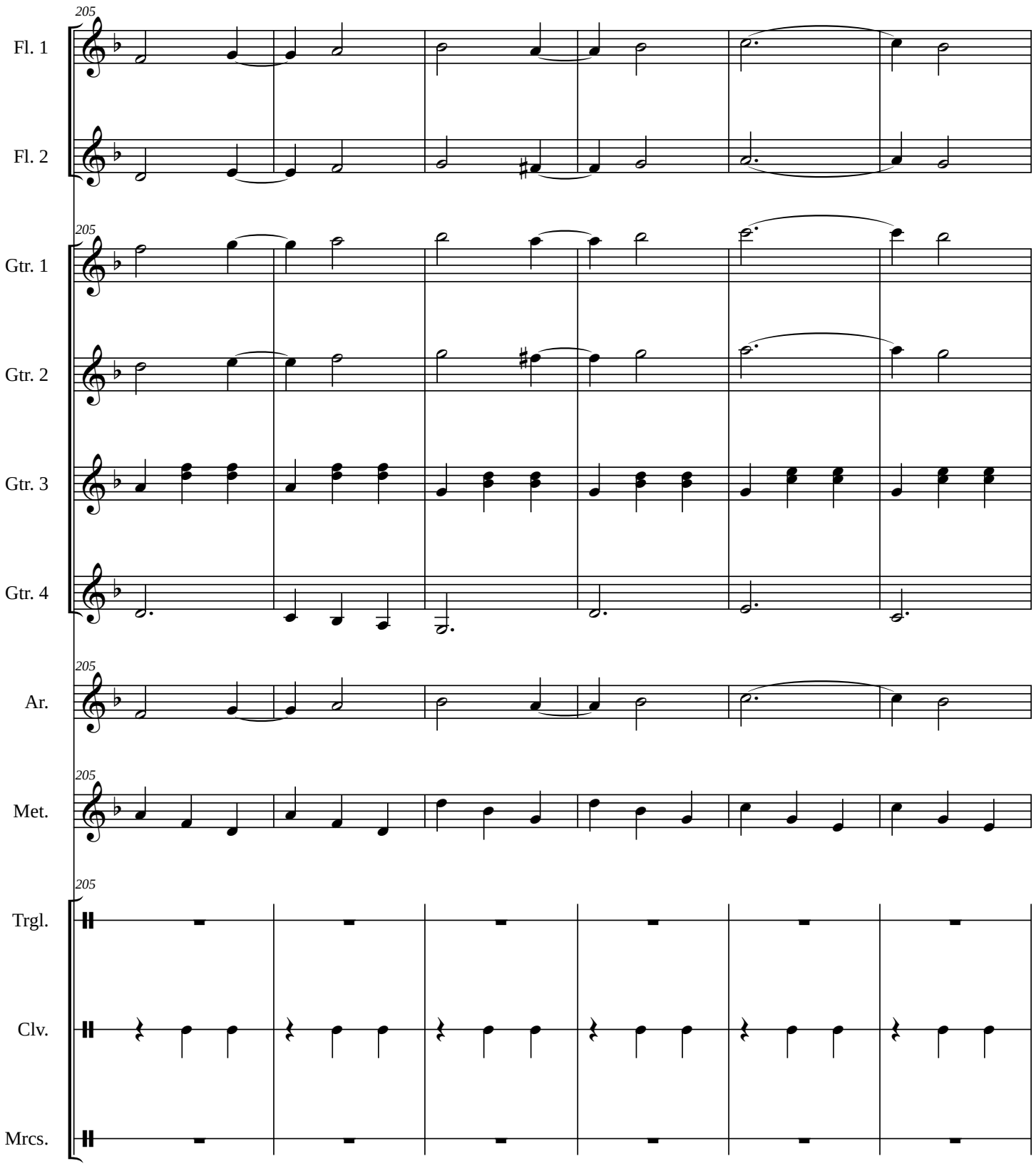
Clv.

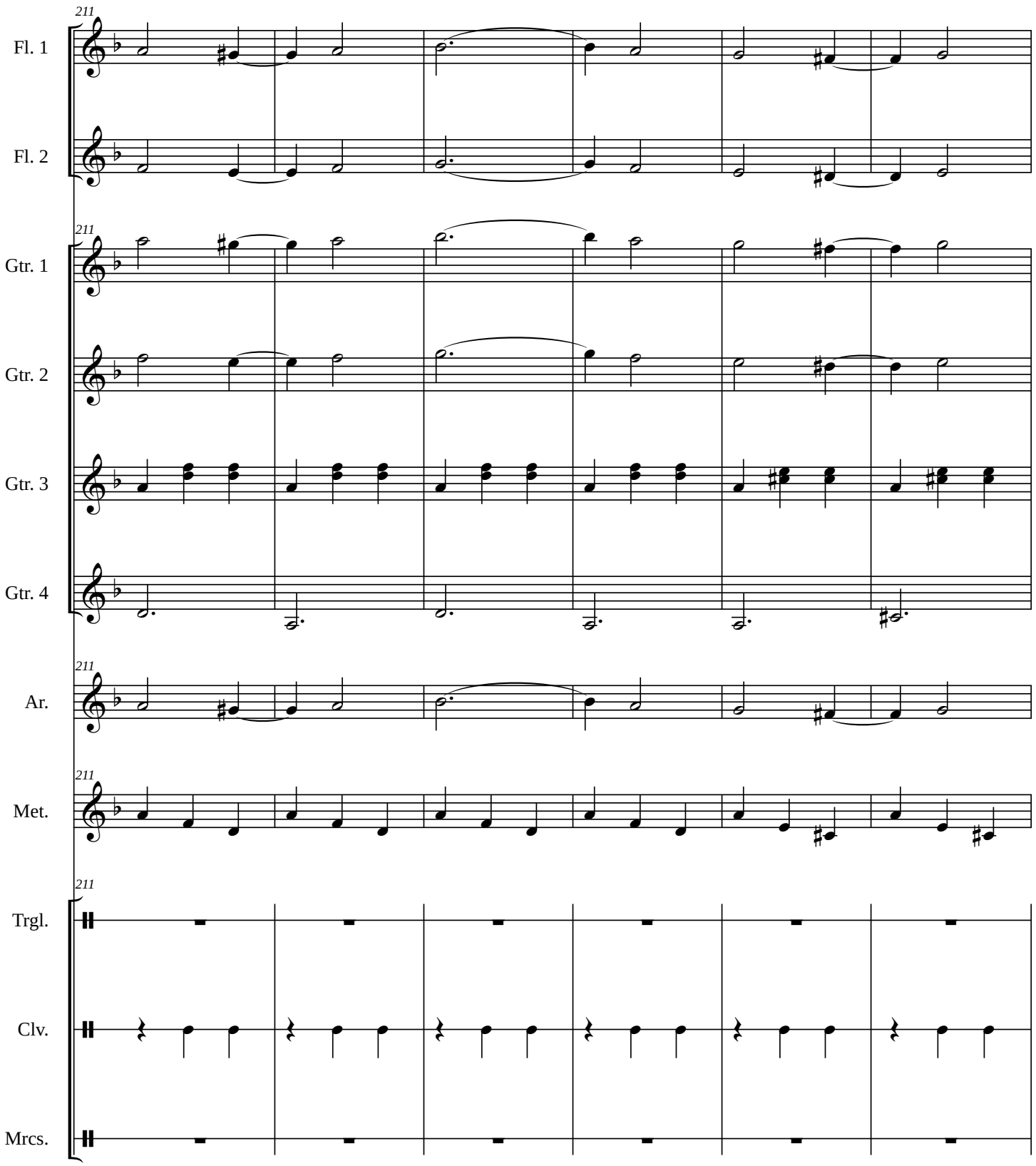
mf

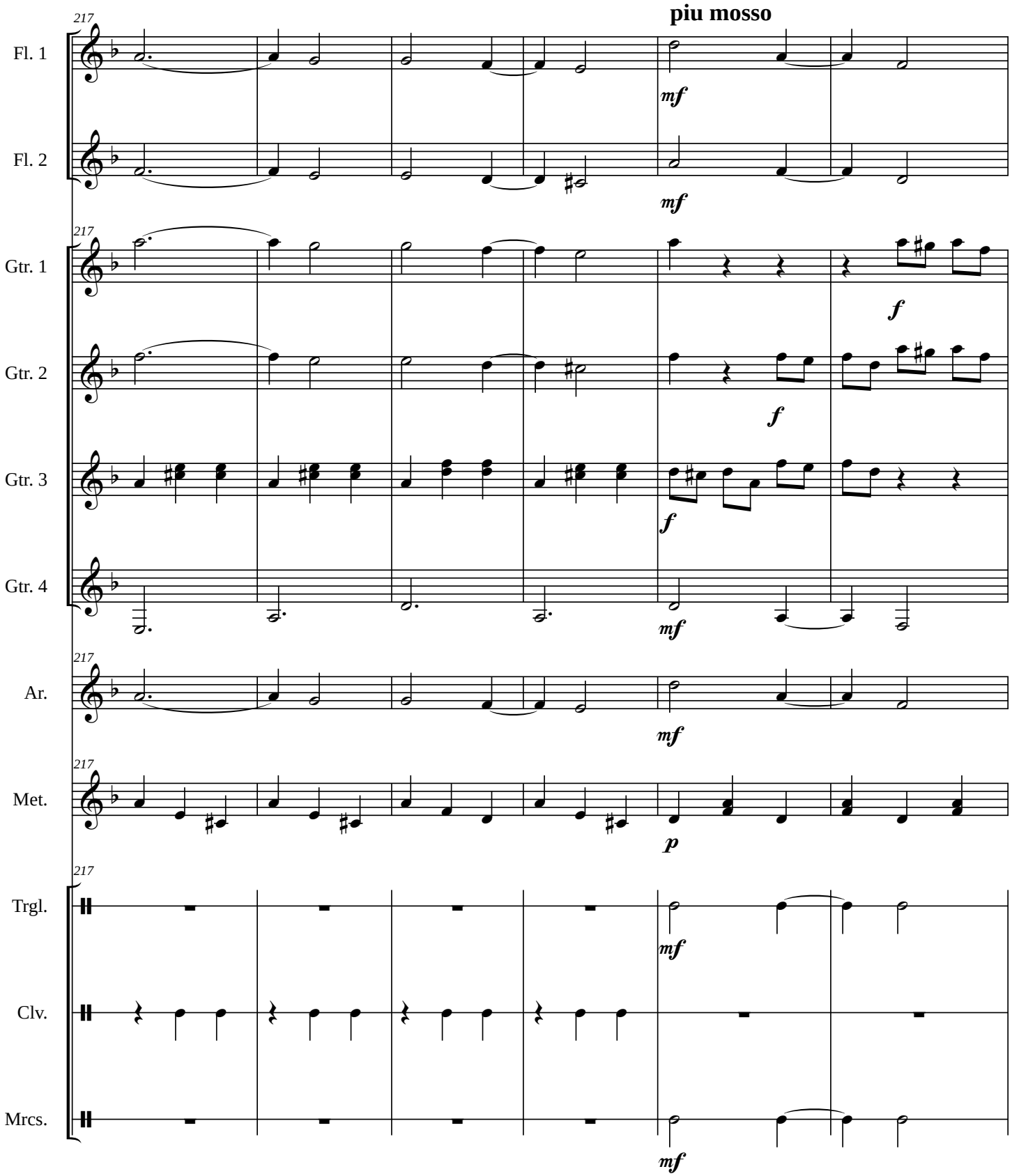
Mrcs.

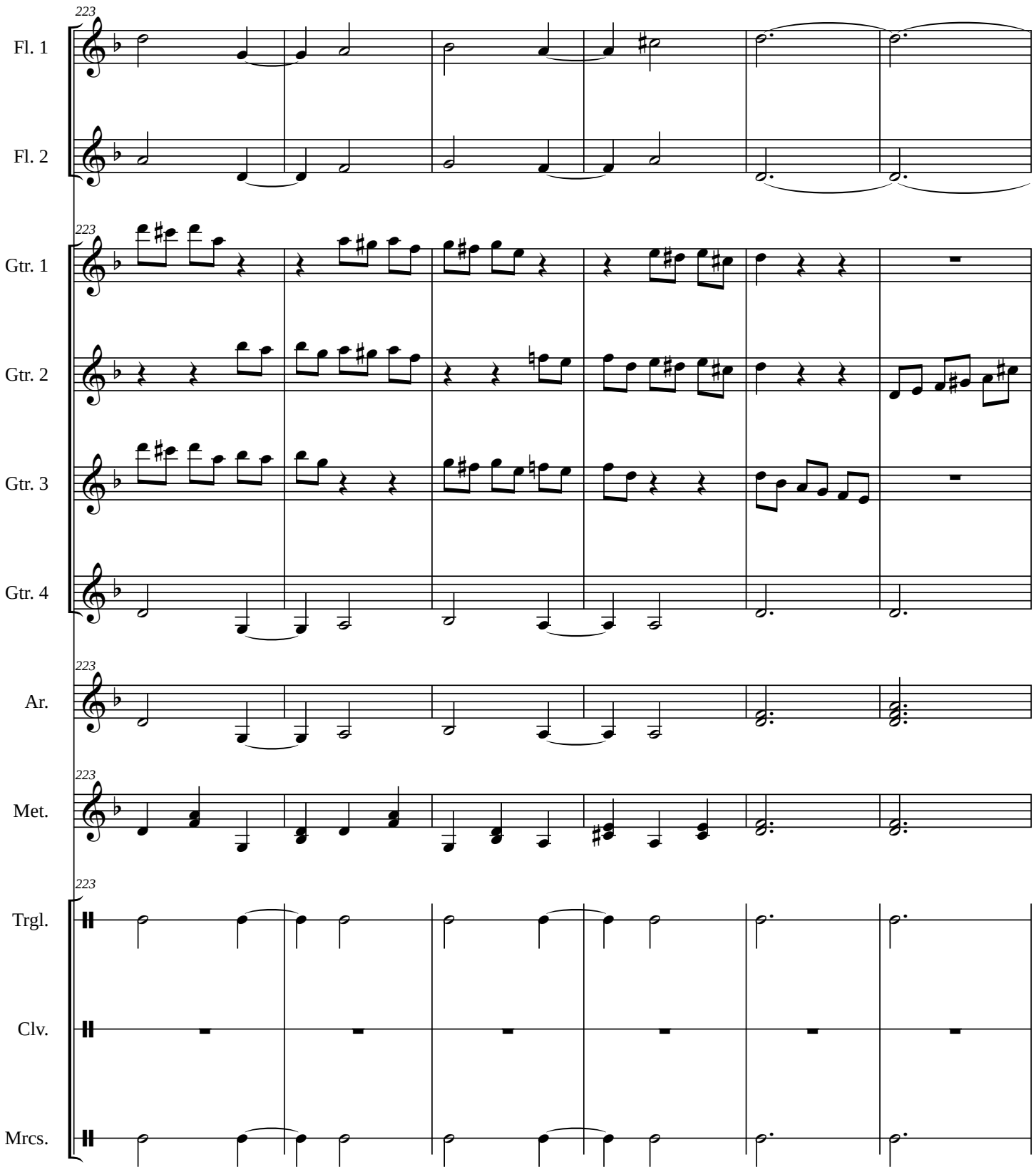

193
Fl. 1
Fl. 2
193
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
193
Ar.
193
Met.
193
Trgl.
Clv.
Mrcs.

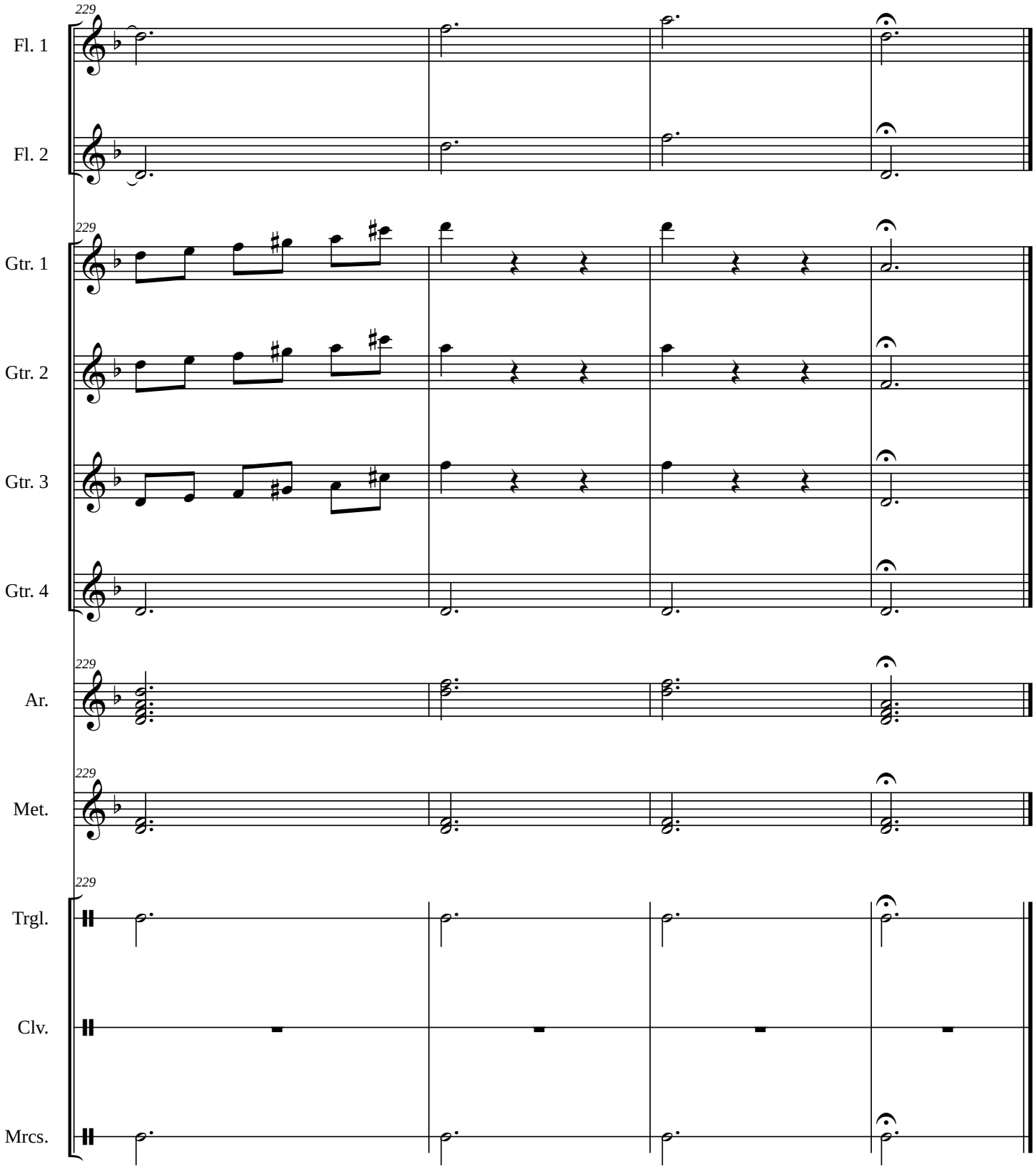

199
Fl. 1
Fl. 2
199
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
199
Ar.
199
Met.
199
Trgl.
Clv.
Mrcs.


205
Fl. 1
Fl. 2
205
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
205
Ar.
205
Met.
205
Trgl.
Clv.
Mrcs.


211
Fl. 1
Fl. 2
211
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
211
Ar.
211
Met.
211
Trgl.
Clv.
Mrcs.


piu mosso
217
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Trgl.
Clv.
Mrcs.
mf
f
p

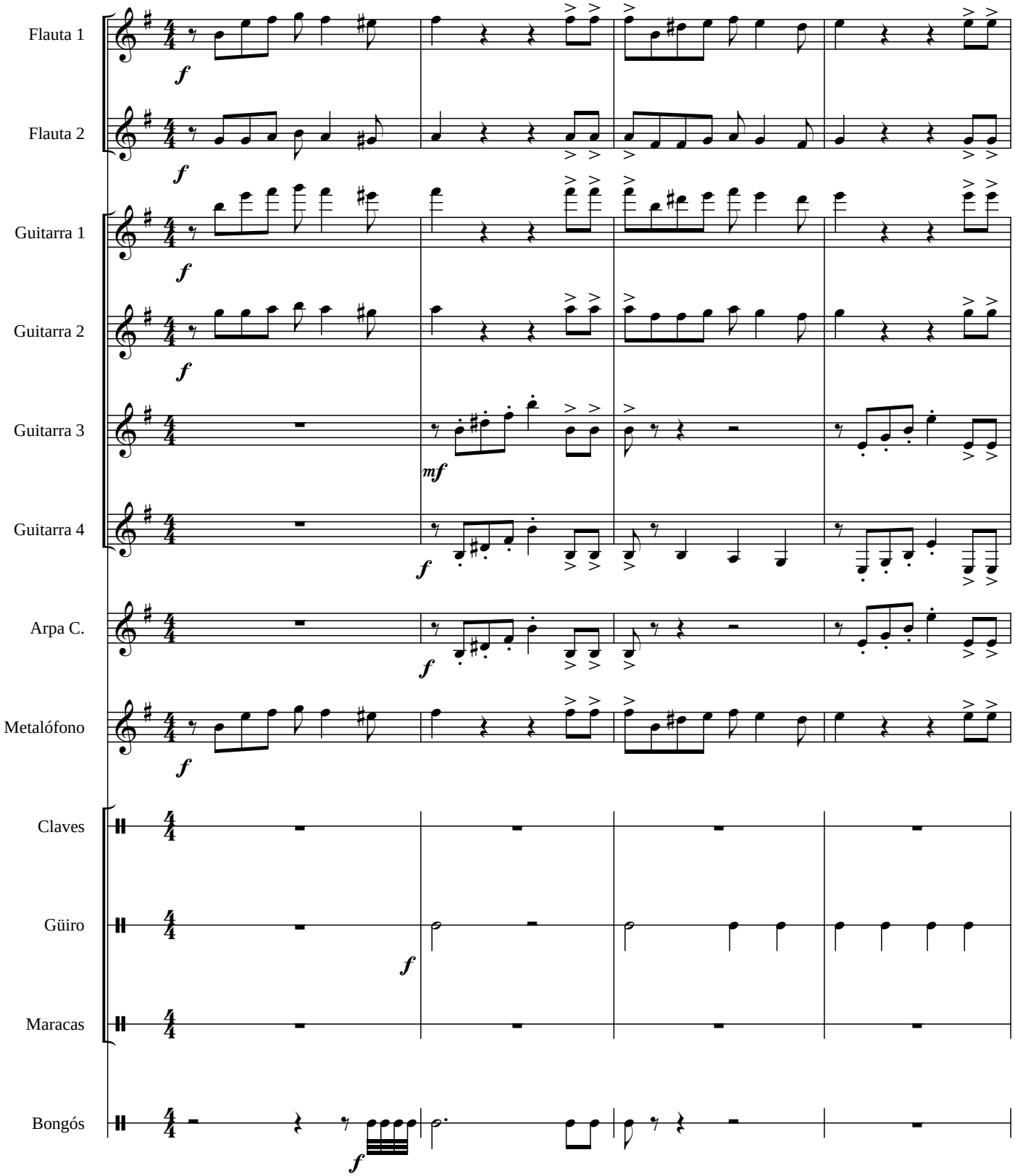

223
Fl. 1
Fl. 2
223
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
223
Ar.
223
Met.
223
Trgl.
Clv.
Mrcs.


229
Fl. 1
Fl. 2
229
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
229
Ar.
229
Met.
229
Trgl.
Clv.
Mrcs.

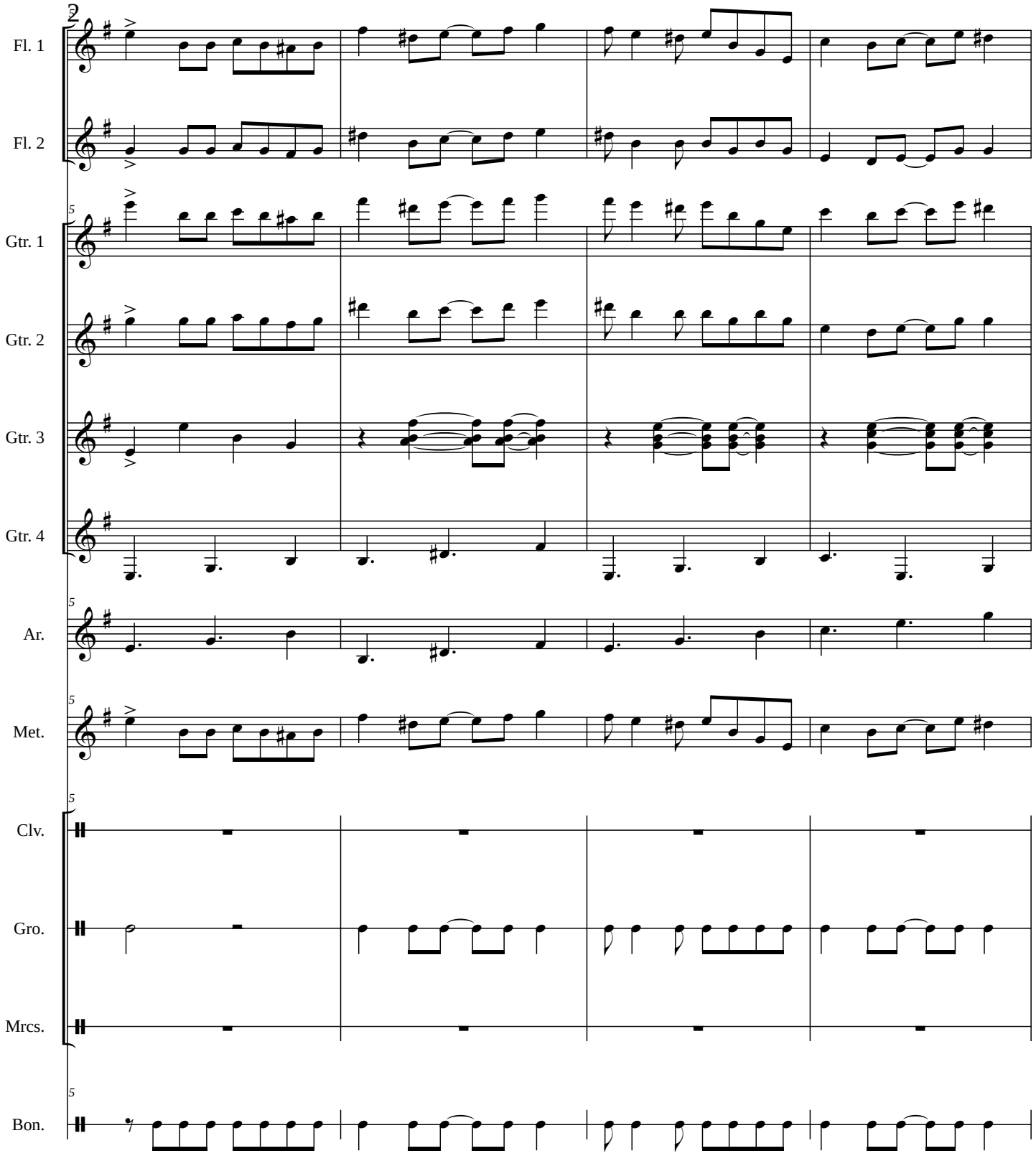
NEREIDAS

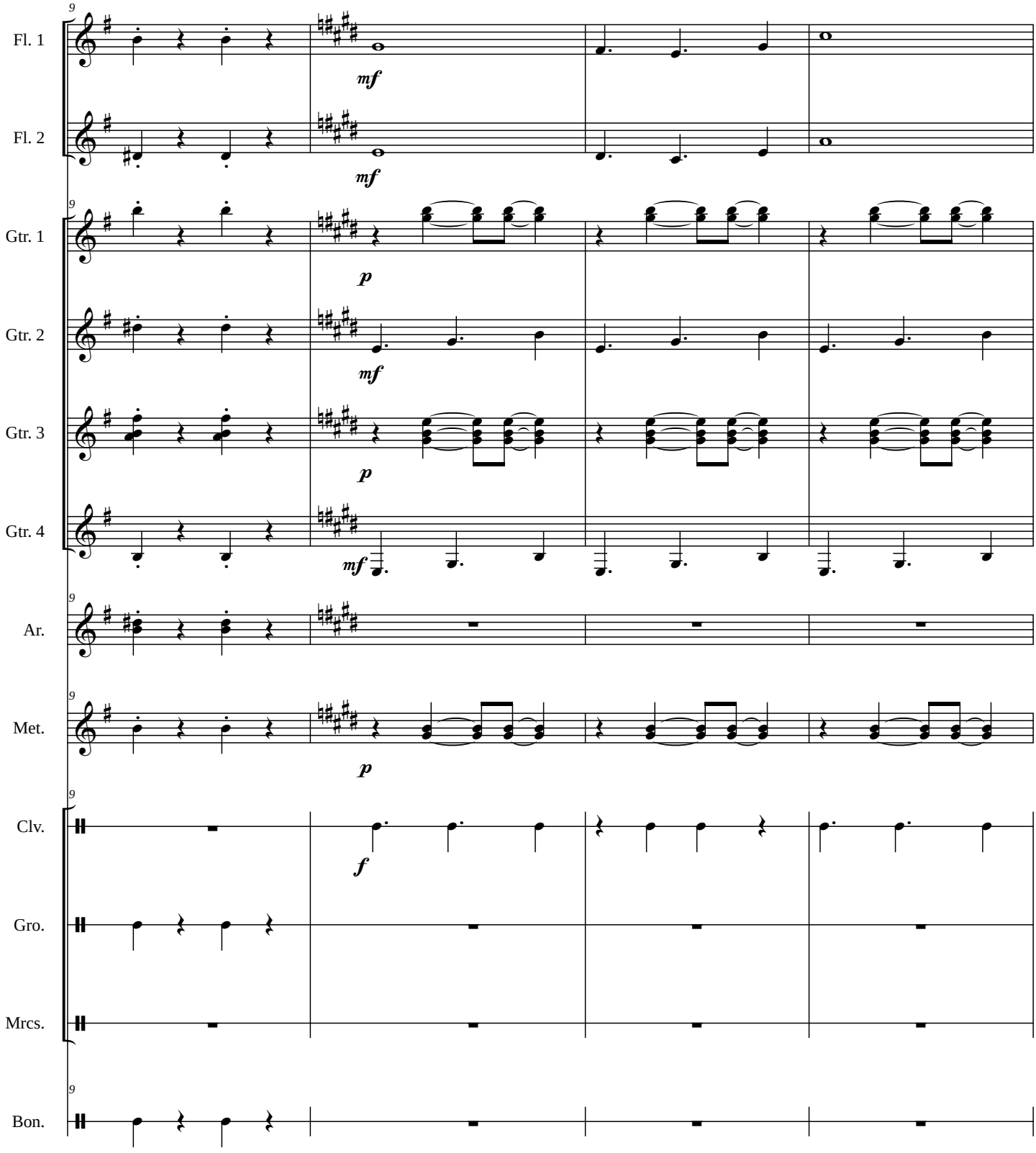
AMADOR PÉREZ TORRES
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

DANZON

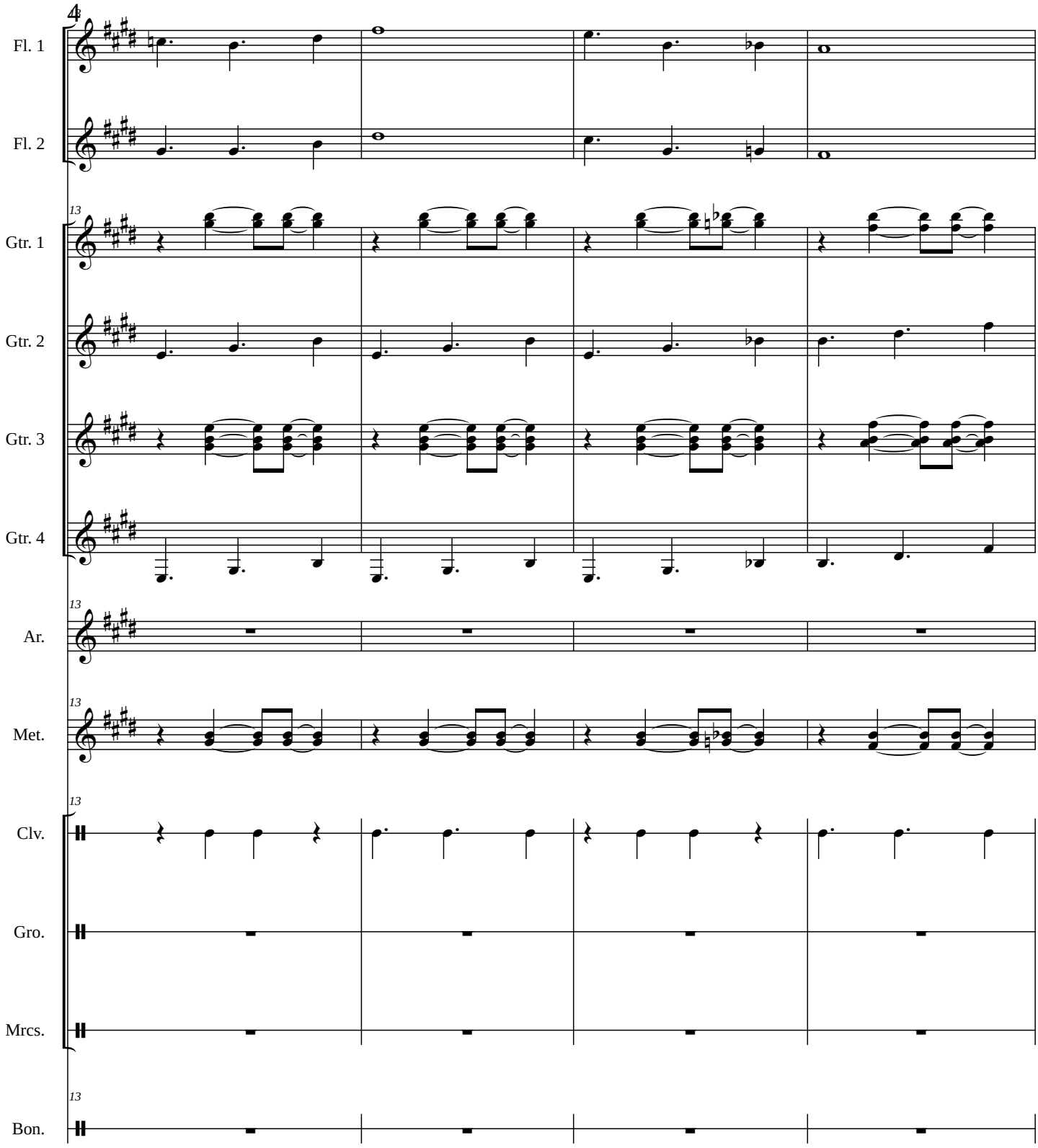


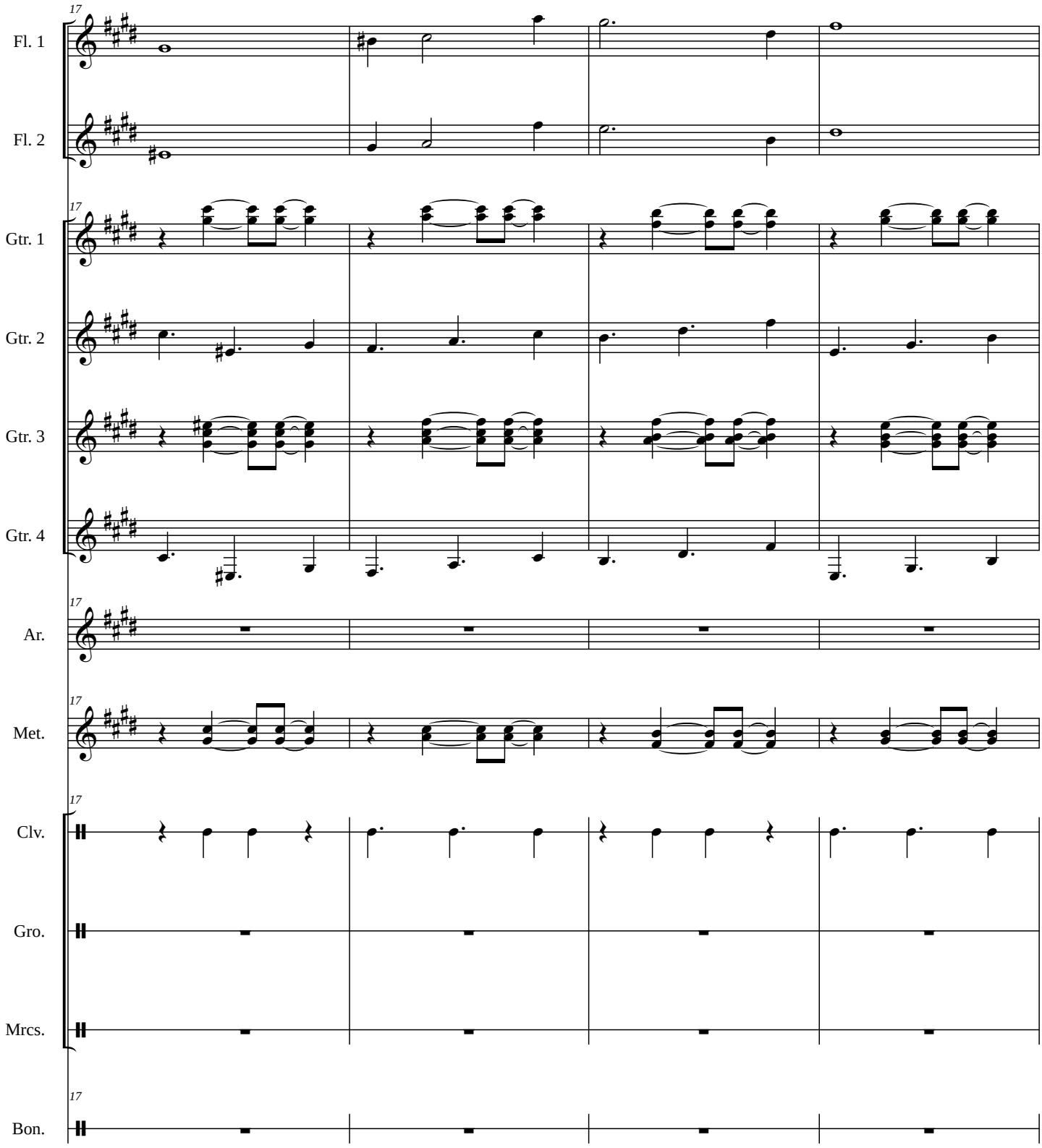
NEREIDAS



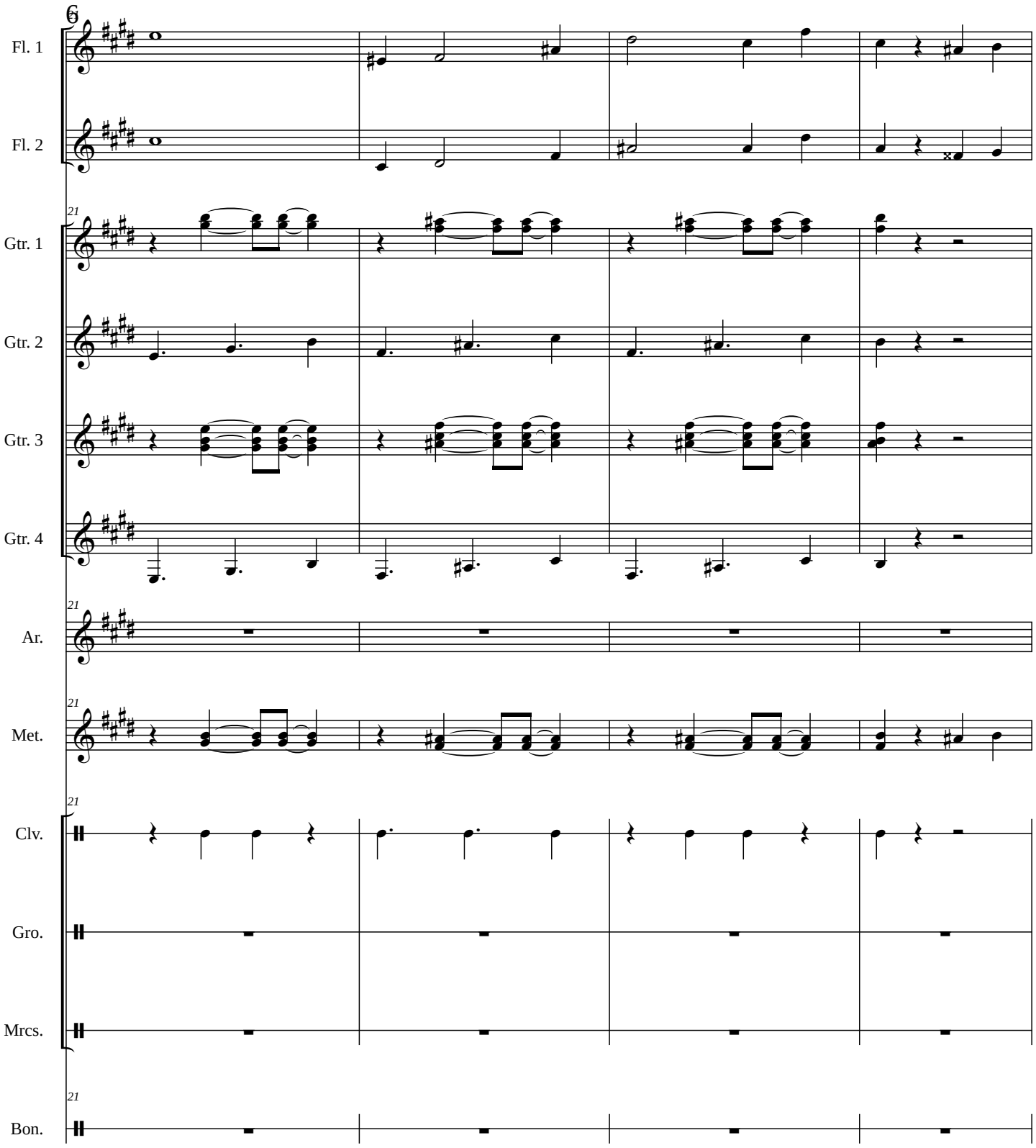

9
Fl. 1
mf
Fl. 2
mf
9
Gtr. 1
p
Gtr. 2
mf
Gtr. 3
p
Gtr. 4
mf
9
Ar.
9
Met.
p
9
Clv.
f
Gro.
Mrcs.
9
Bon.

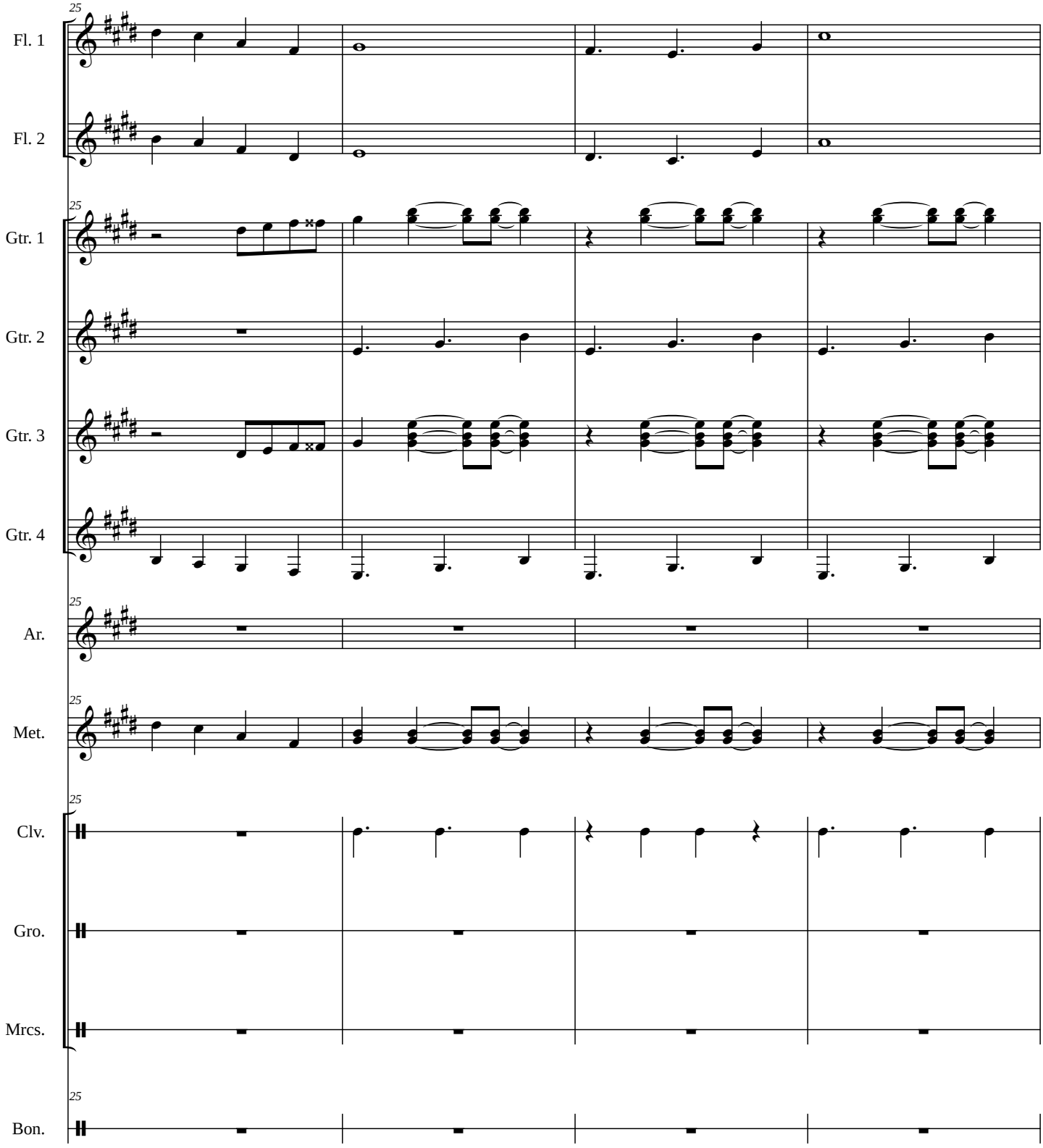
NEREIDAS

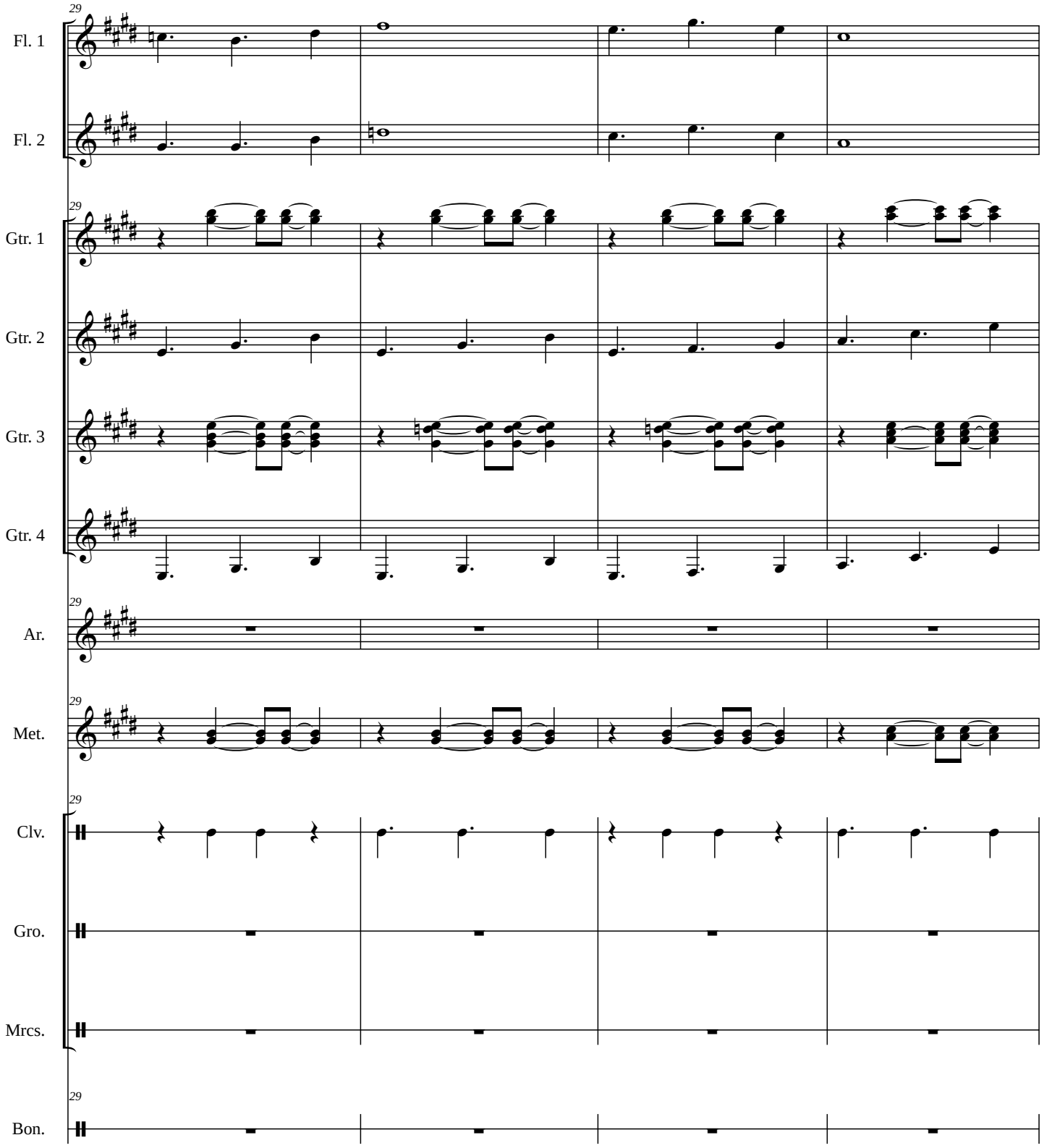

4
Fl. 1
Fl. 2
13
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
13
Ar.
13
Met.
13
Clv.
Gro.
Mrcs.
13
Bon.

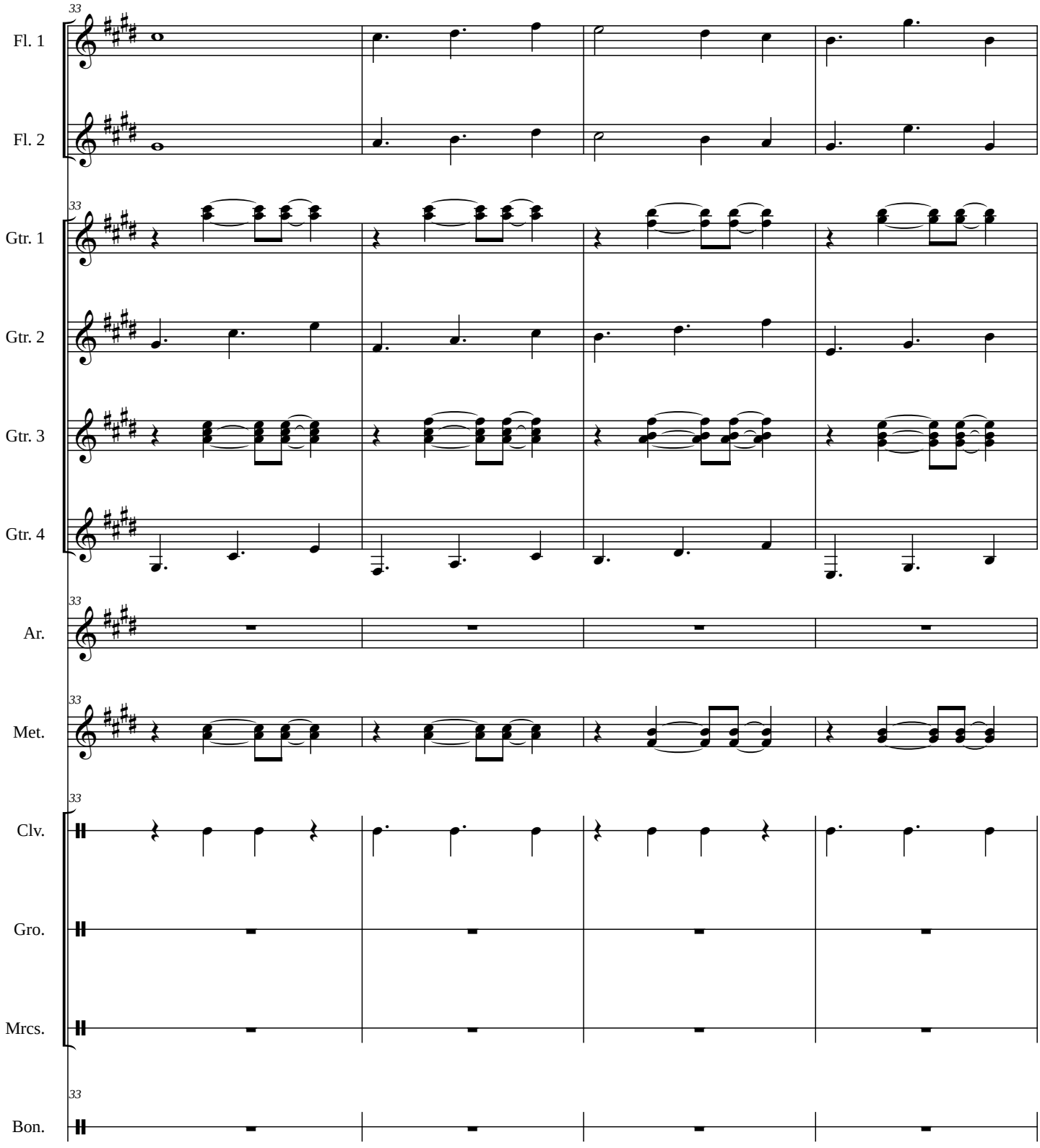

17
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

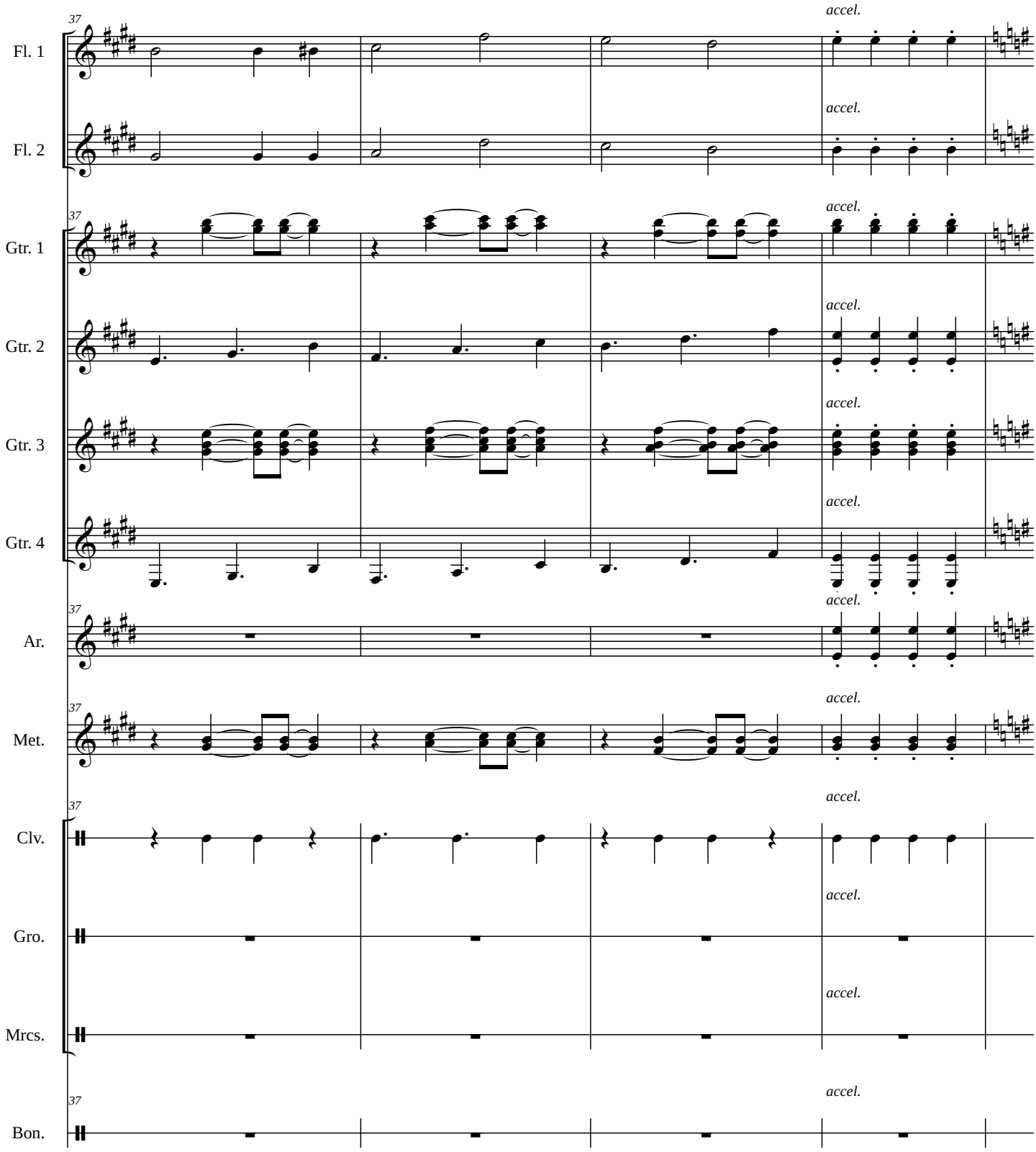
NEREIDAS

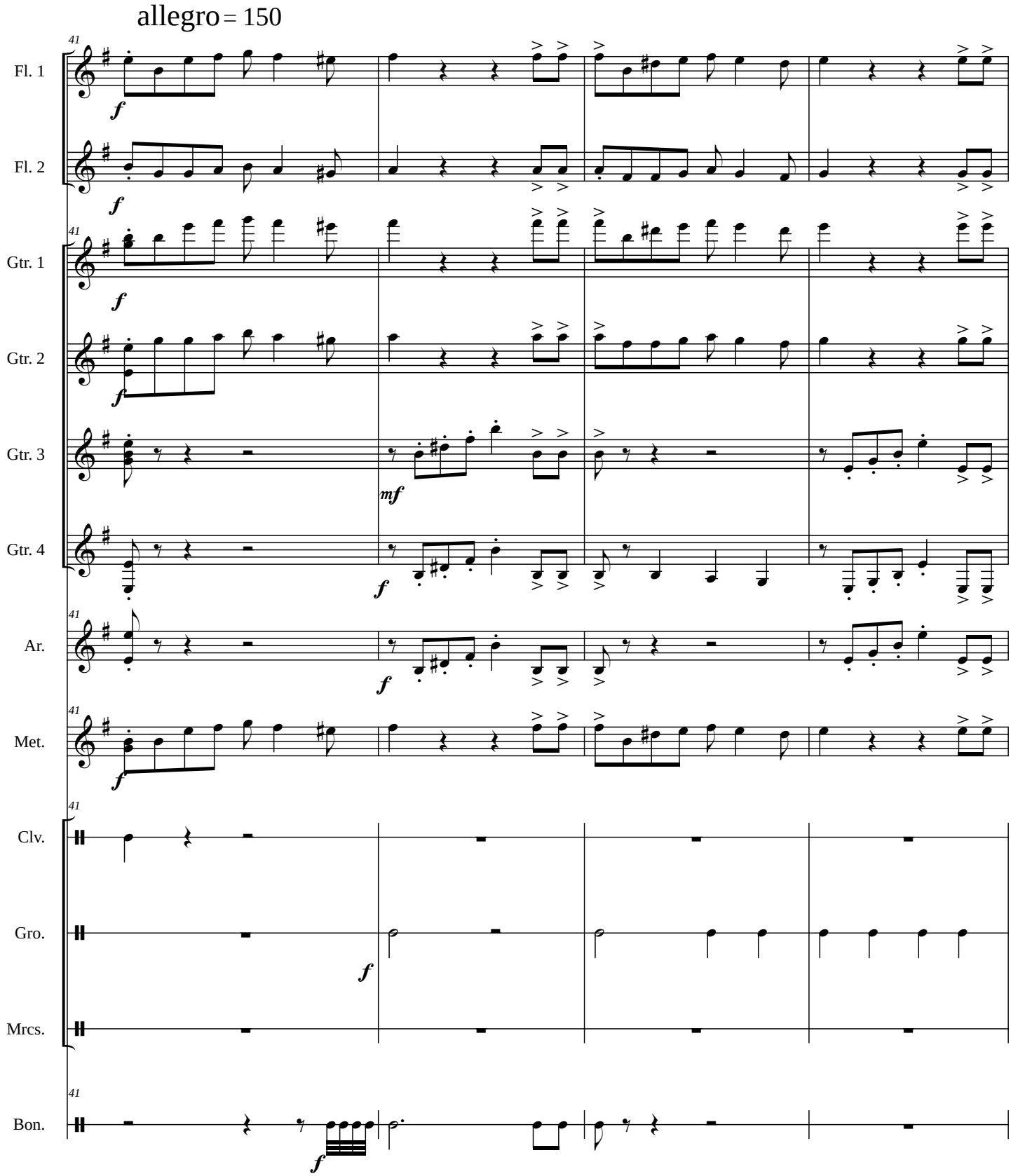

6
Fl. 1
Fl. 2
21
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
21
Ar.
21
Met.
21
Clv.
Gro.
Mrcs.
21
Bon.

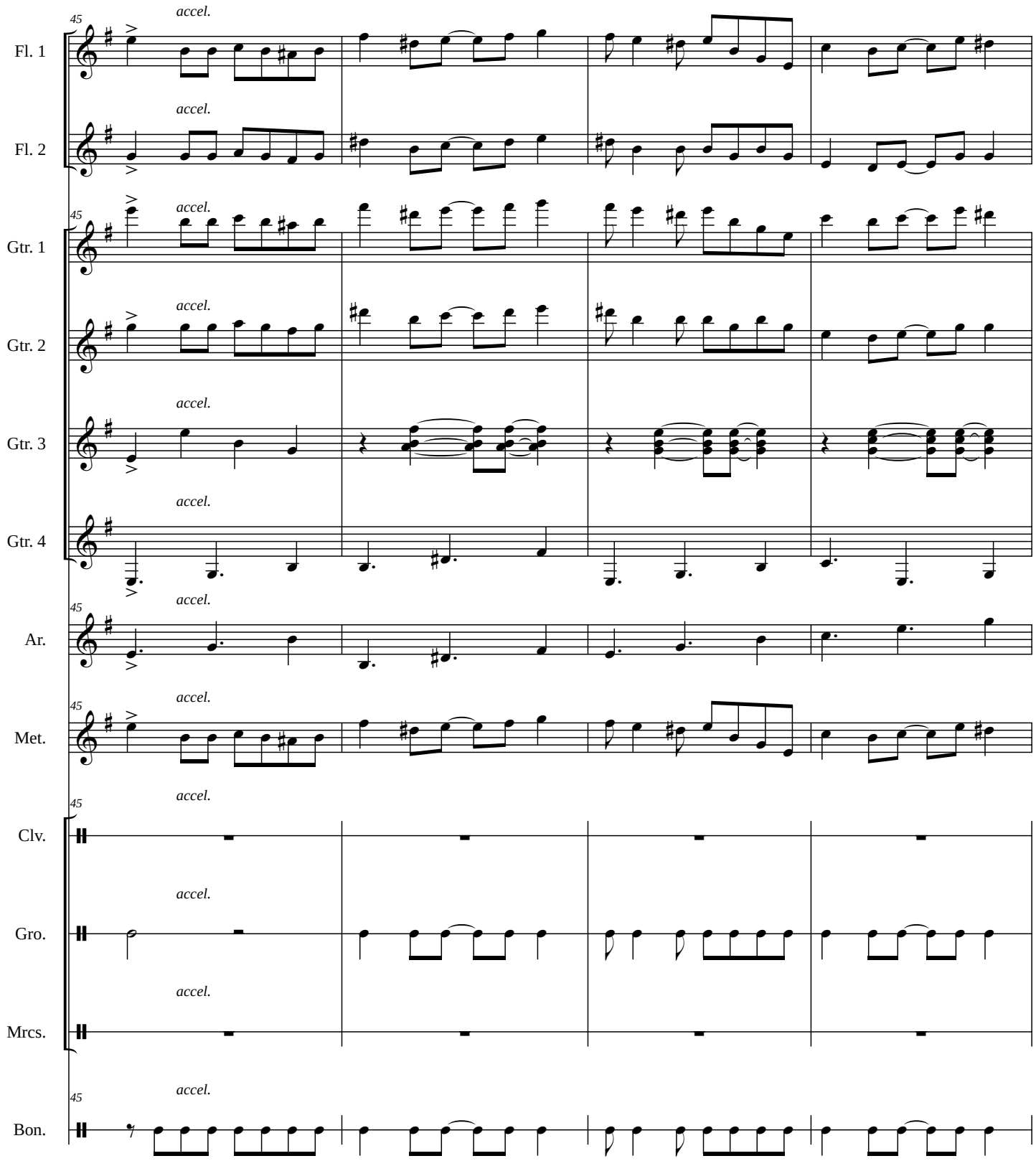

25
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.


29
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

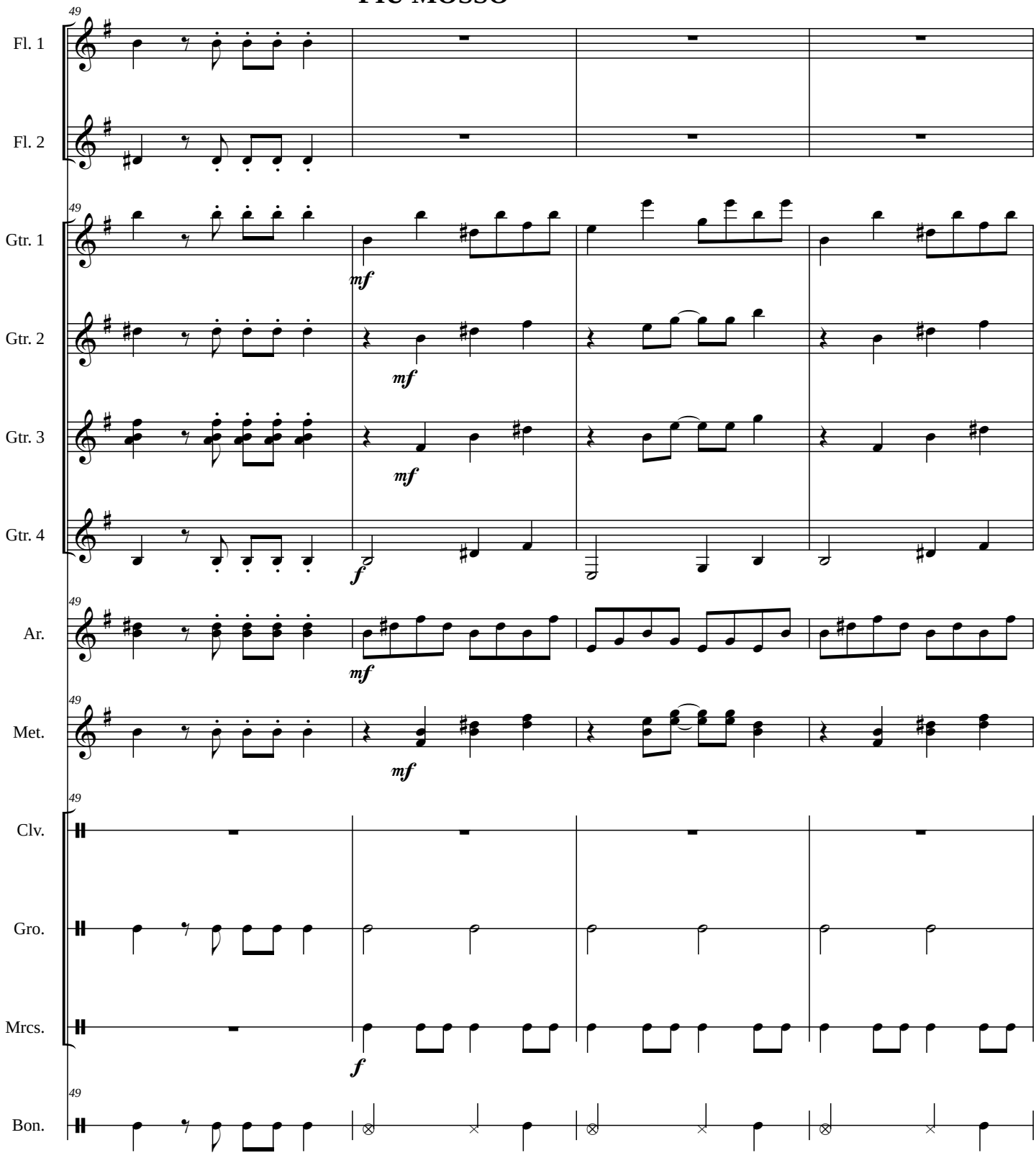

33
Fl. 1
Fl. 2
33
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
33
Ar.
33
Met.
33
Clv.
Gro.
Mrcs.
33
Bon.

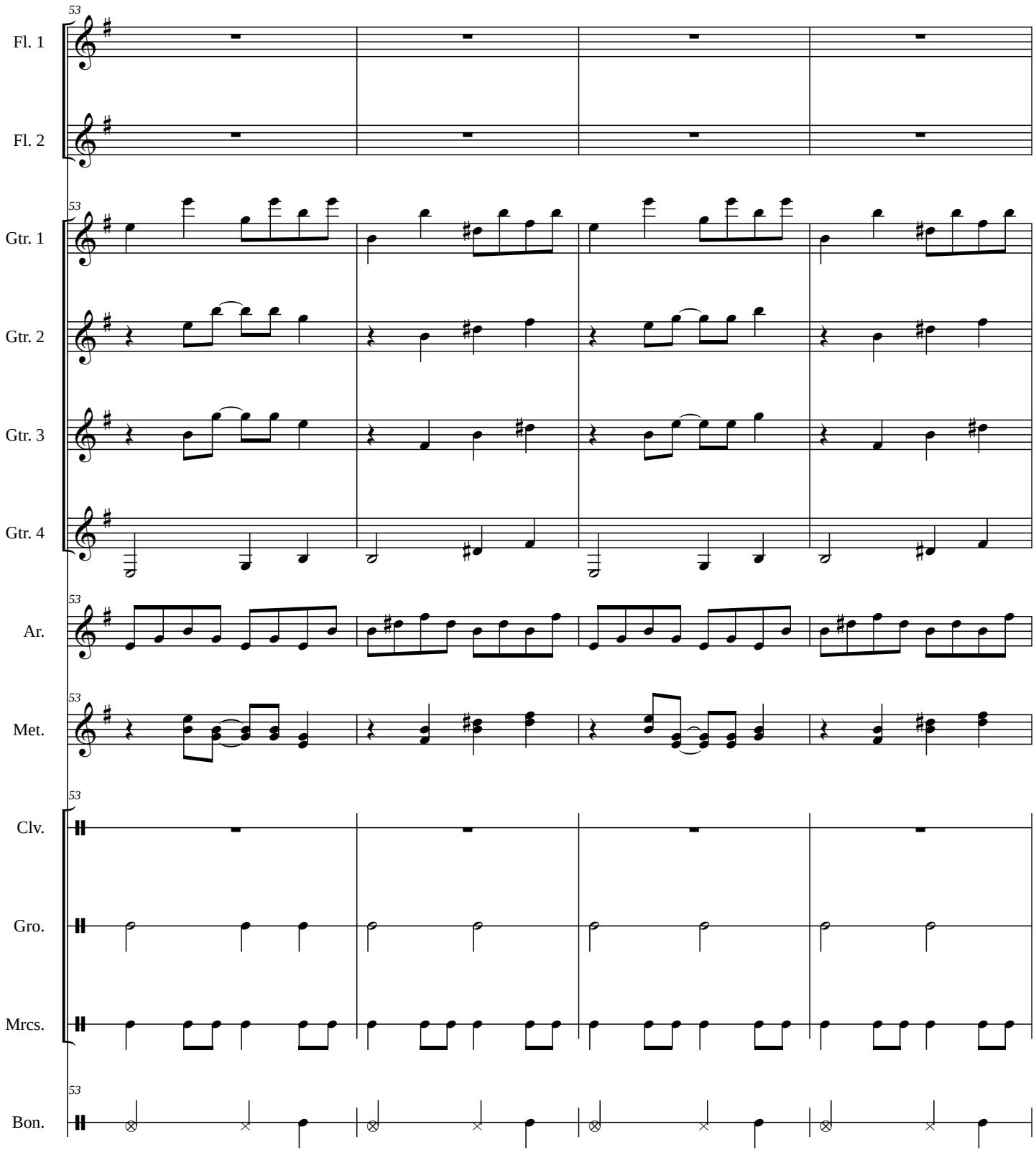

37
accel.
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

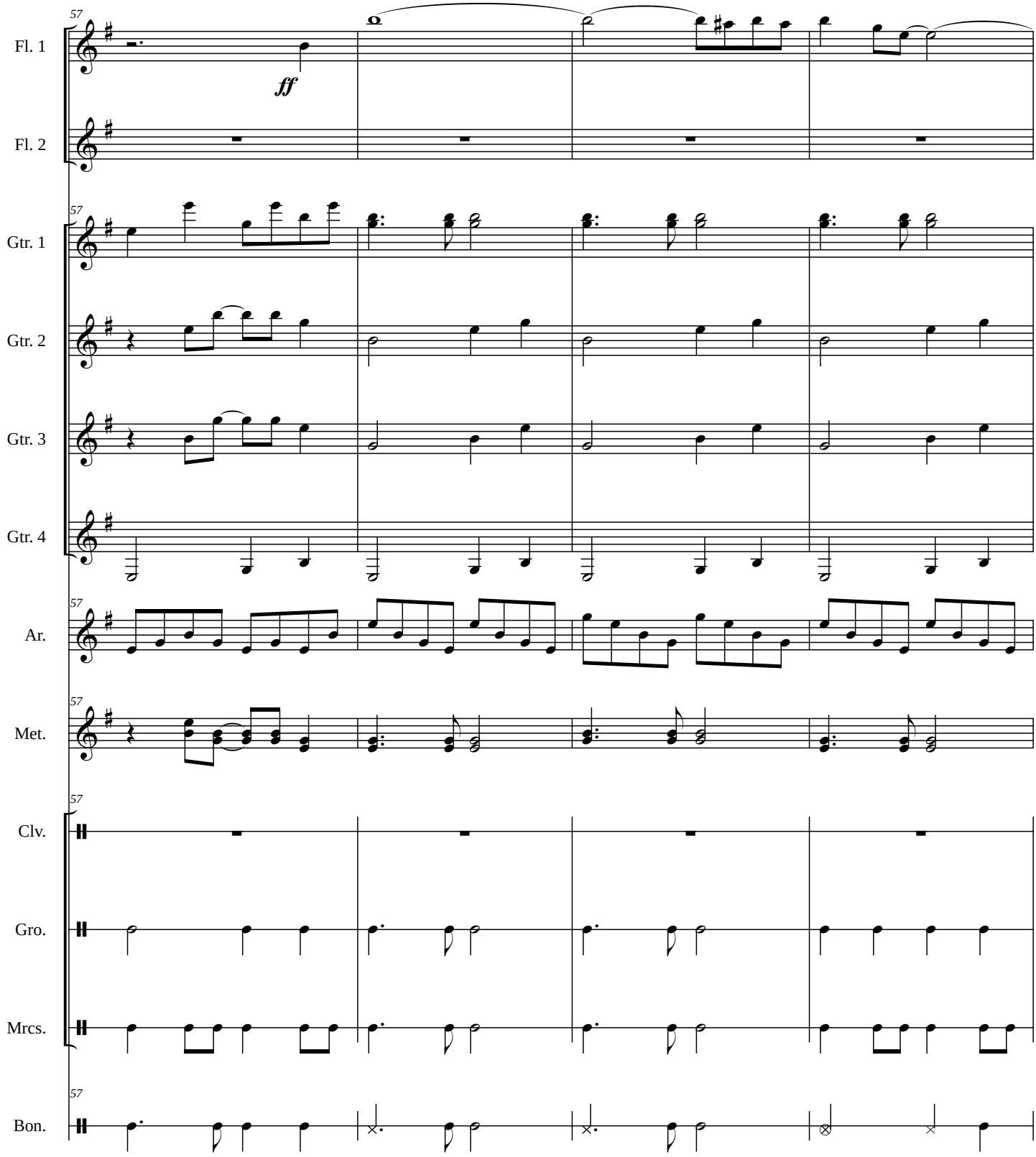

allegro = 150
41
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.
f
mf

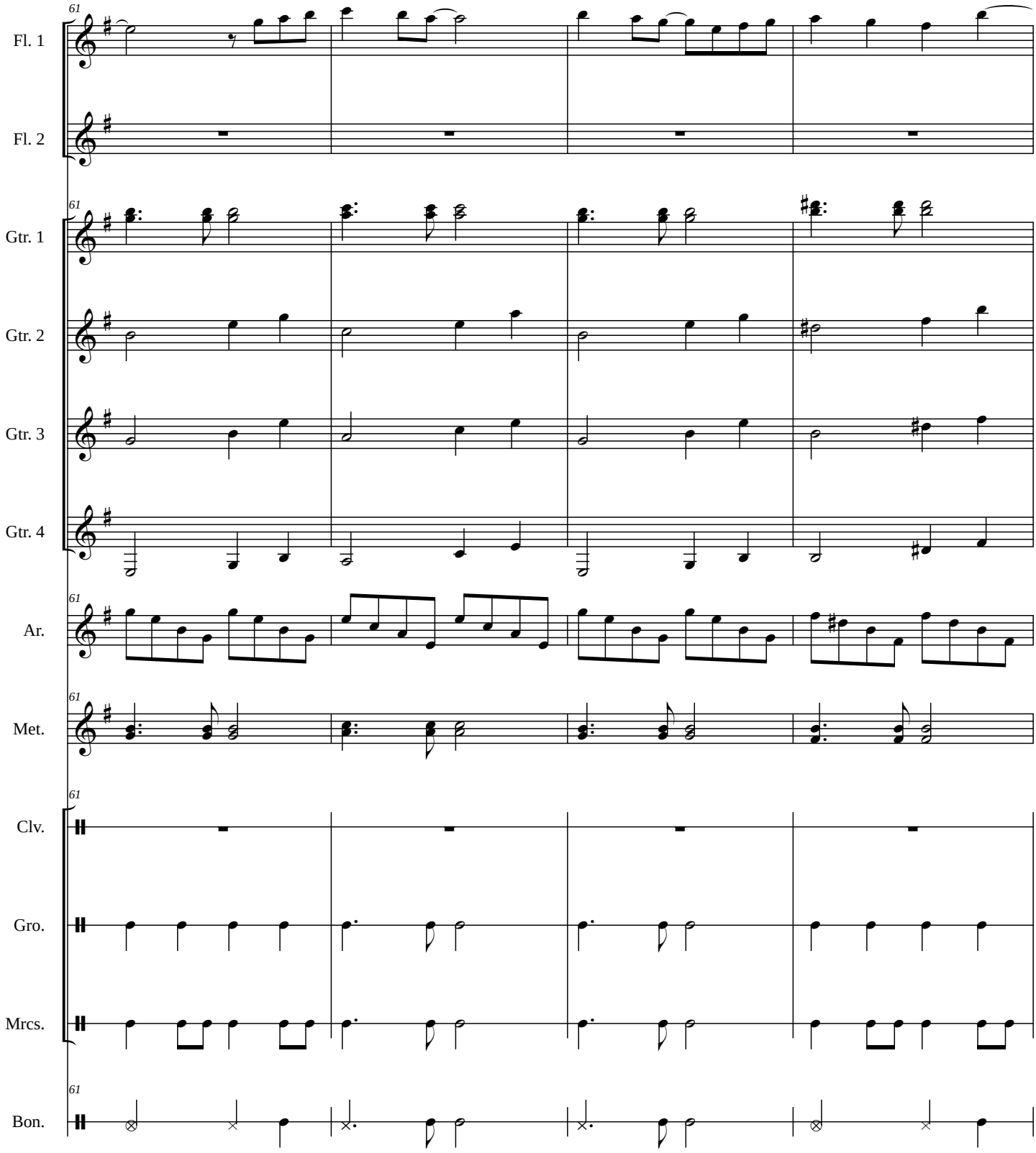

45
accel.
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

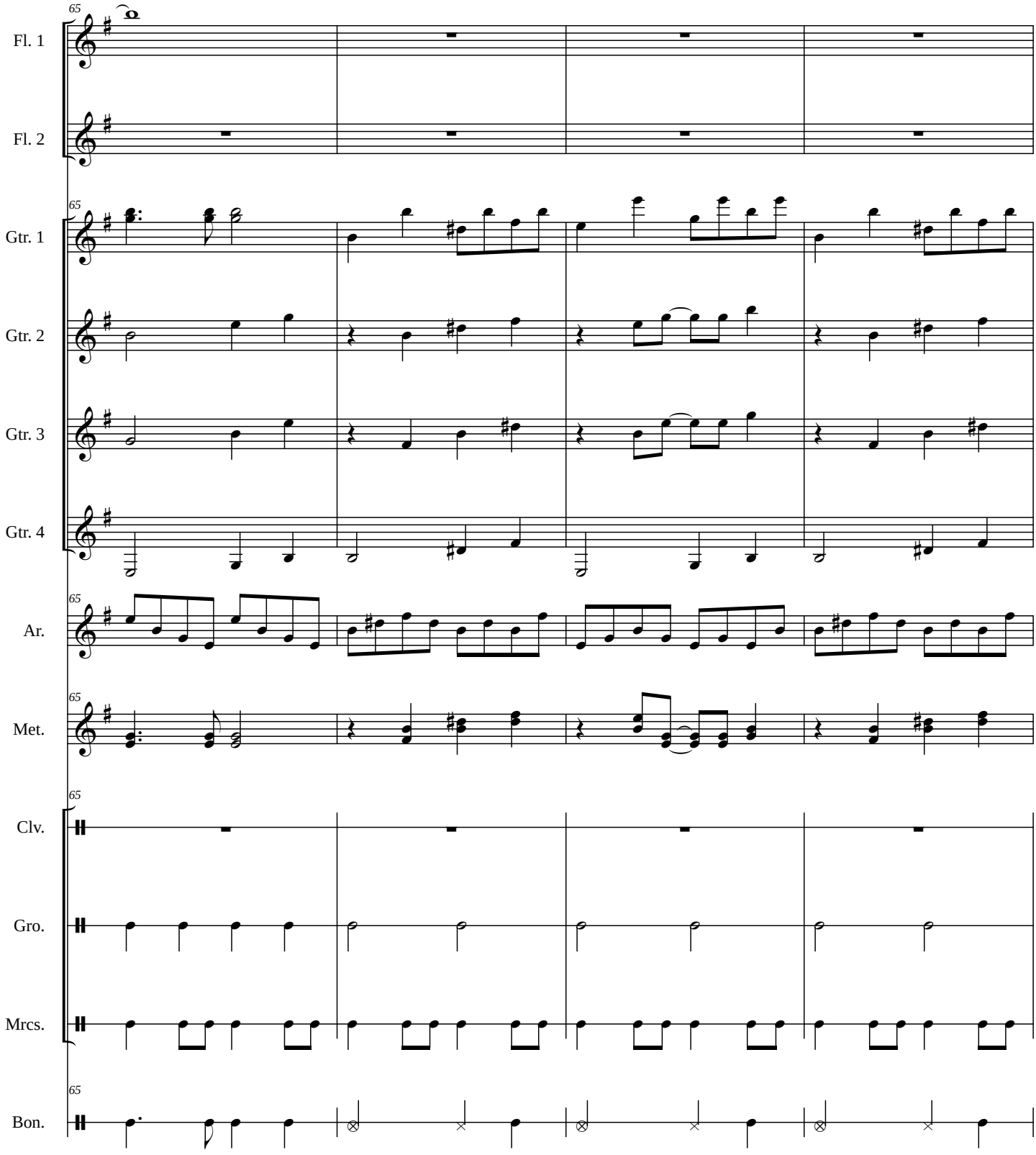
PIU MOSSO

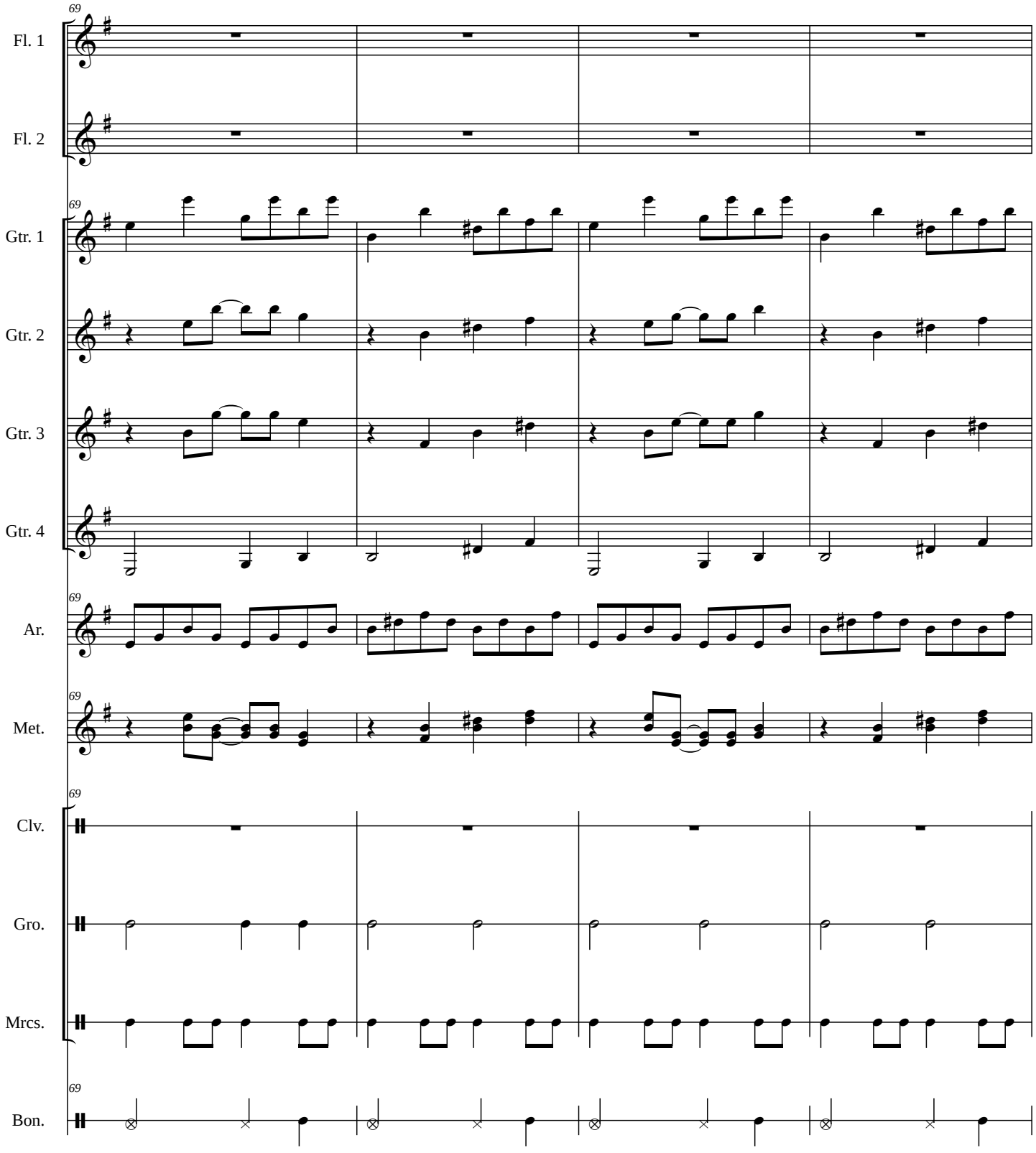


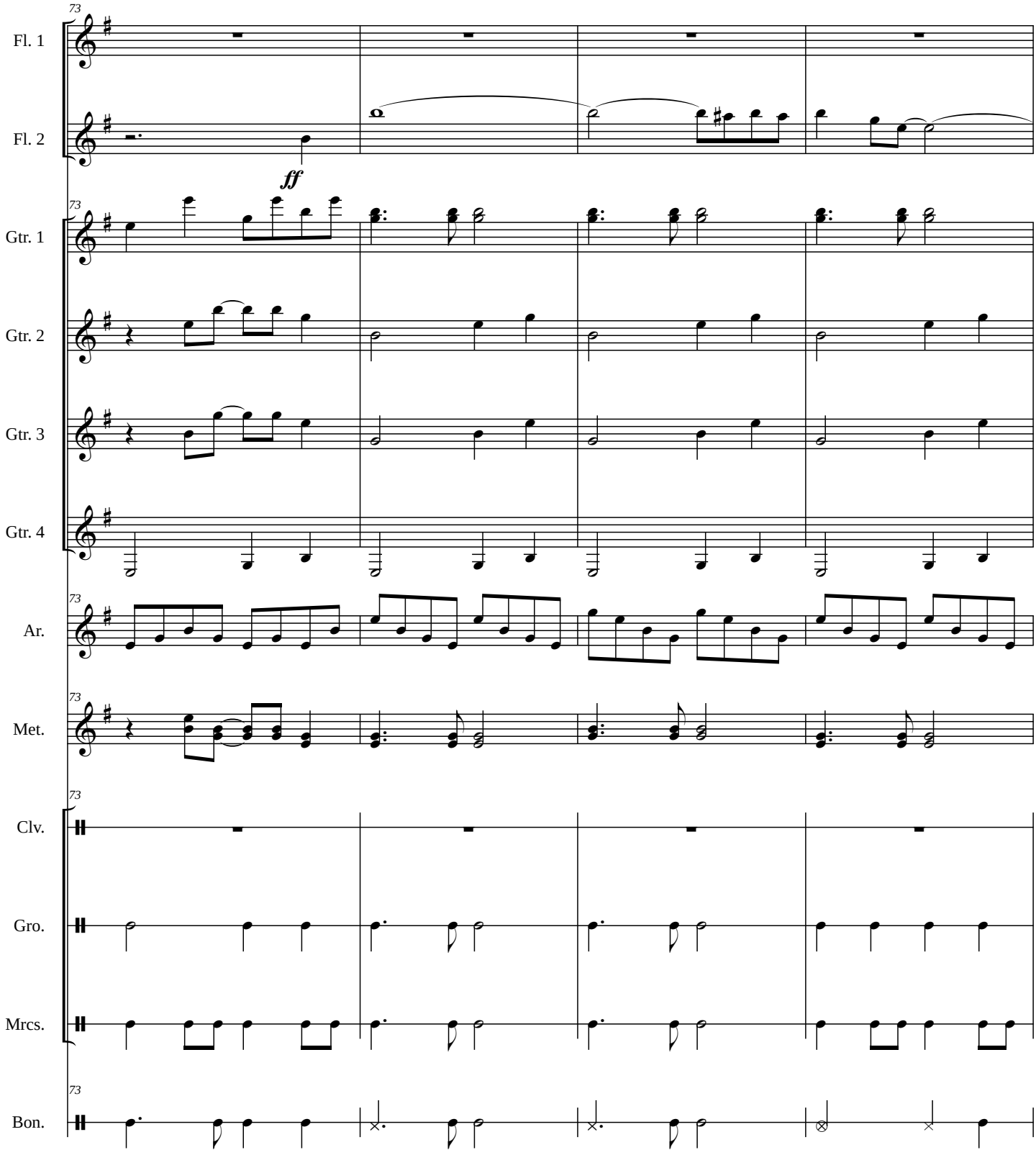

53
Fl. 1
Fl. 2
53
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
53
Ar.
53
Met.
53
Clv.
Gro.
Mrcs.
53
Bon.

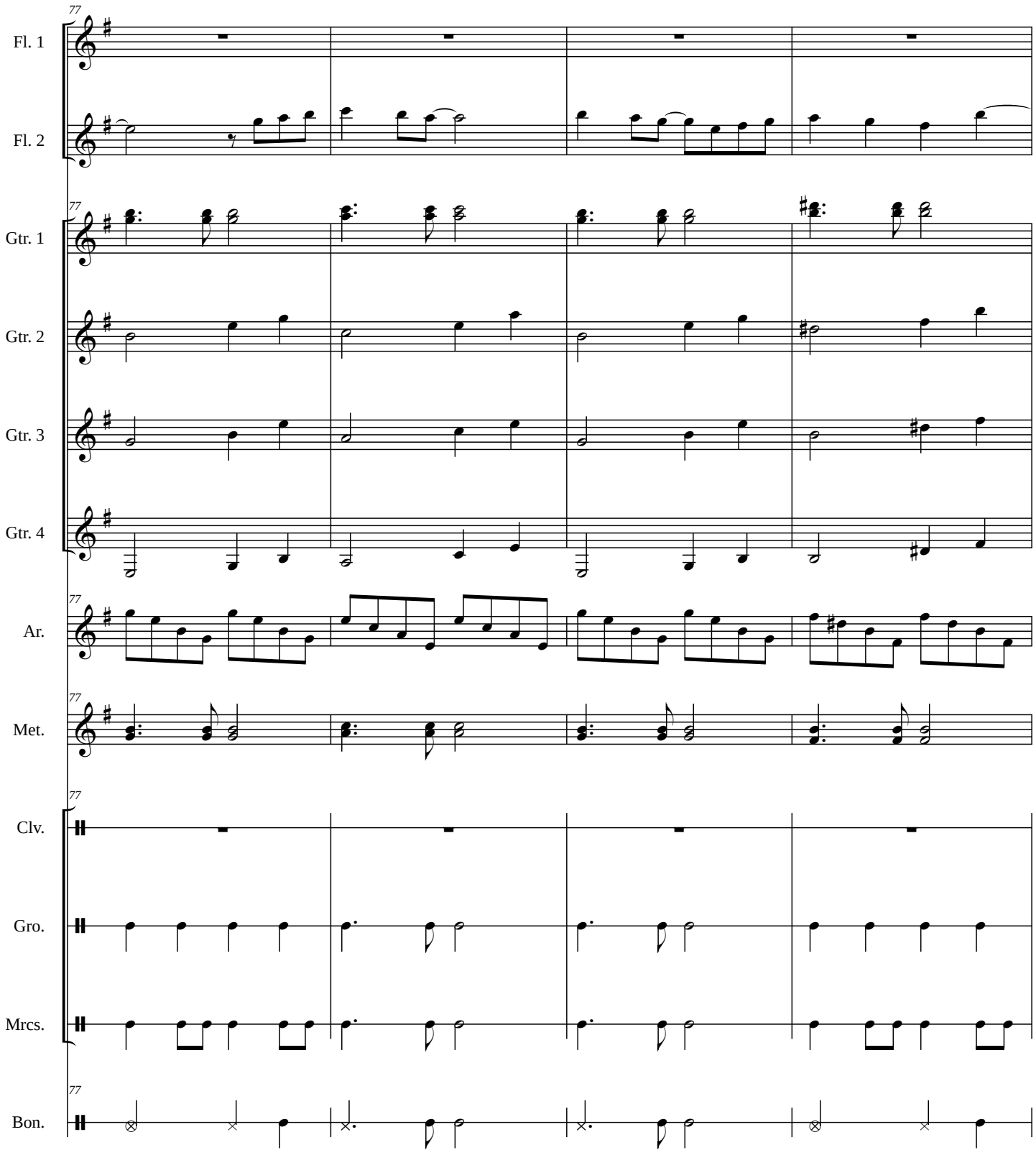

57
Fl. 1
ff
Fl. 2
57
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
57
Ar.
57
Met.
57
Clv.
Gro.
Mrcs.
57
Bon.

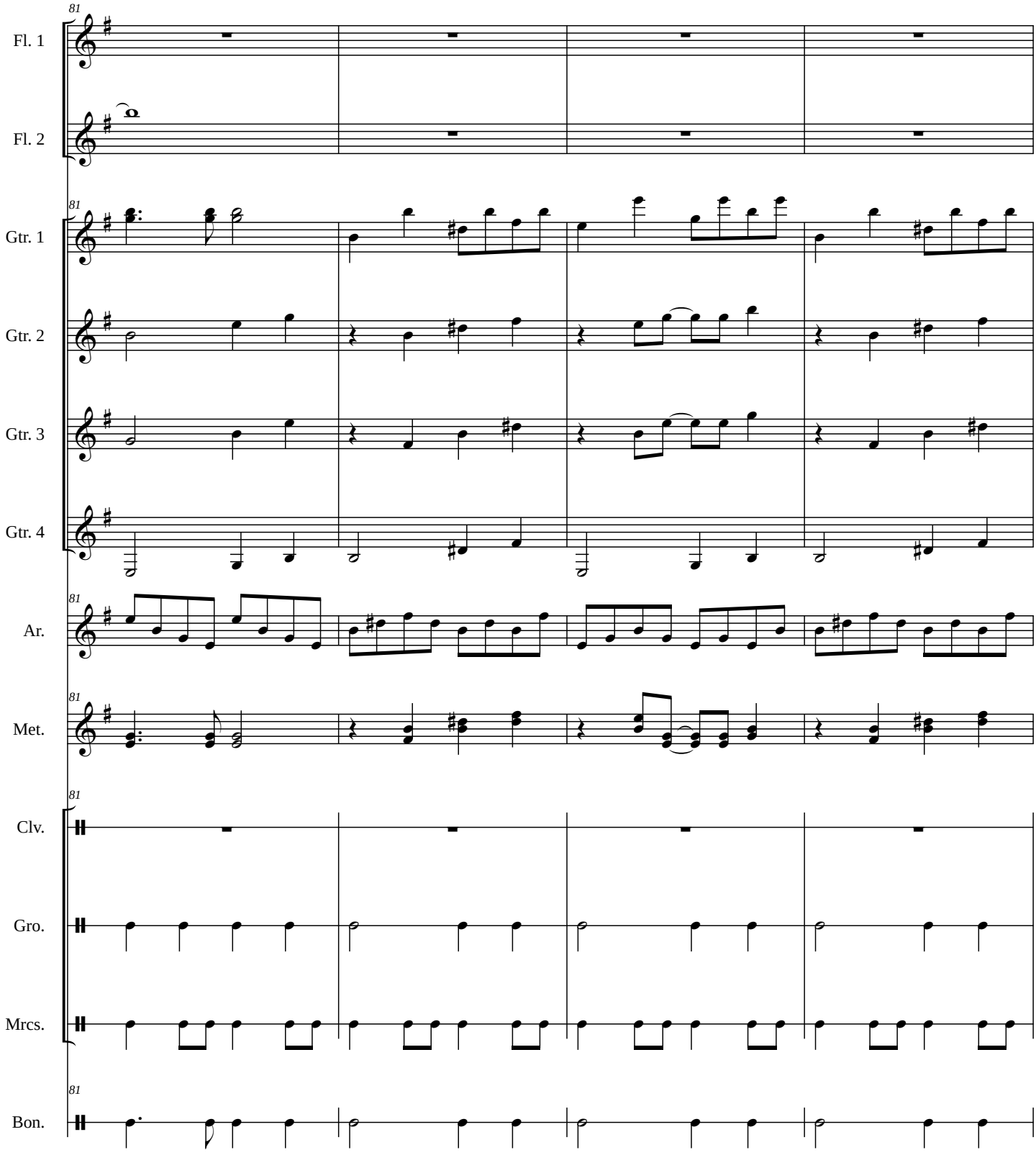

61
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

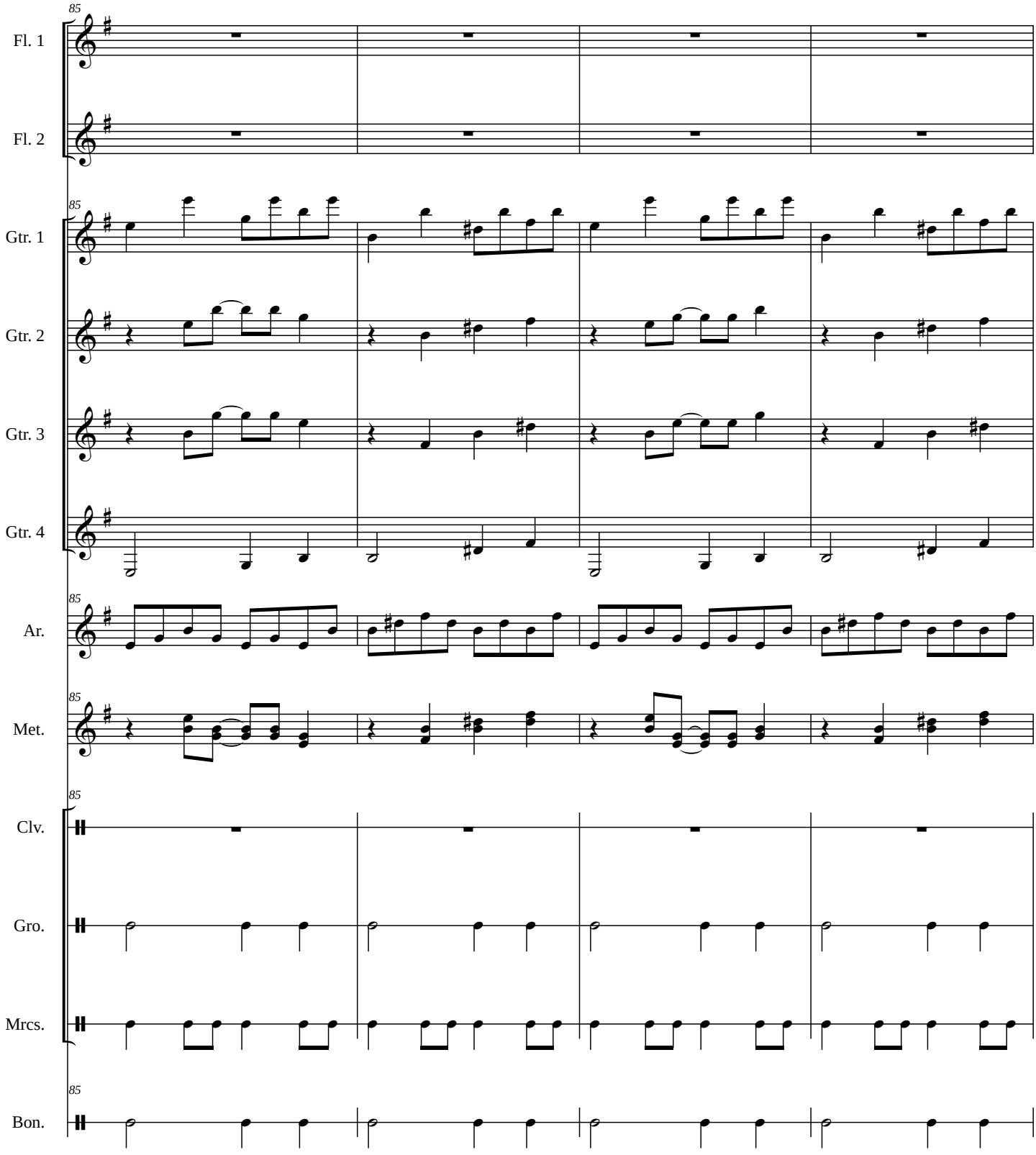

65
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

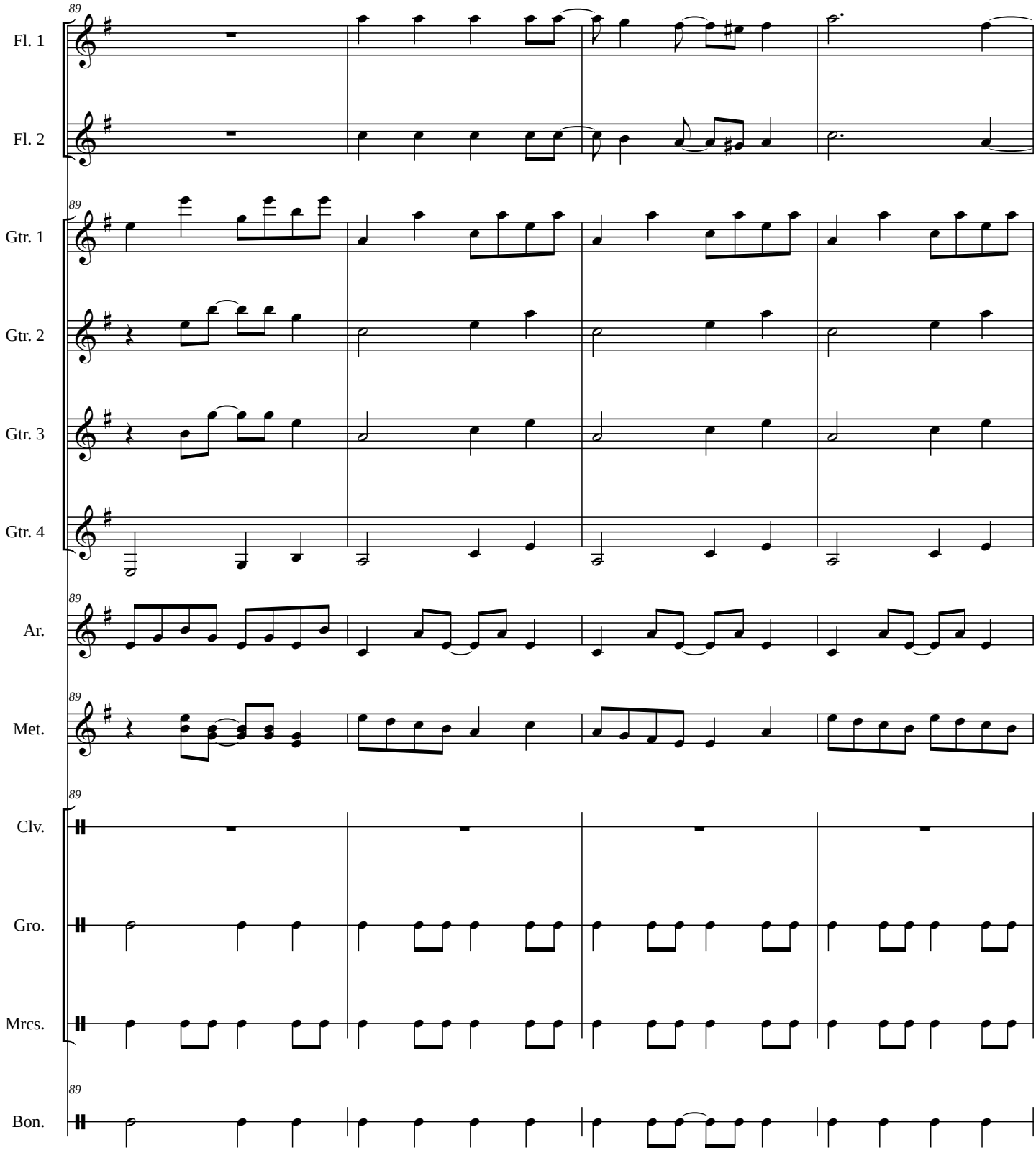

69
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

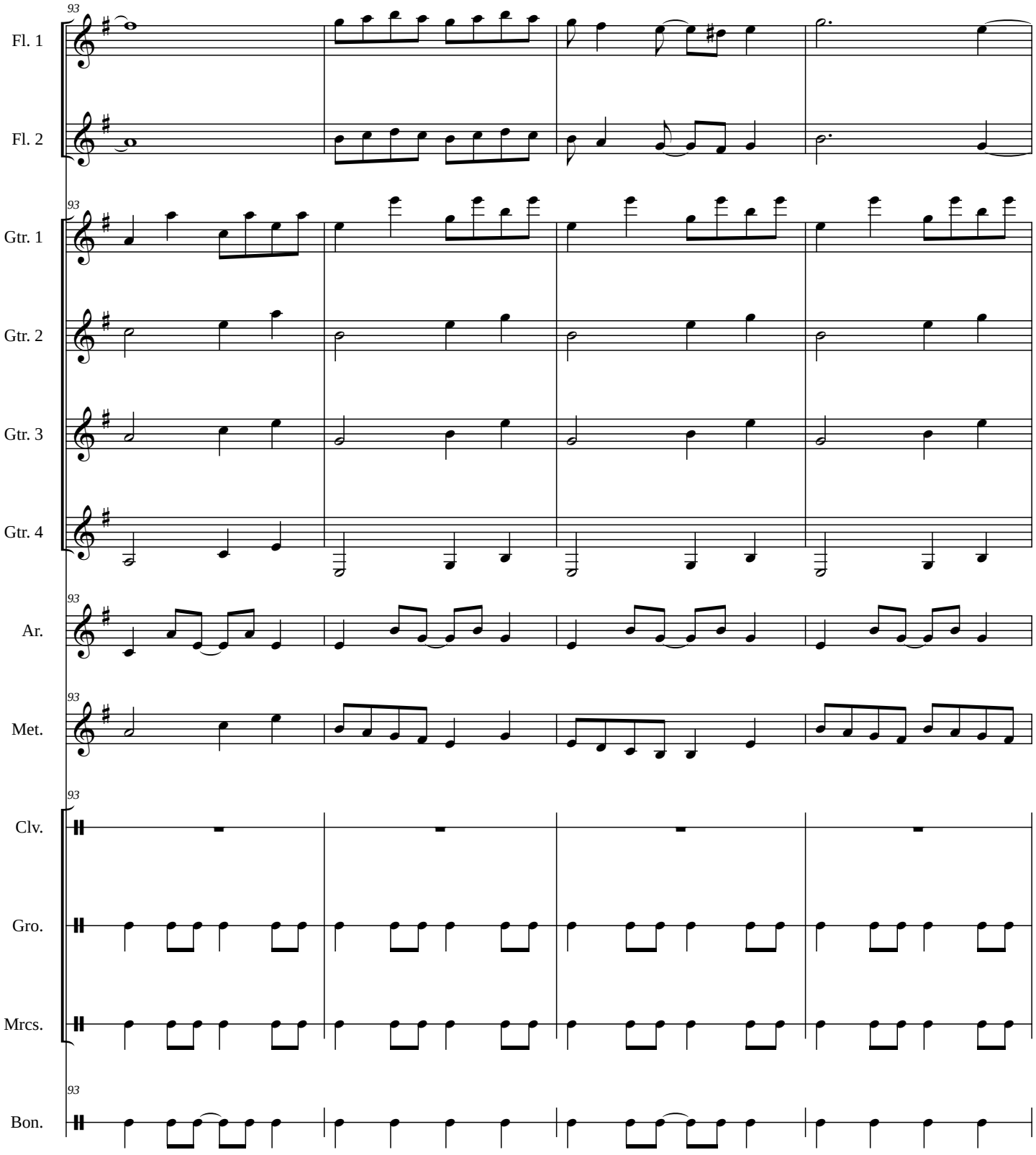

73
Fl. 1
Fl. 2
ff
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

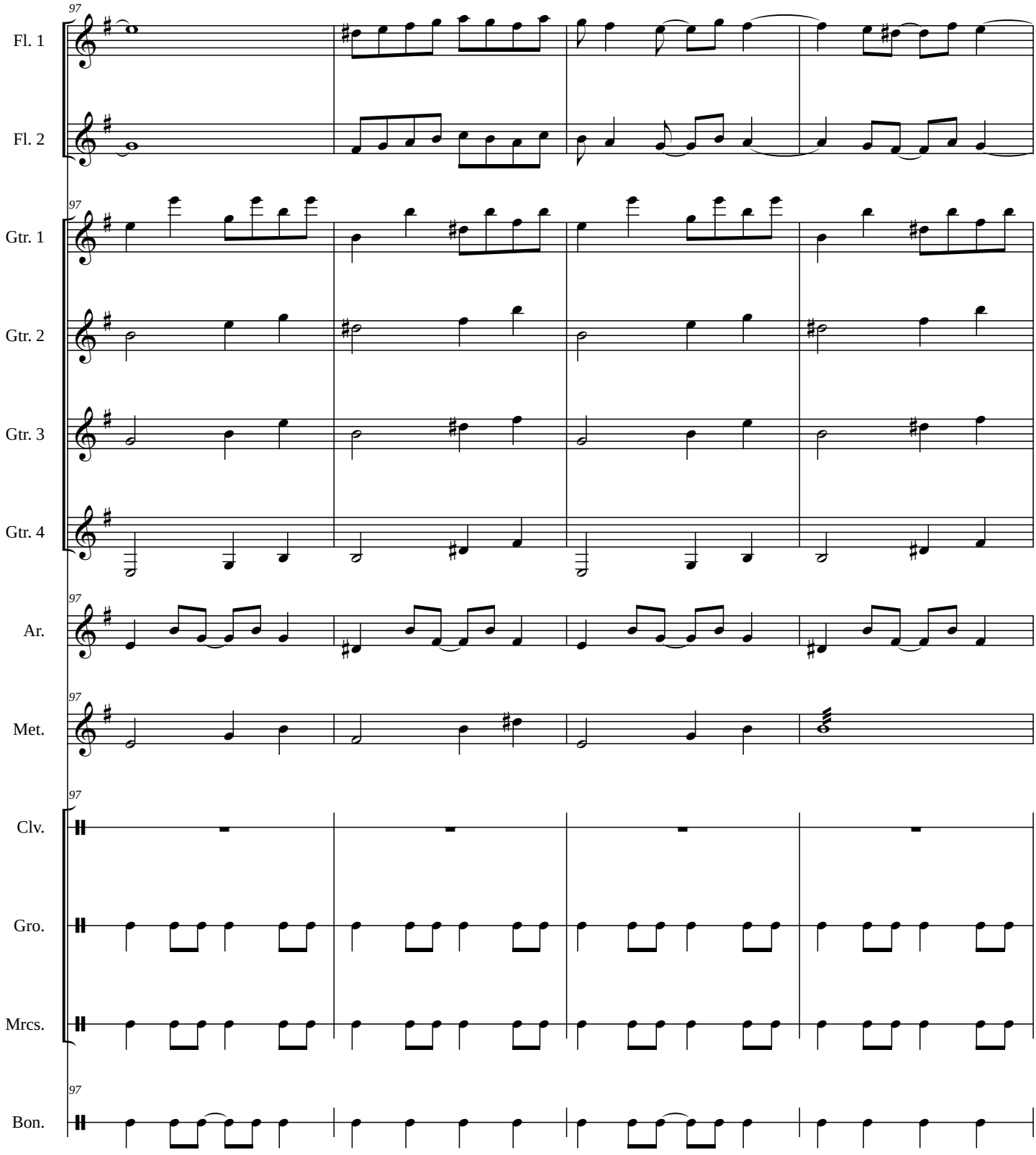

77
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

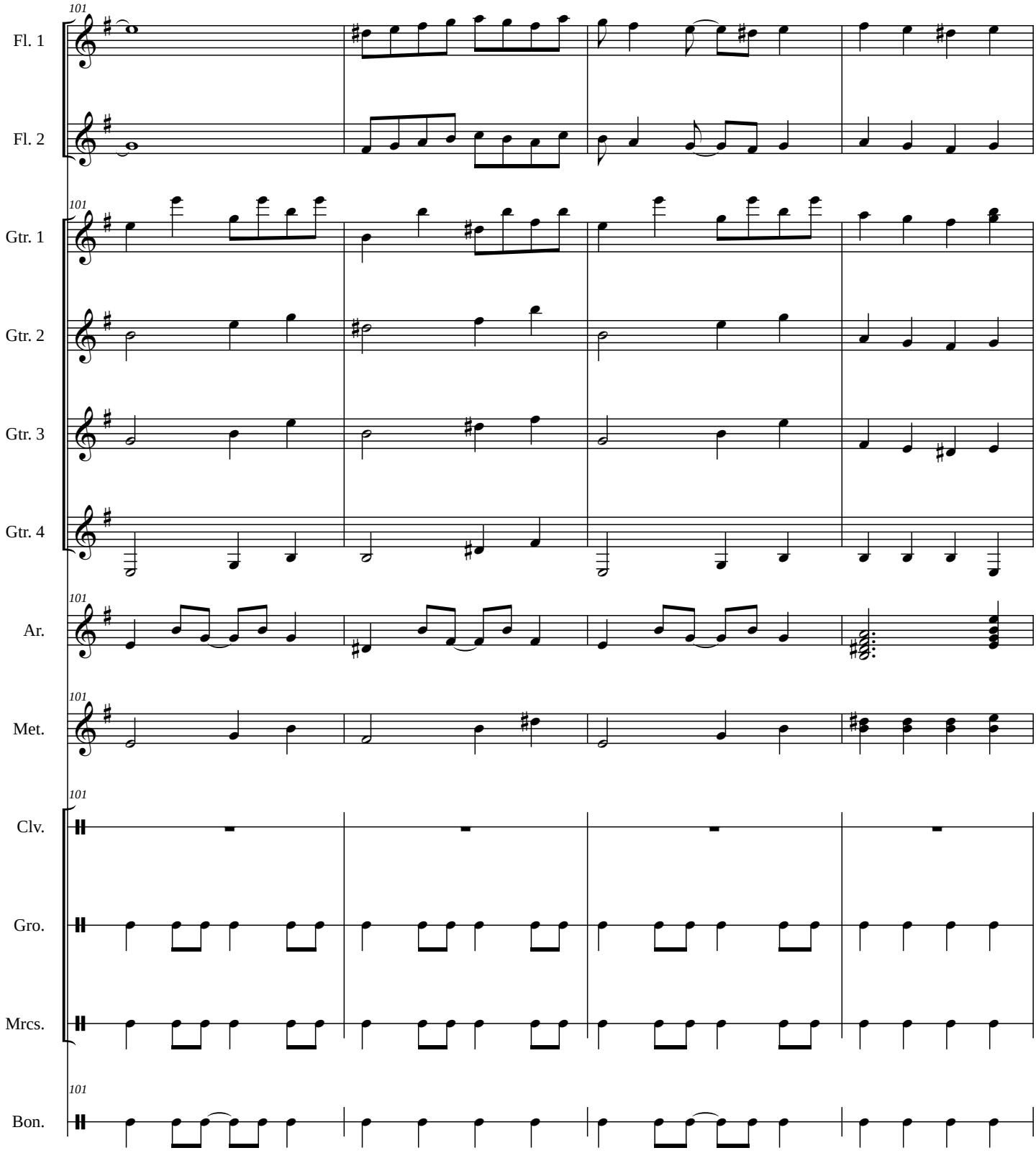

81
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

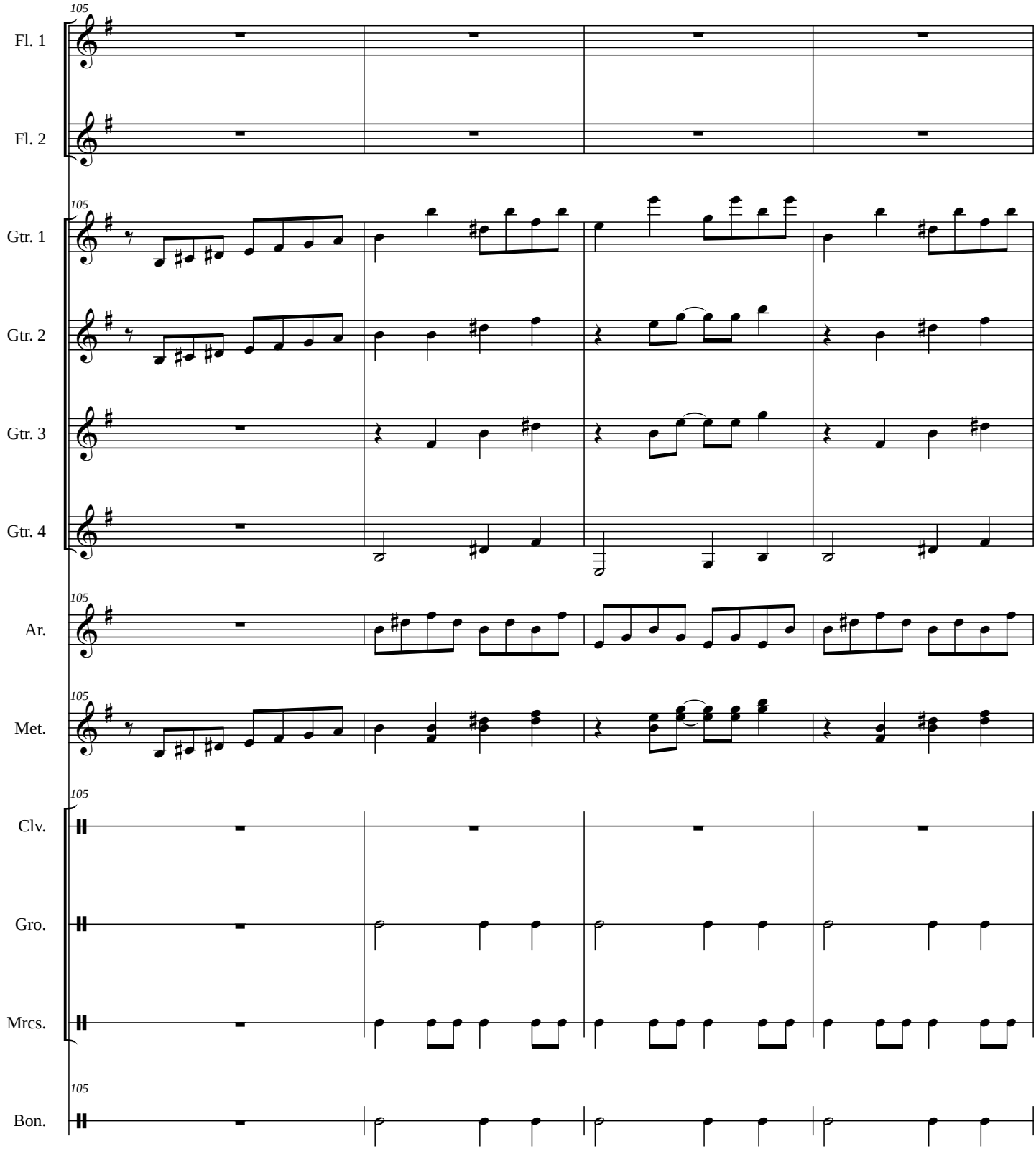

85
Fl. 1
Fl. 2
85
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
85
Ar.
85
Met.
85
Clv.
Gro.
Mrcs.
85
Bon.

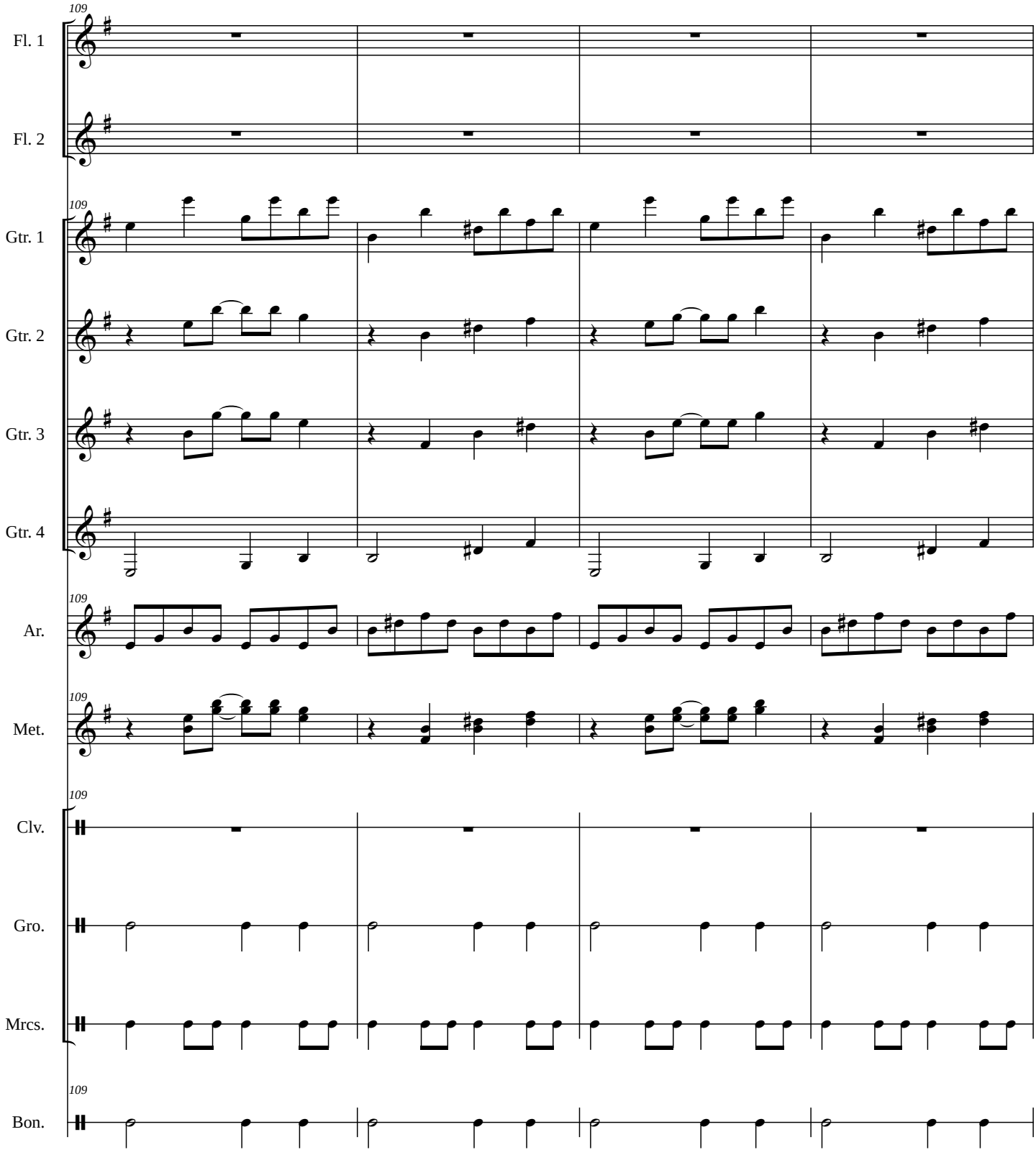

89
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

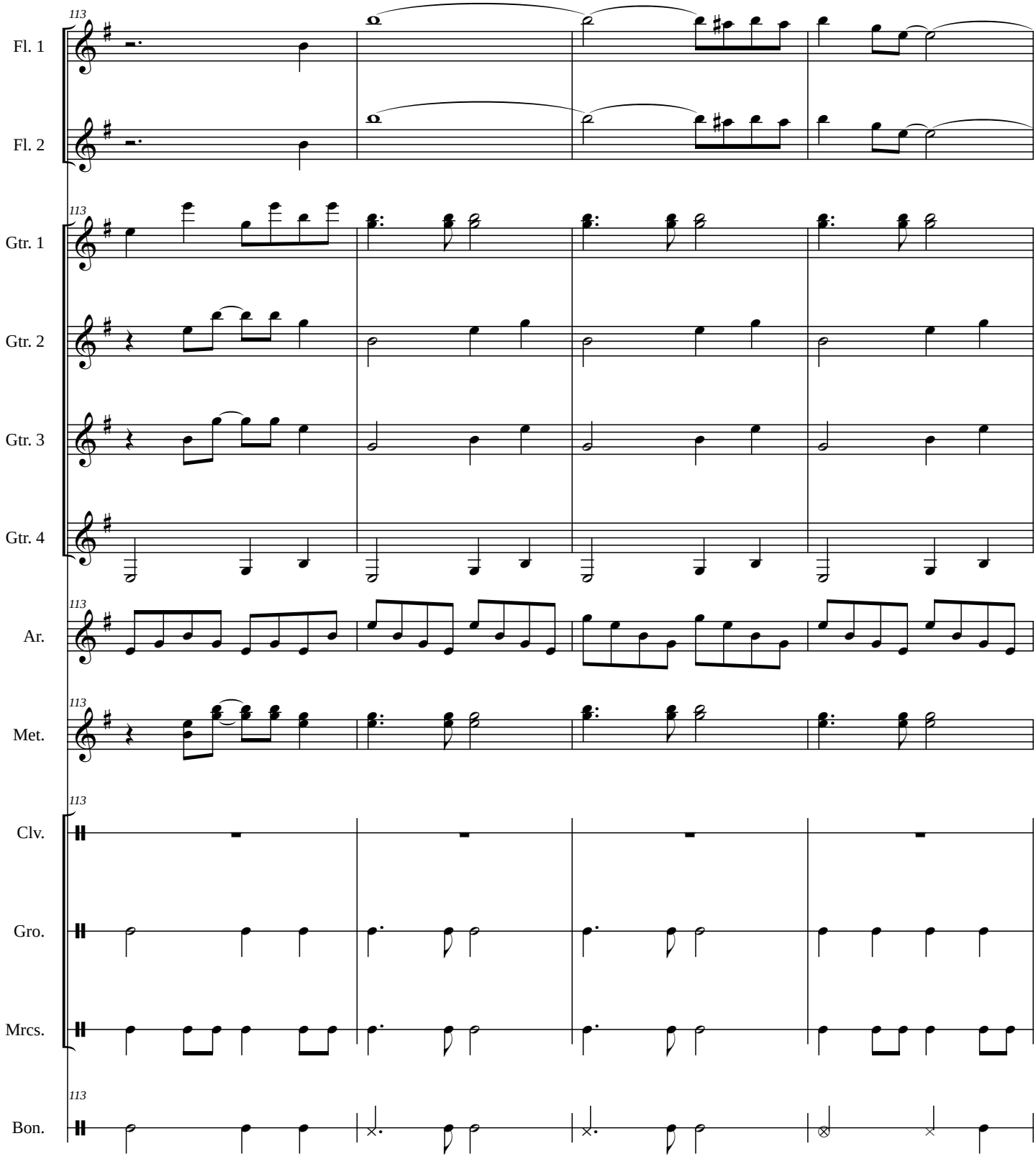

93
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

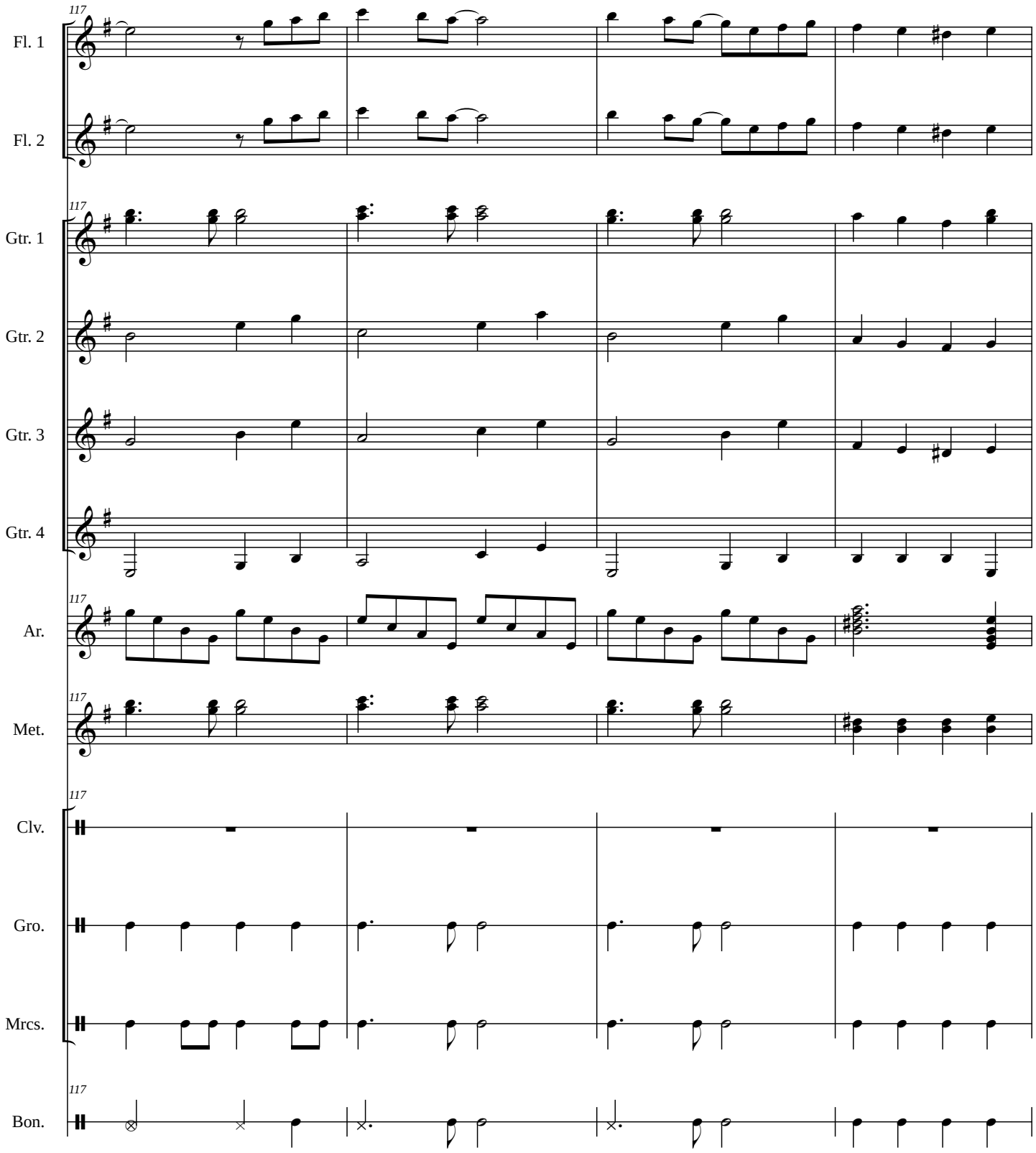

97
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

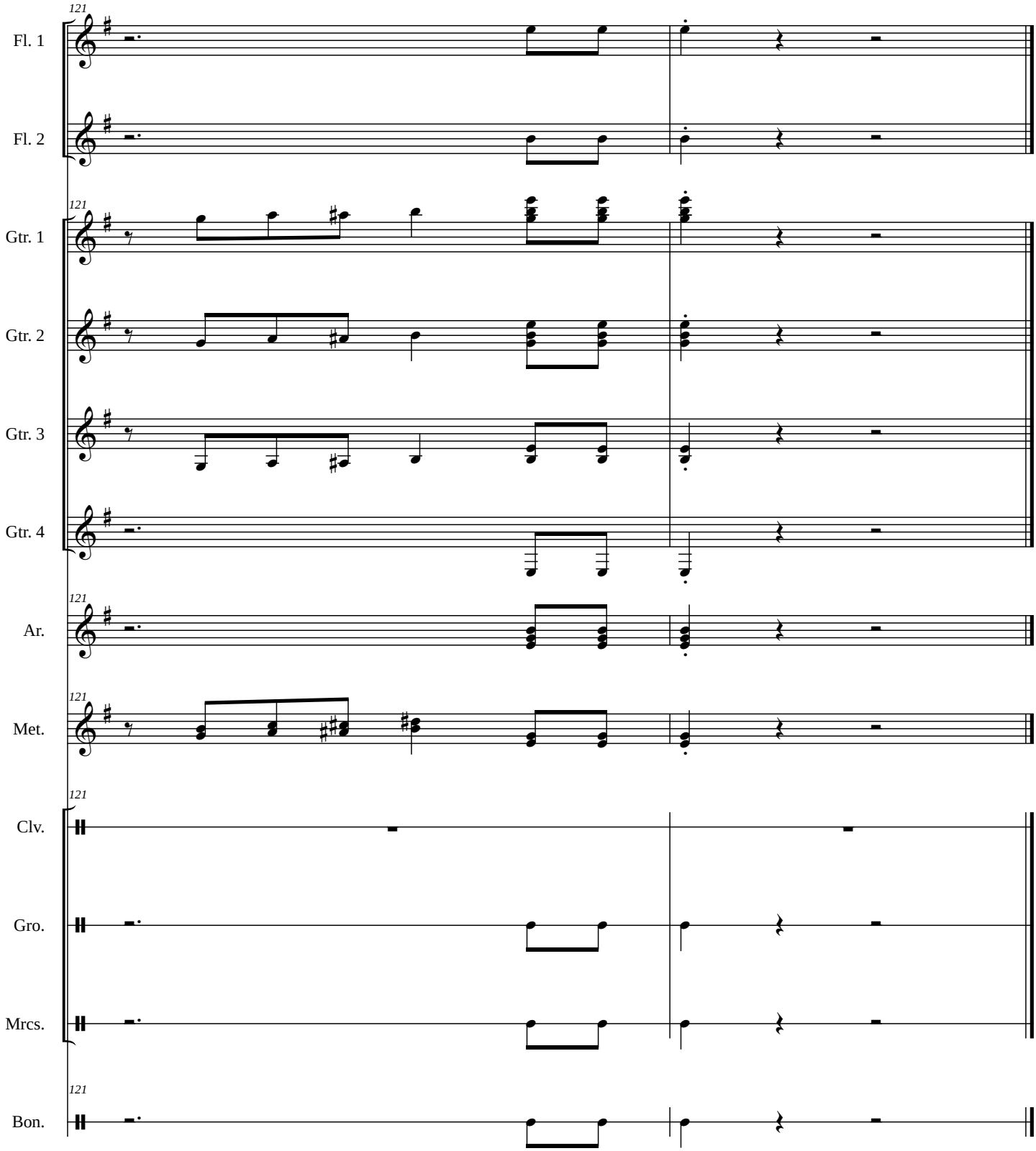

101
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.


105
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.


109
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.


113
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.

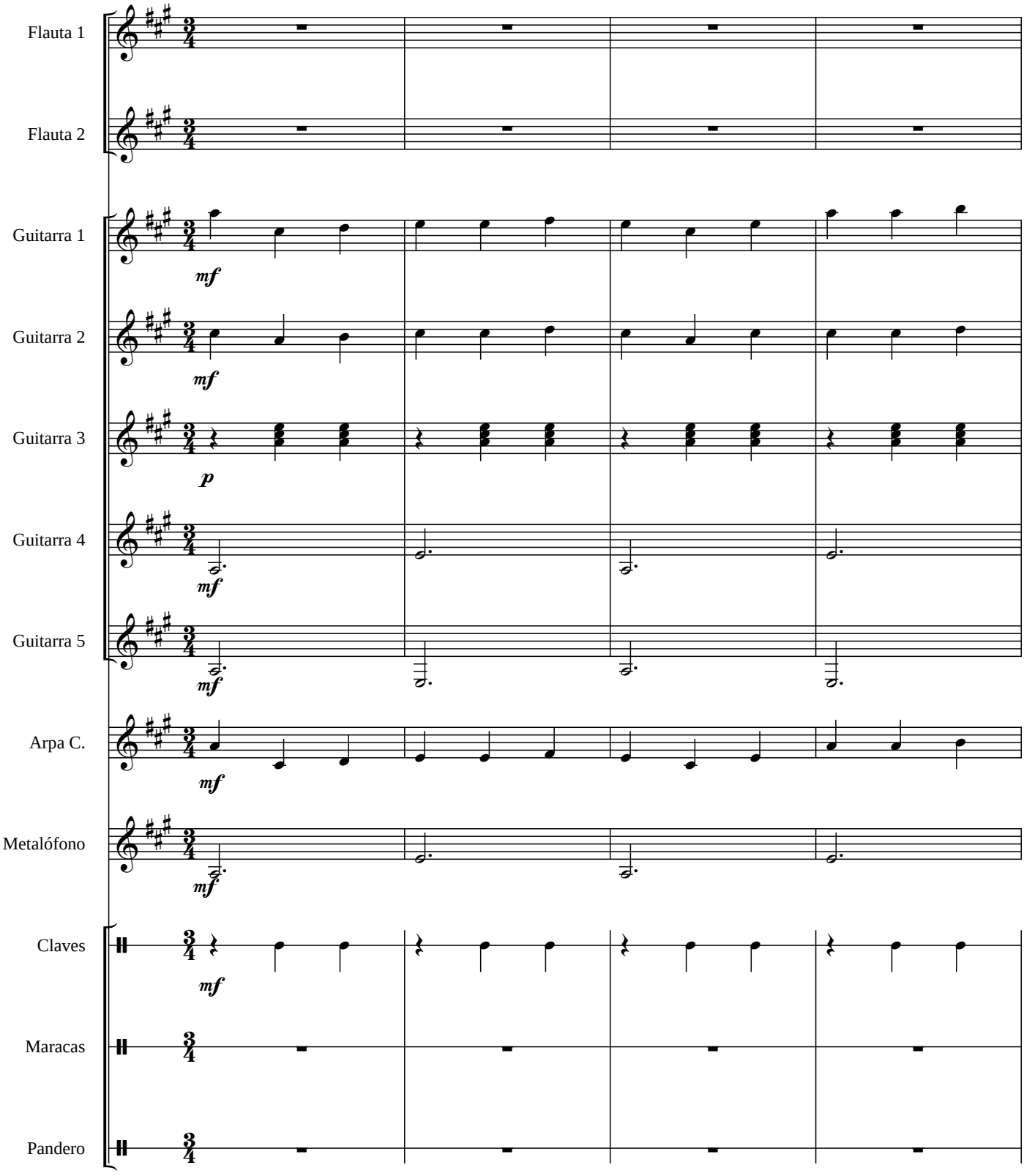

117
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Clv.
Gro.
Mrcs.
Bon.


121
Fl. 1
Fl. 2
121
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
121
Ar.
121
Met.
121
Clv.
Gro.
Mrcs.
121
Bon.

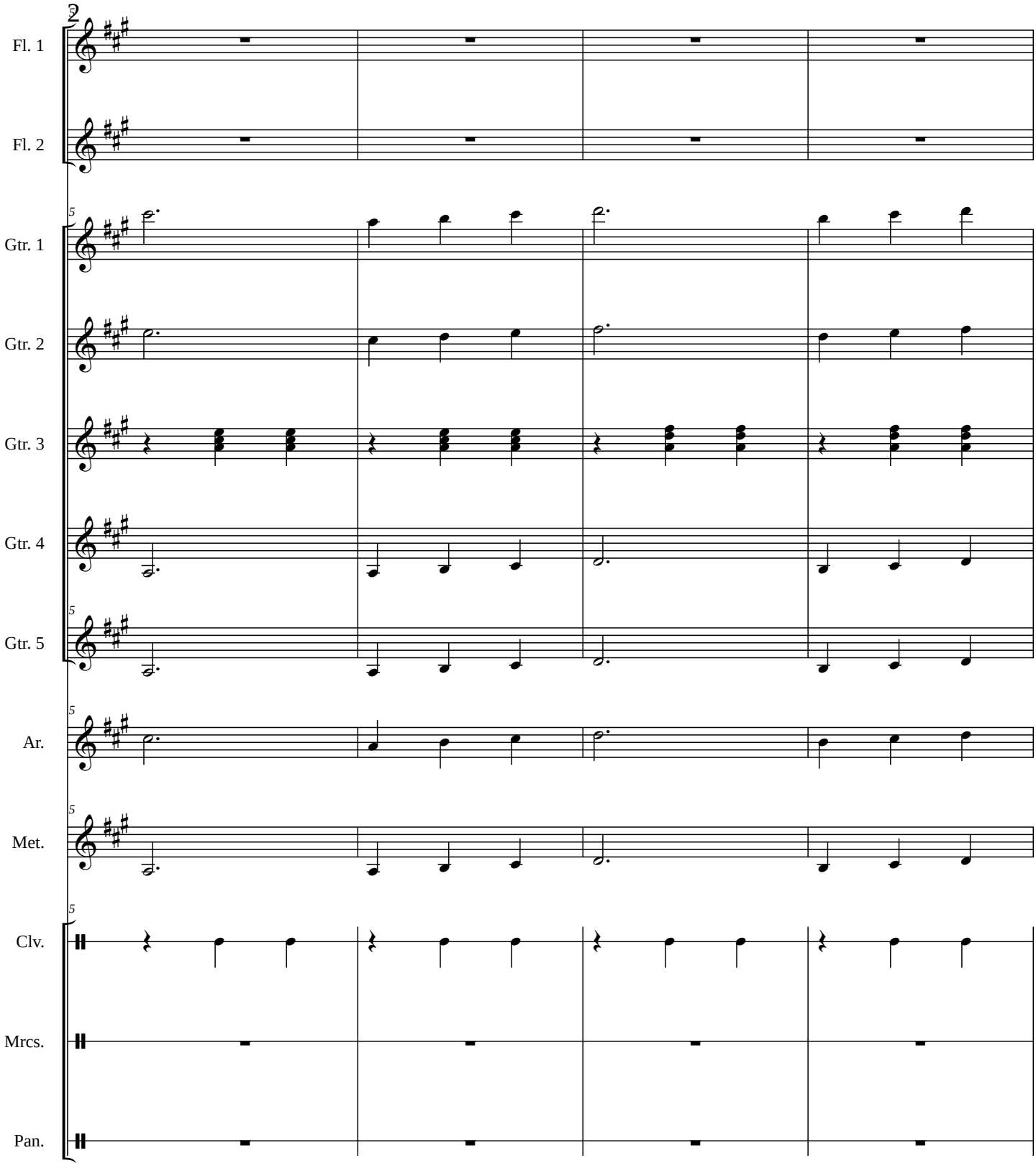
MEXICO LINDO Y QUERIDO

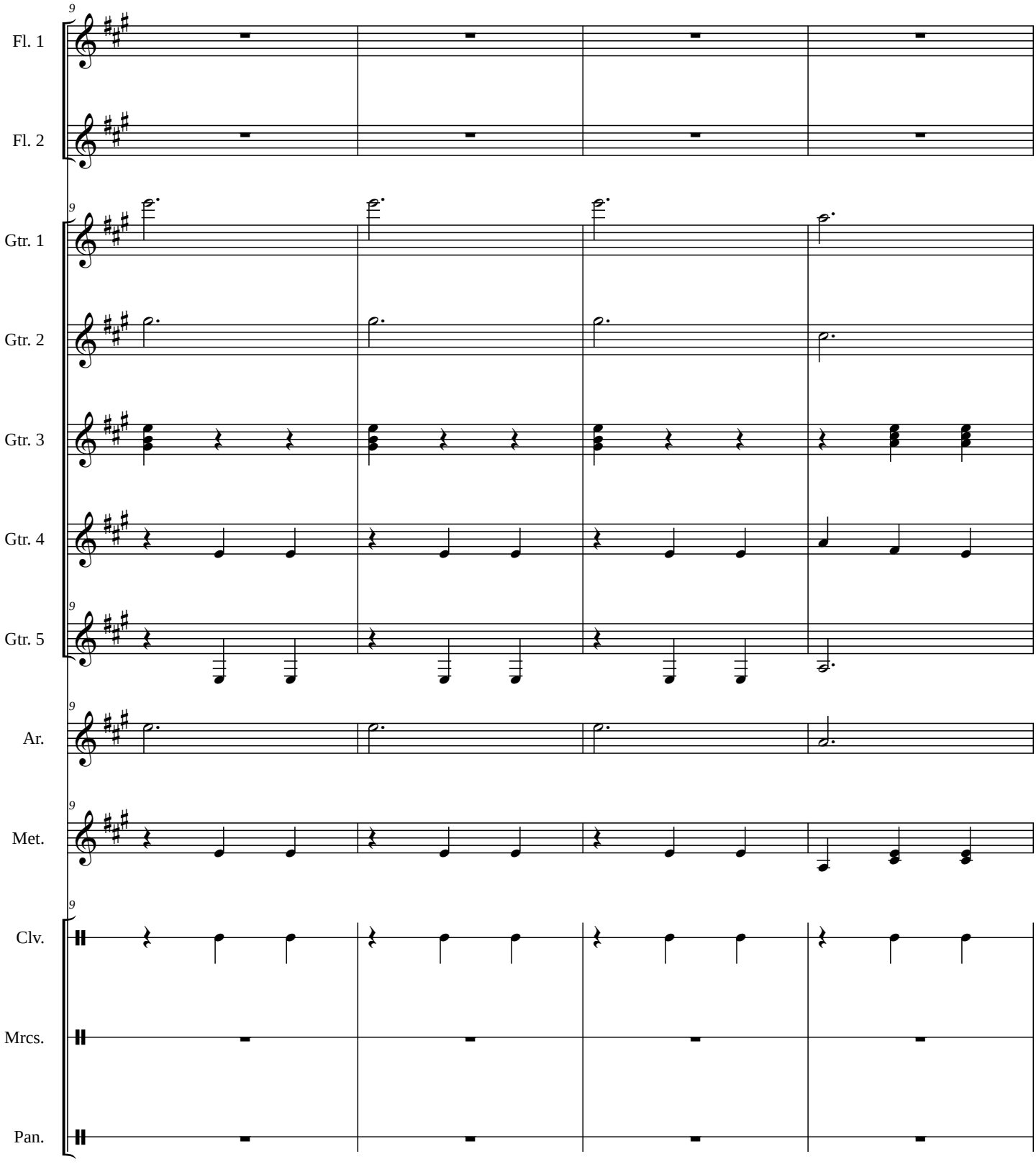
JESÚS MONJE RAMÍREZ
arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

MODERATO

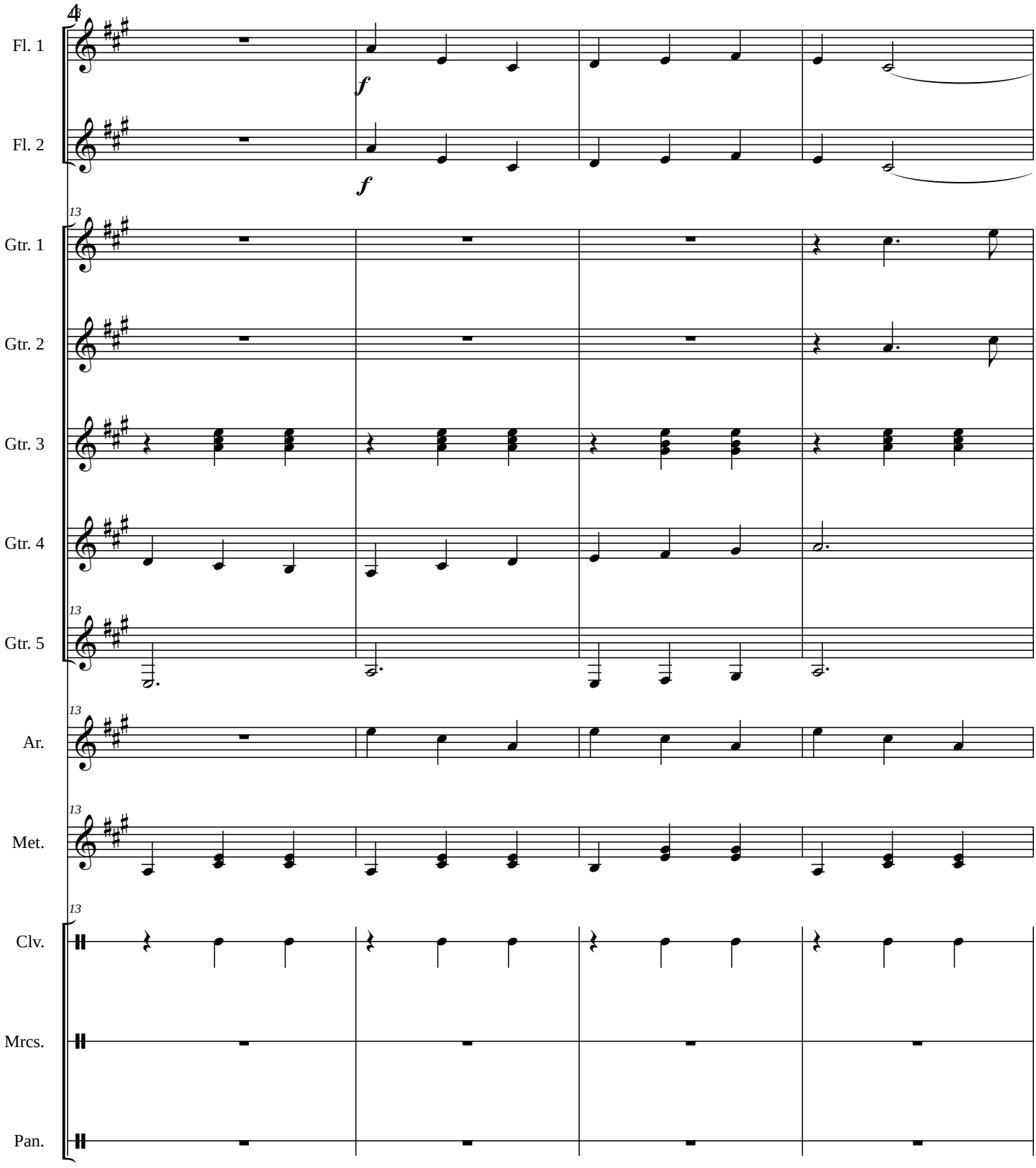


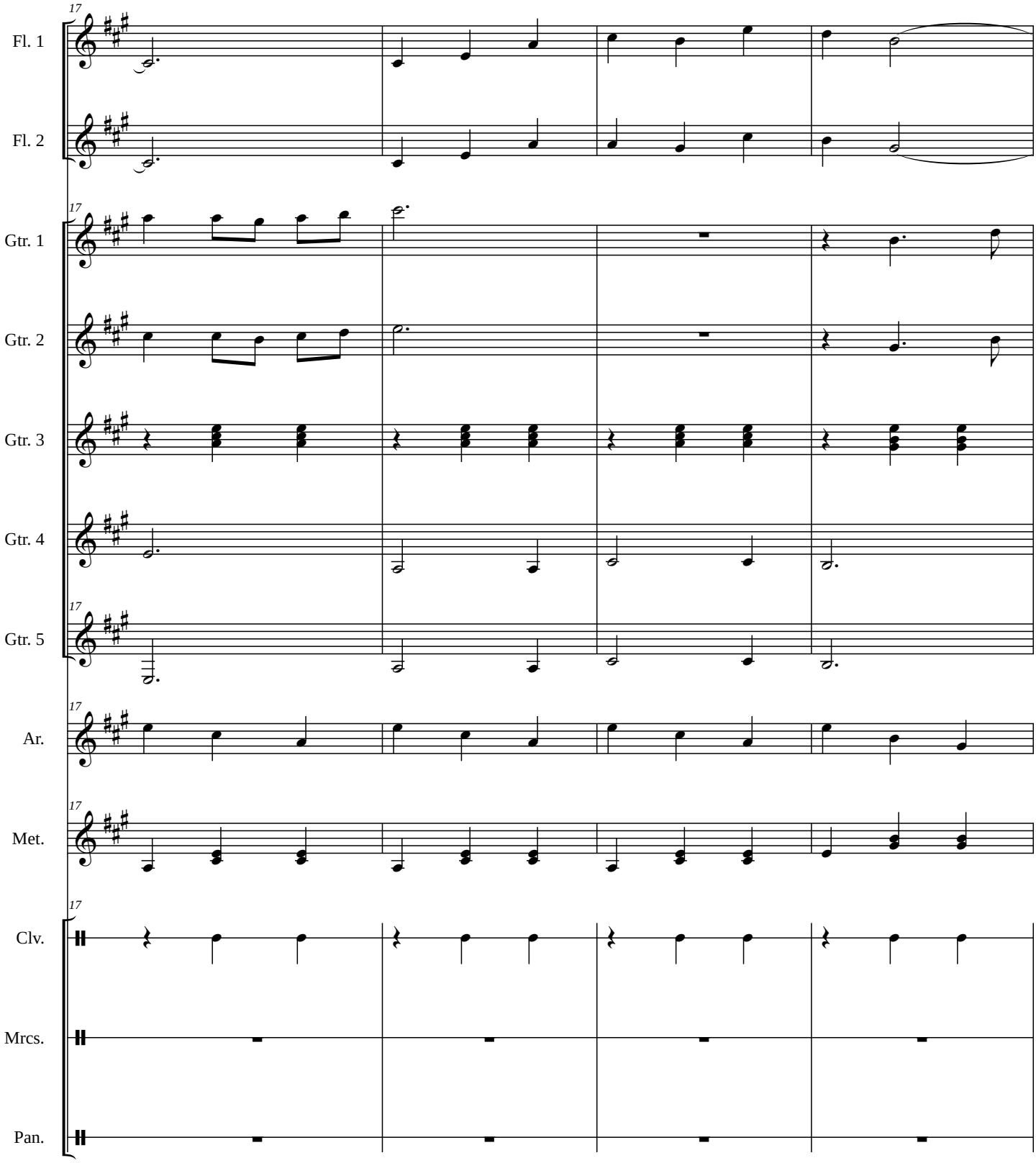
MEXICO LINDO Y QUERIDO



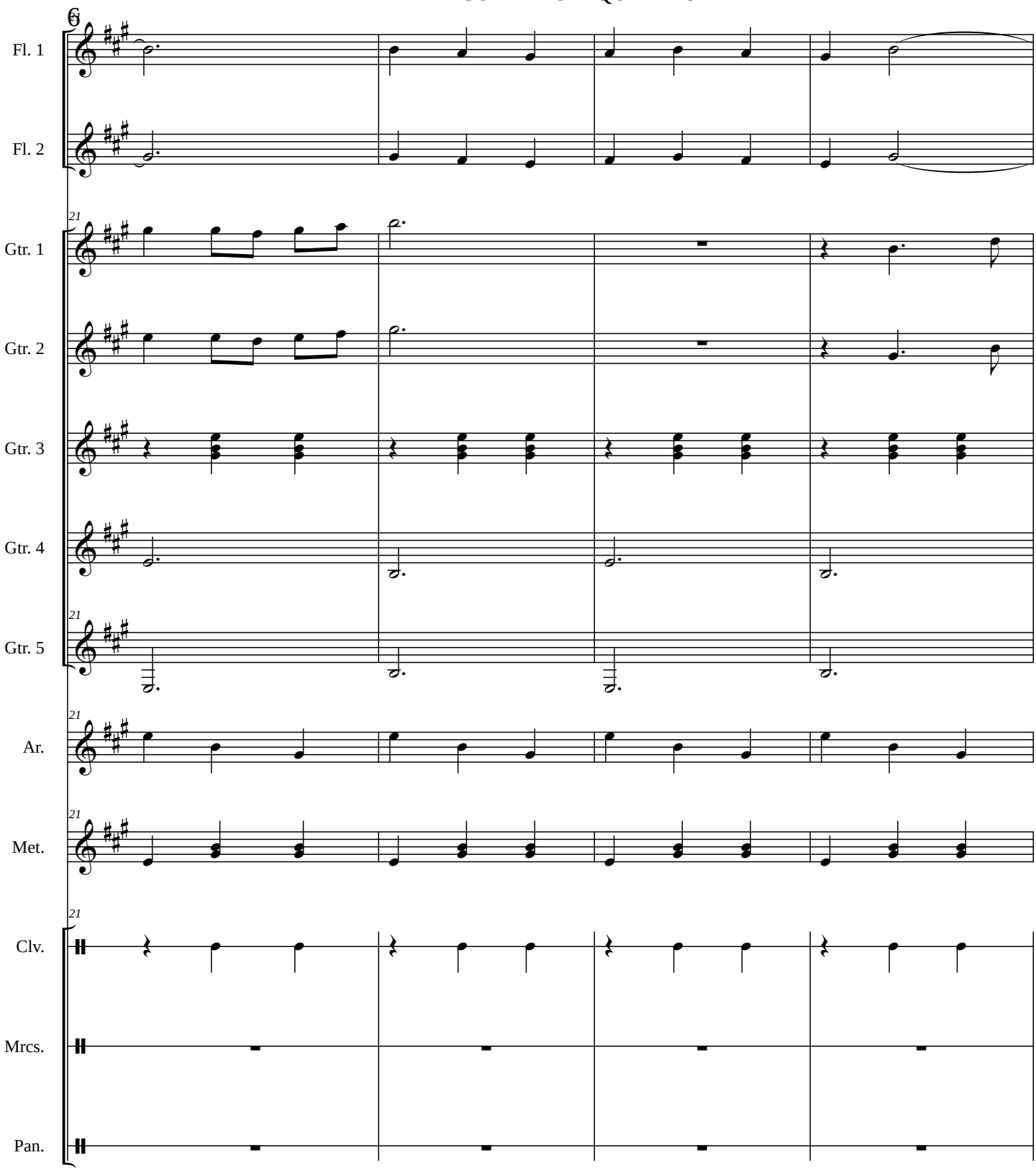

9
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

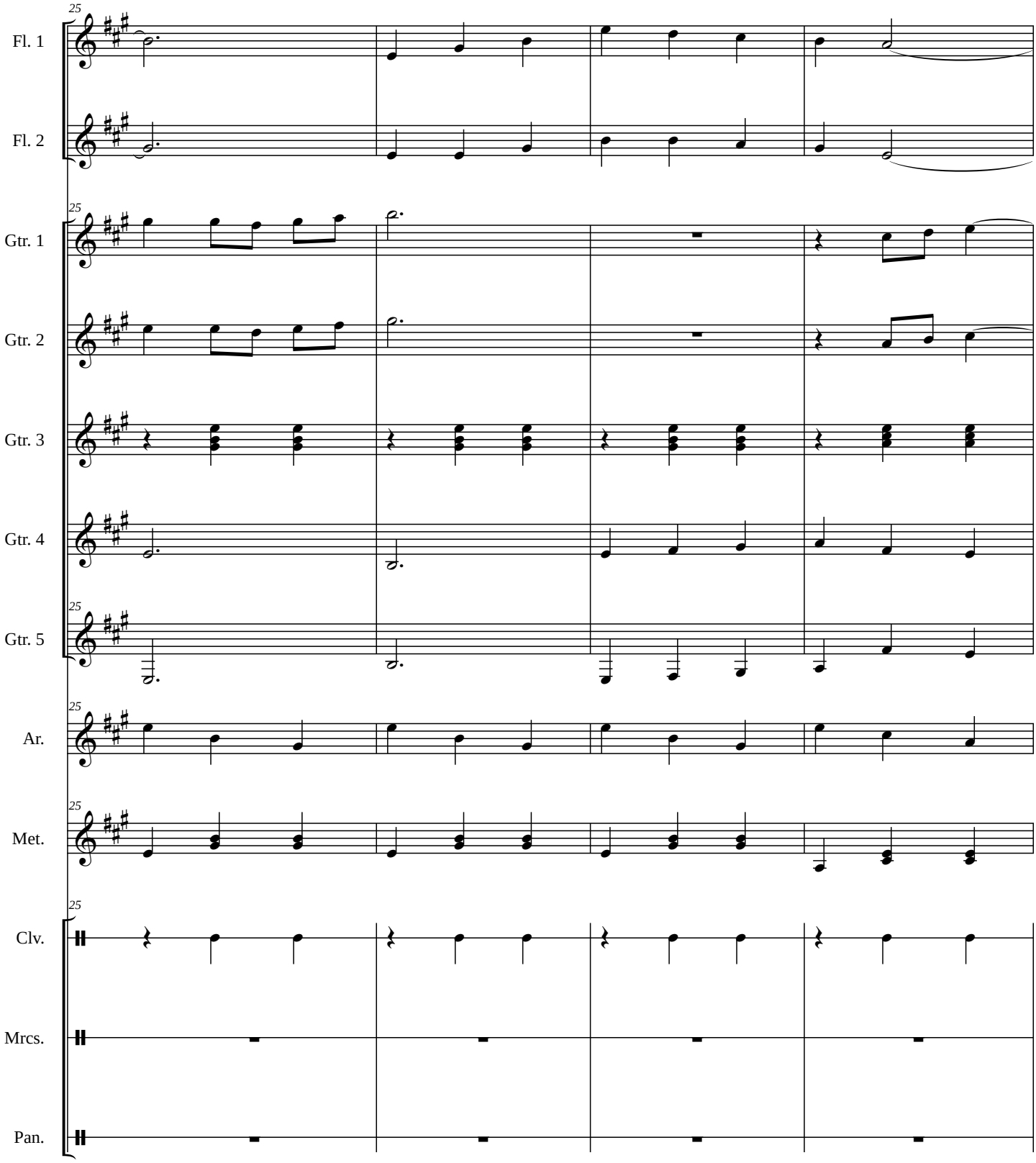
MEXICO LINDO Y QUERIDO



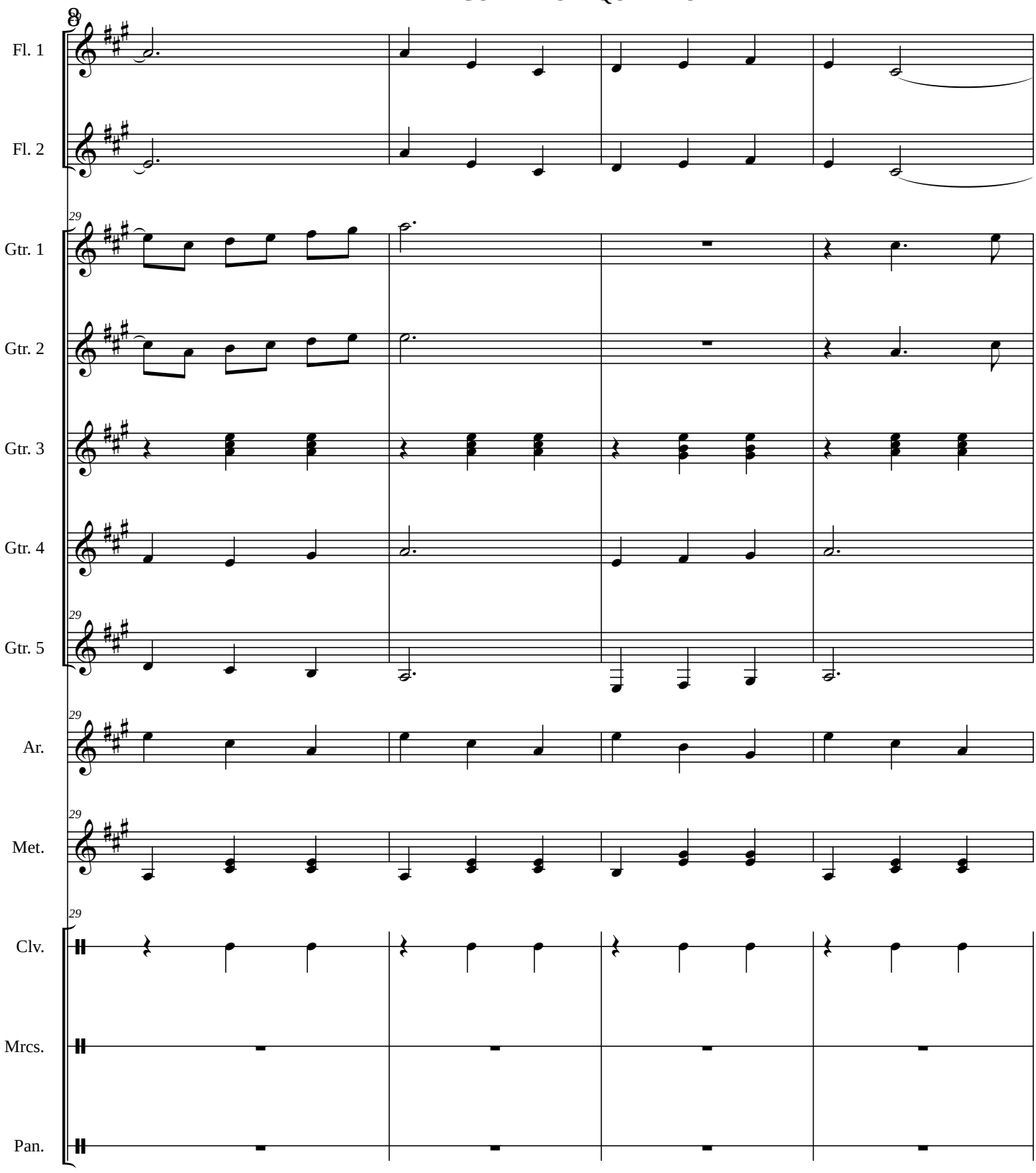

17
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

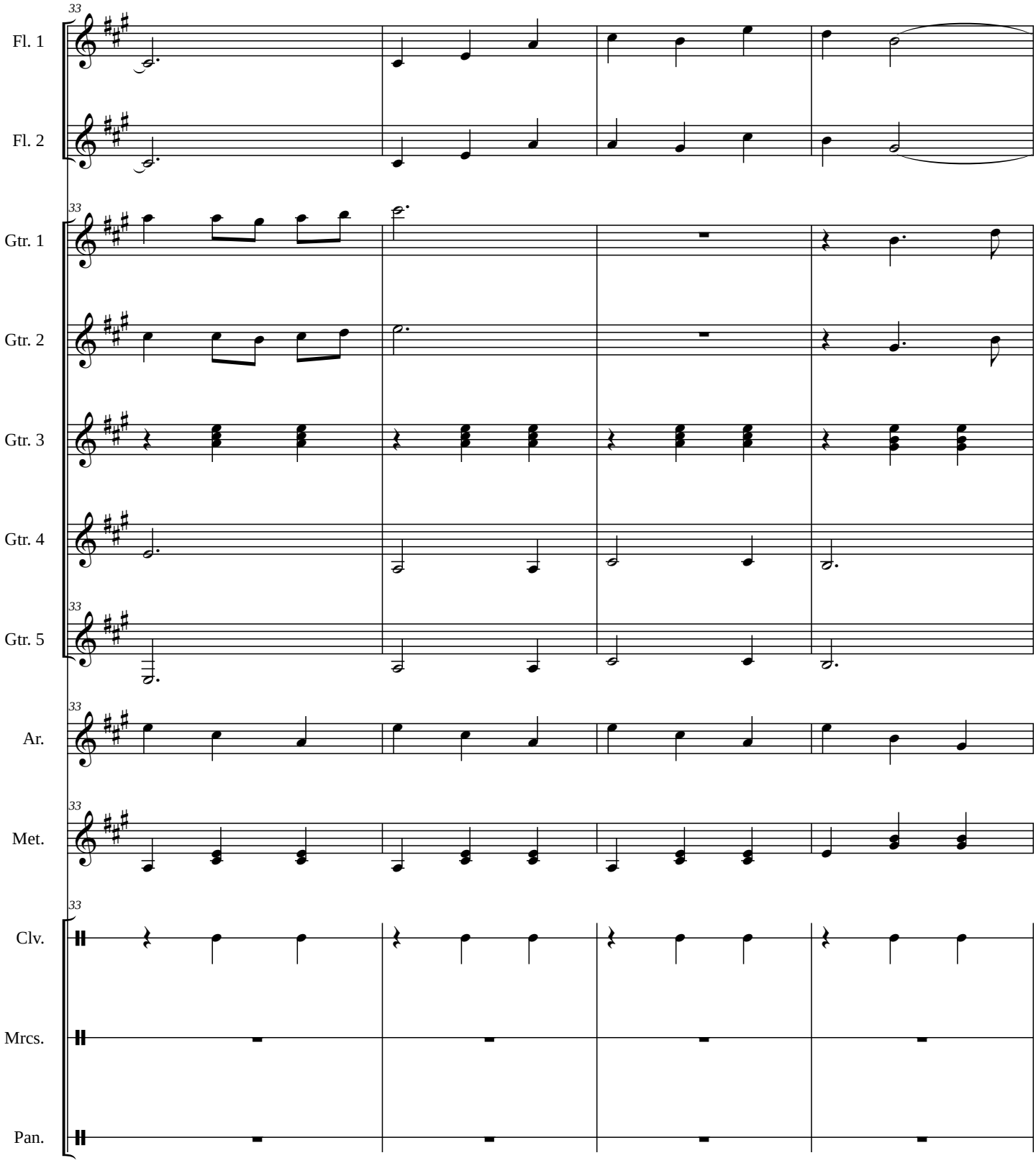
MEXICO LINDO Y QUERIDO



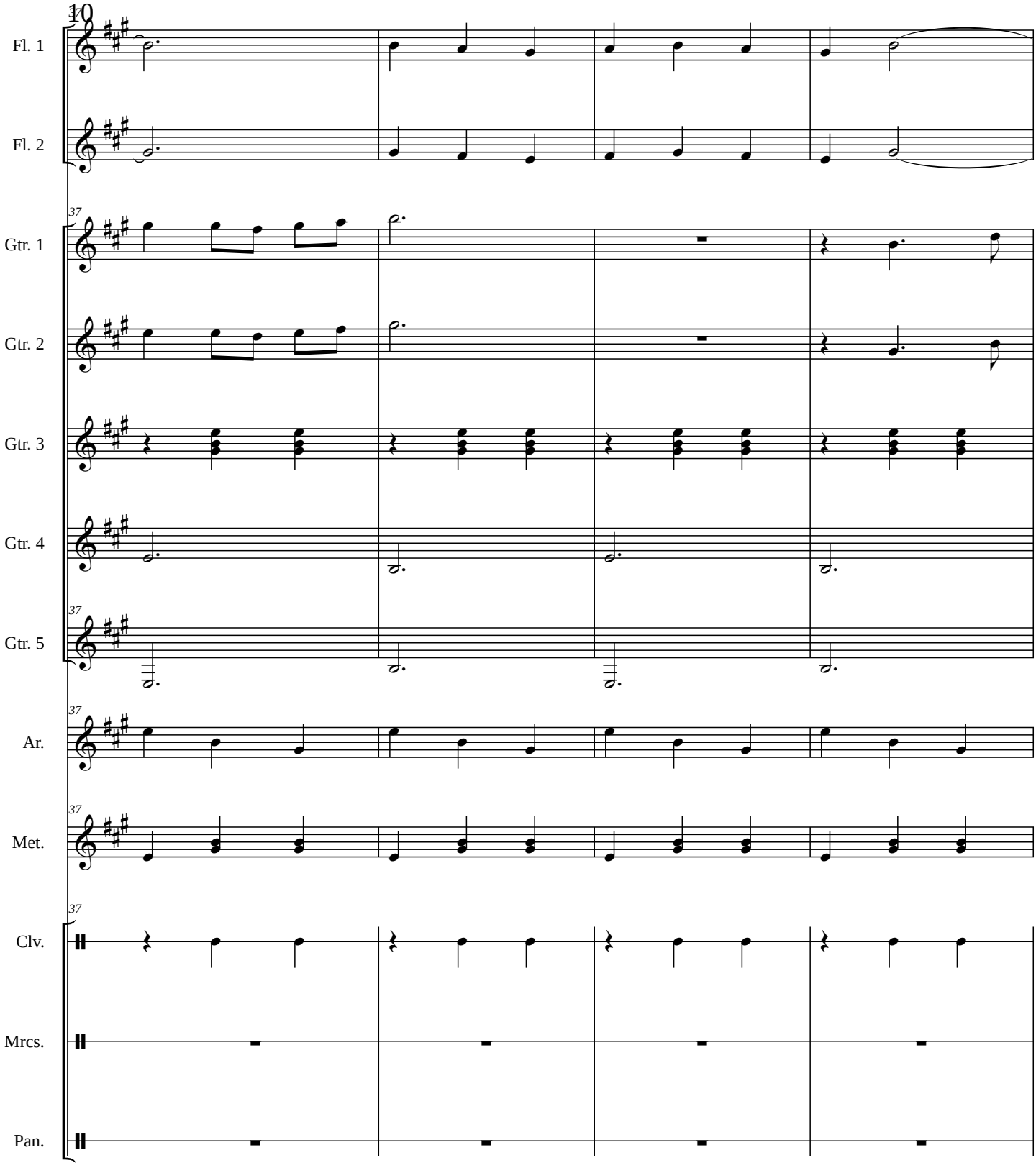

25
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

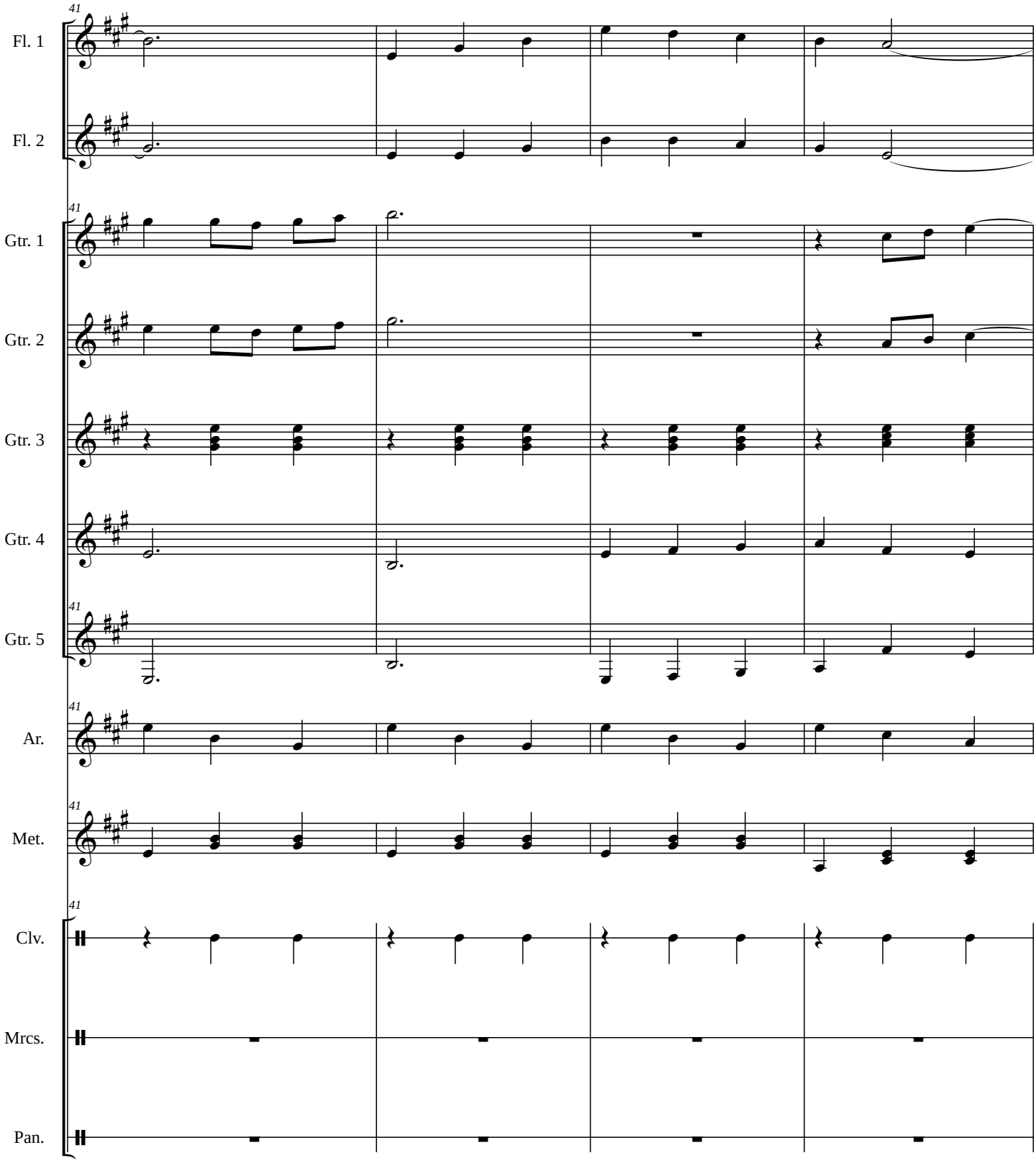
MEXICO LINDO Y QUERIDO



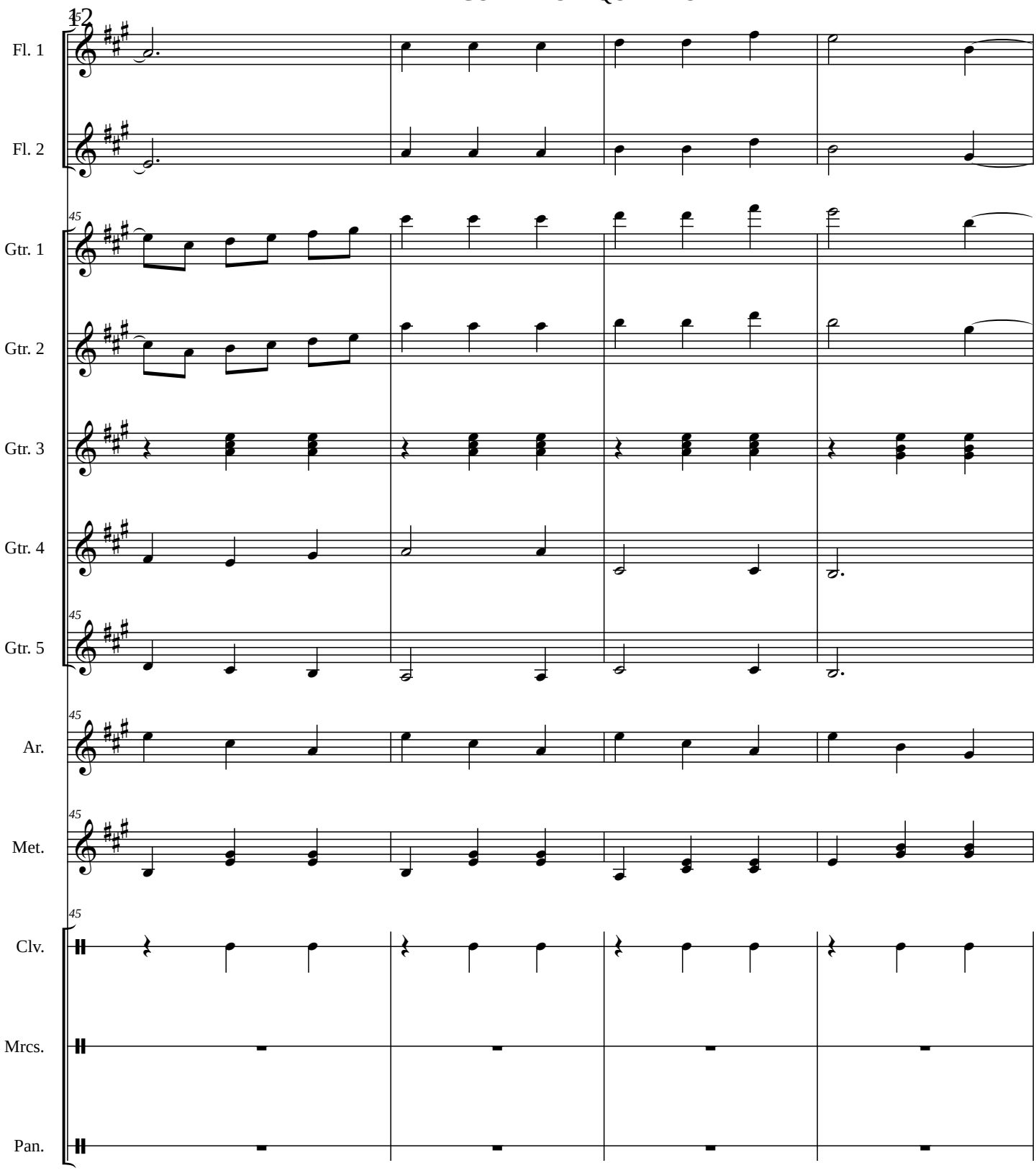

33
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

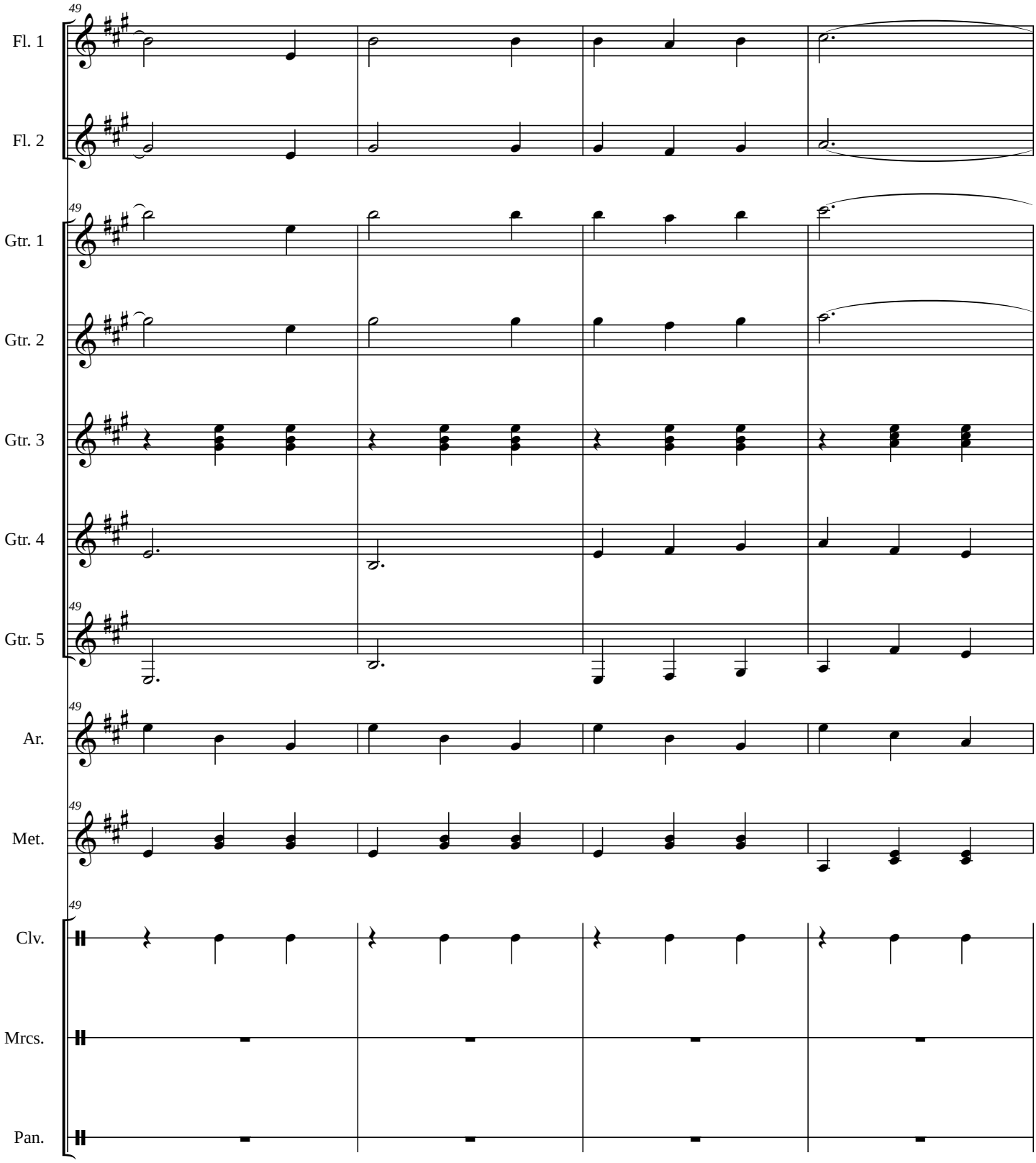
MEXICO LINDO Y QUERIDO



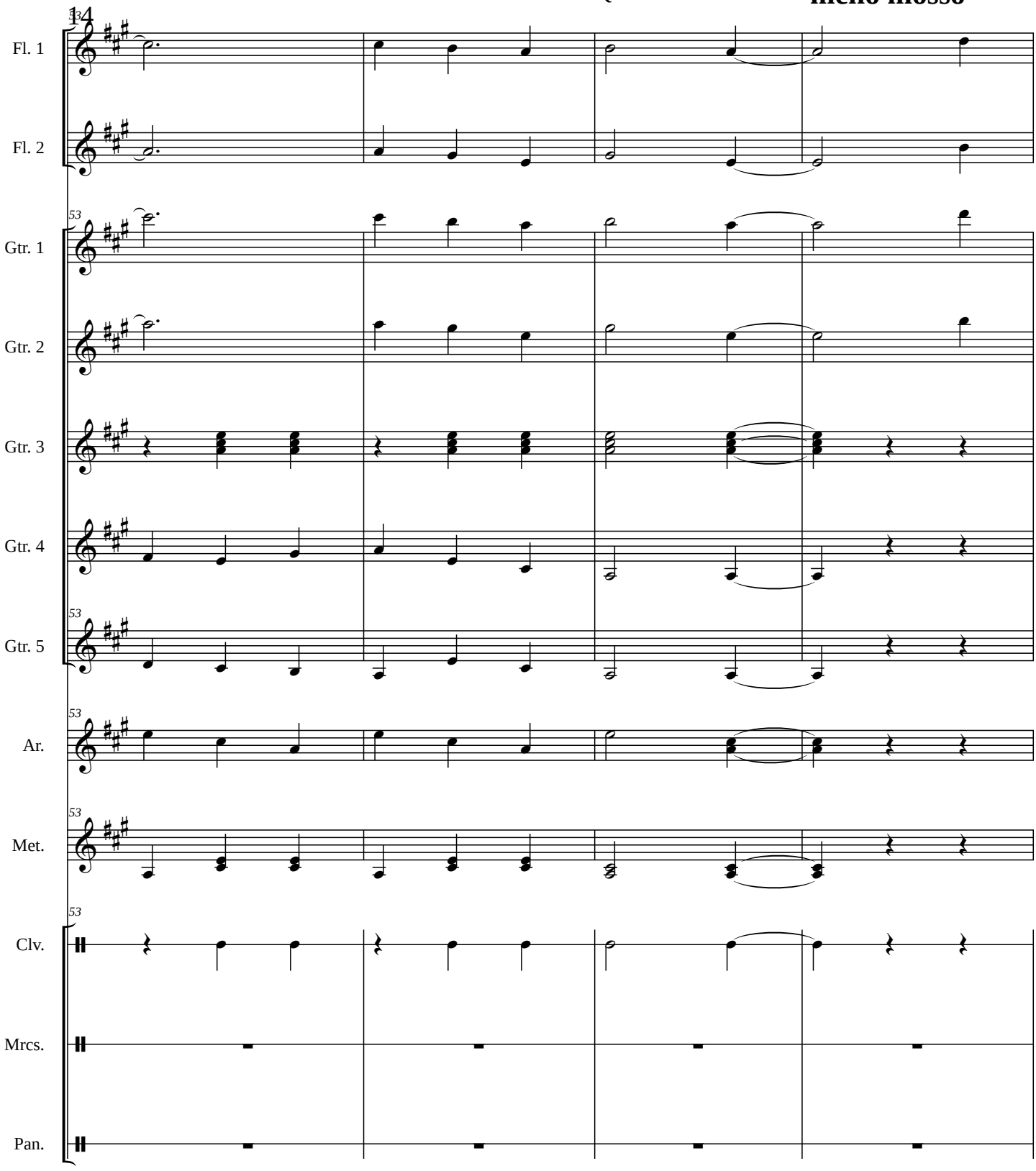

41
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

MEXICO LINDO Y QUERIDO

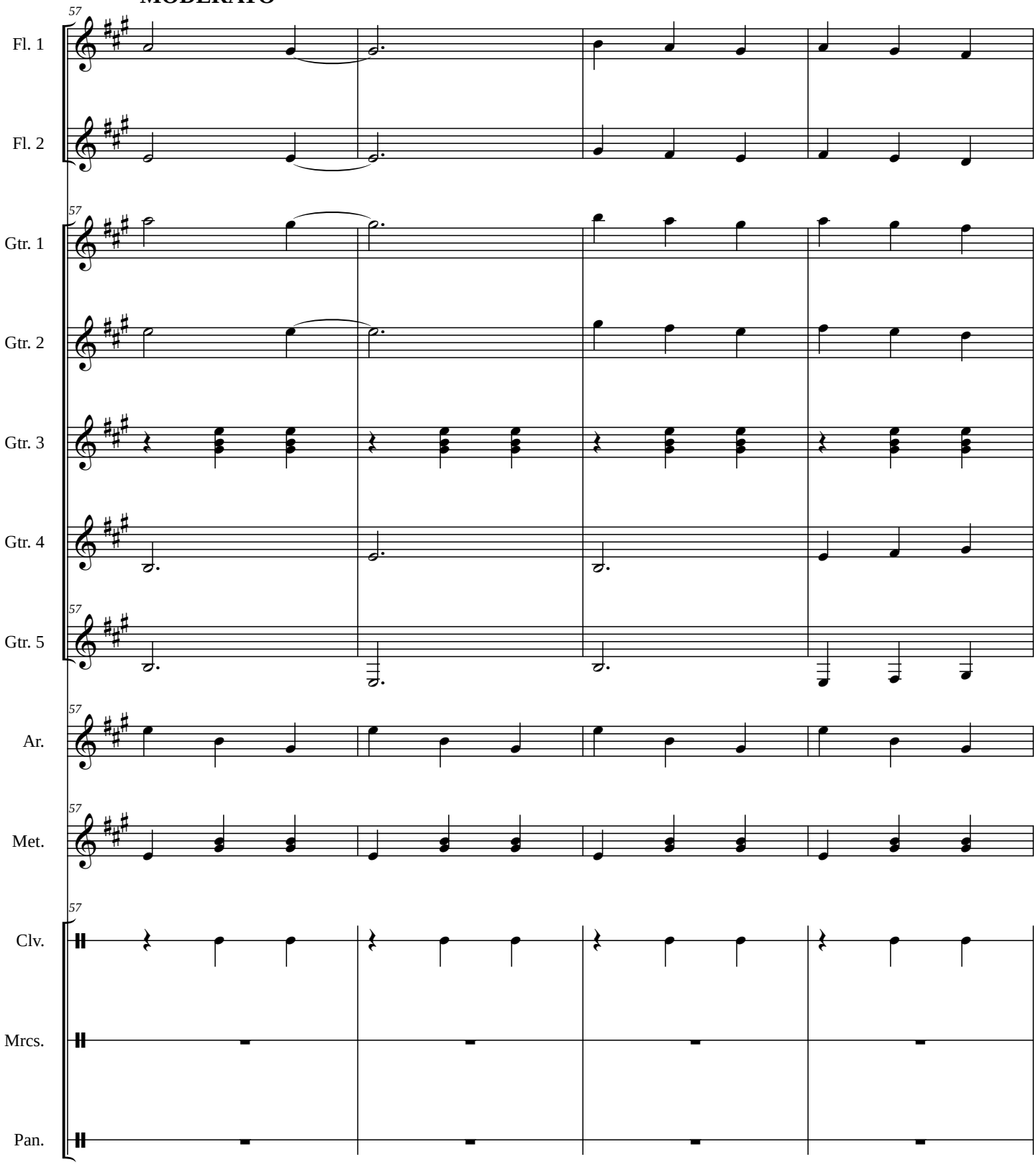



49
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

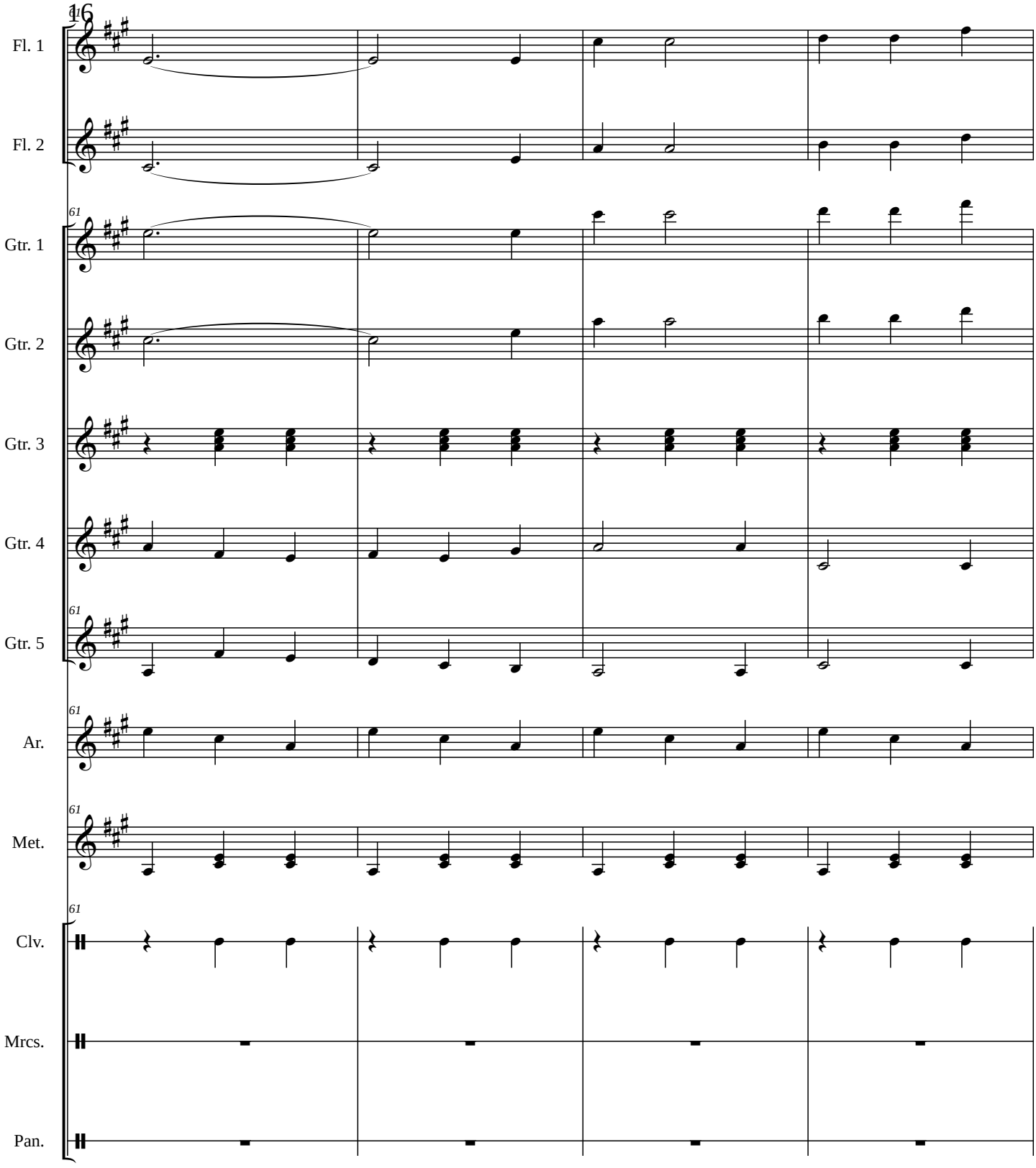
meno mosso

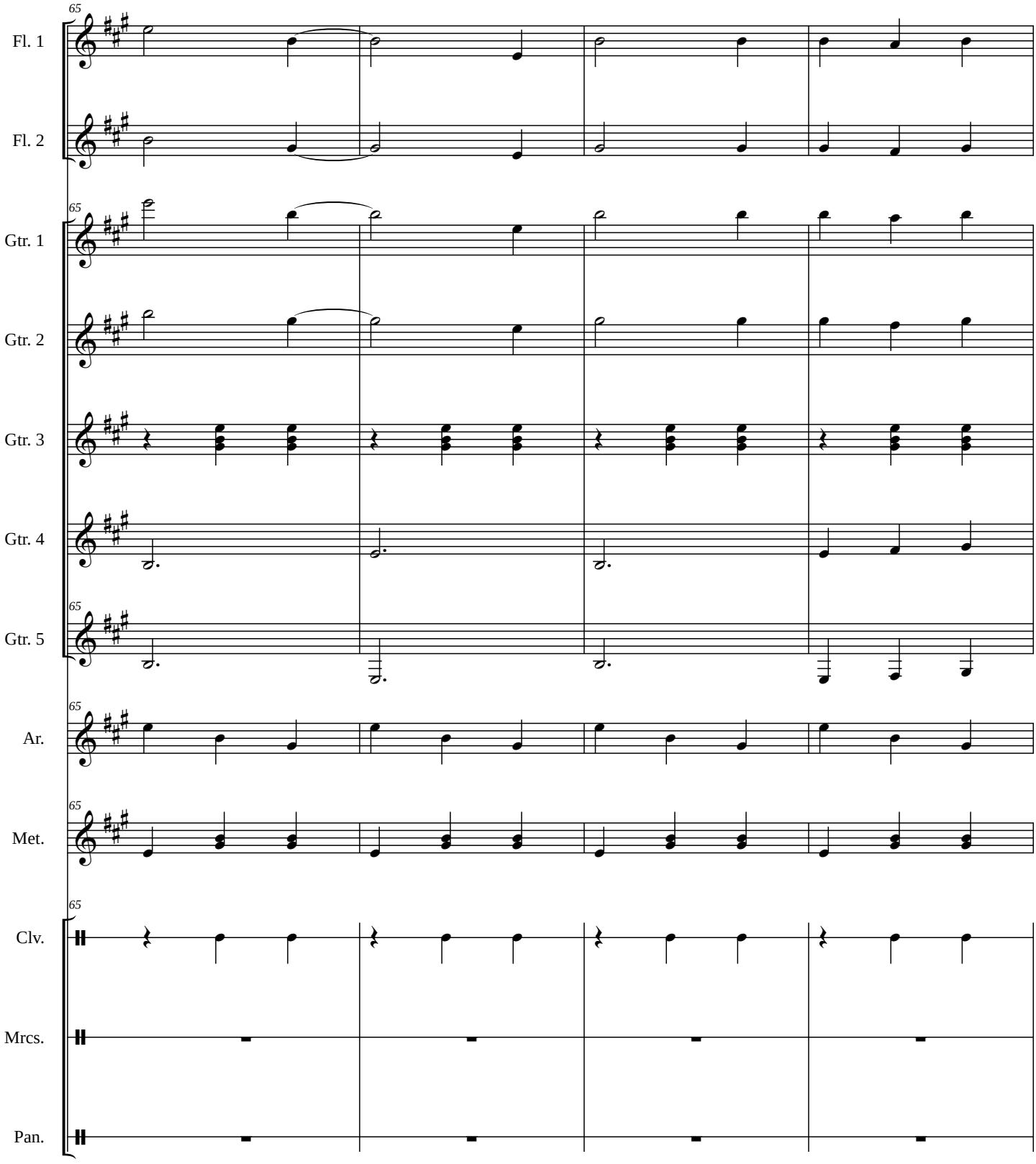

14
Fl. 1
Fl. 2
53
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
53
Gtr. 5
53
Ar.
53
Met.
53
Clv.
Mrcs.
Pan.

MODERATO

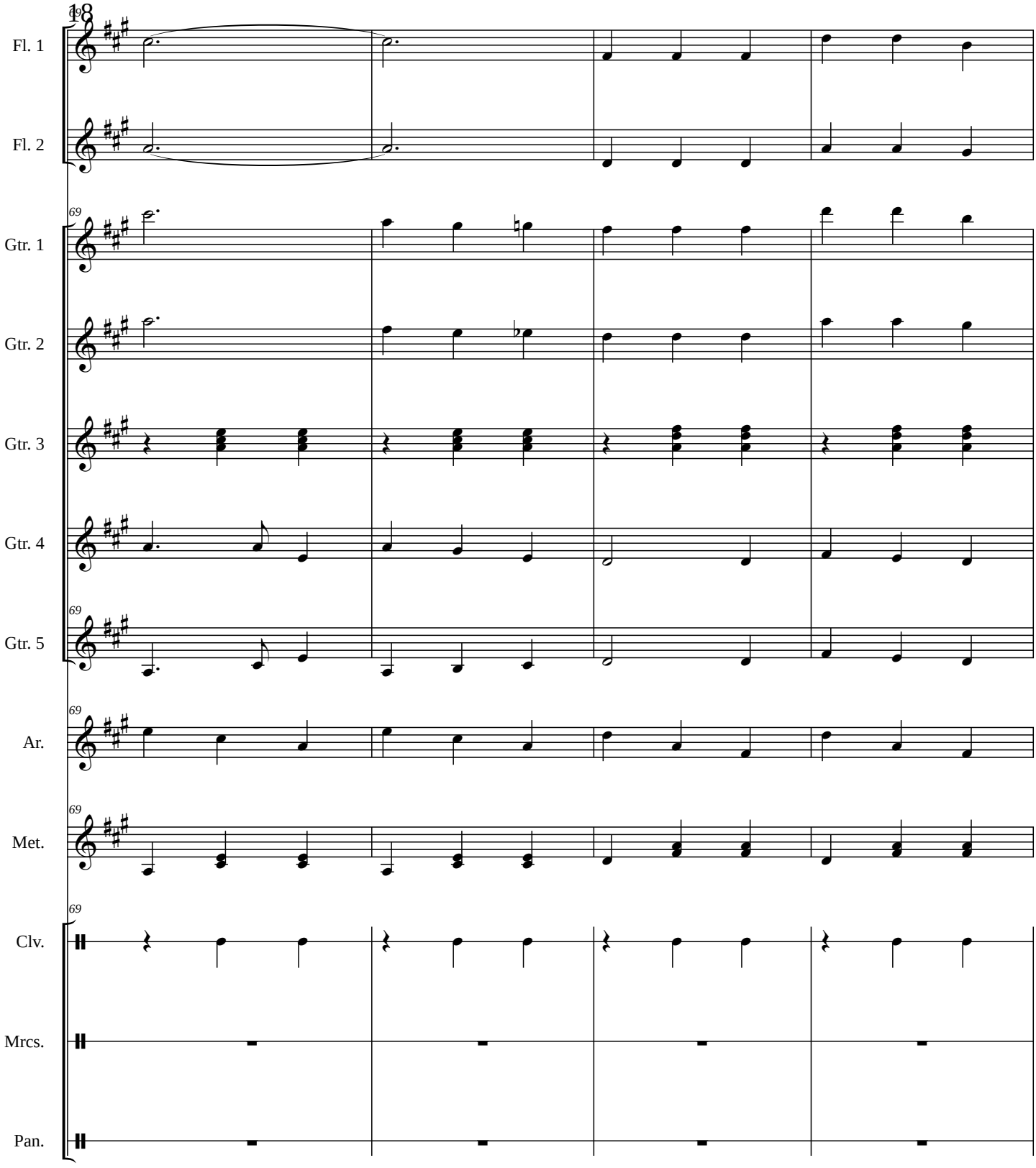


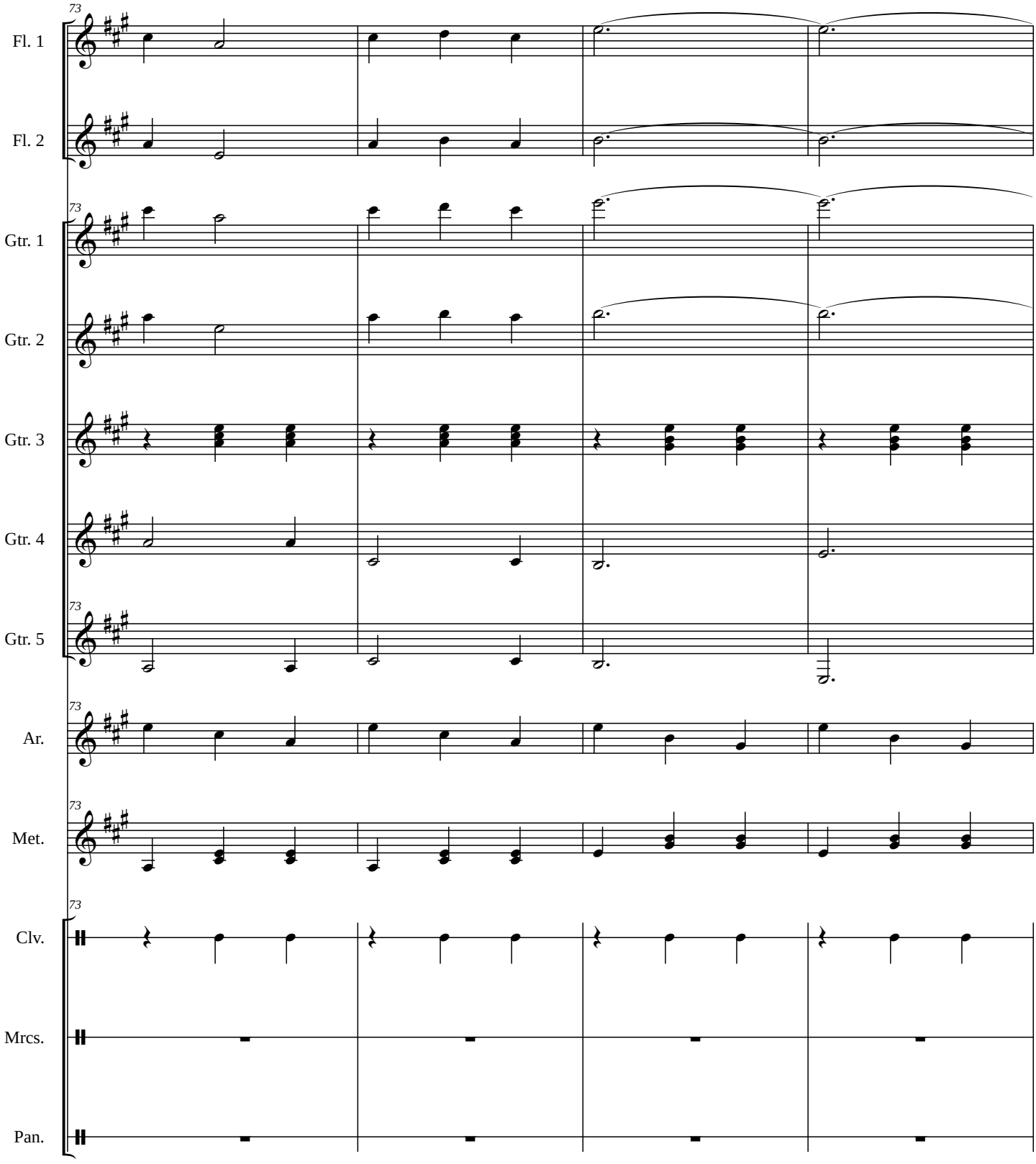
MEXICO LINDO Y QUERIDO



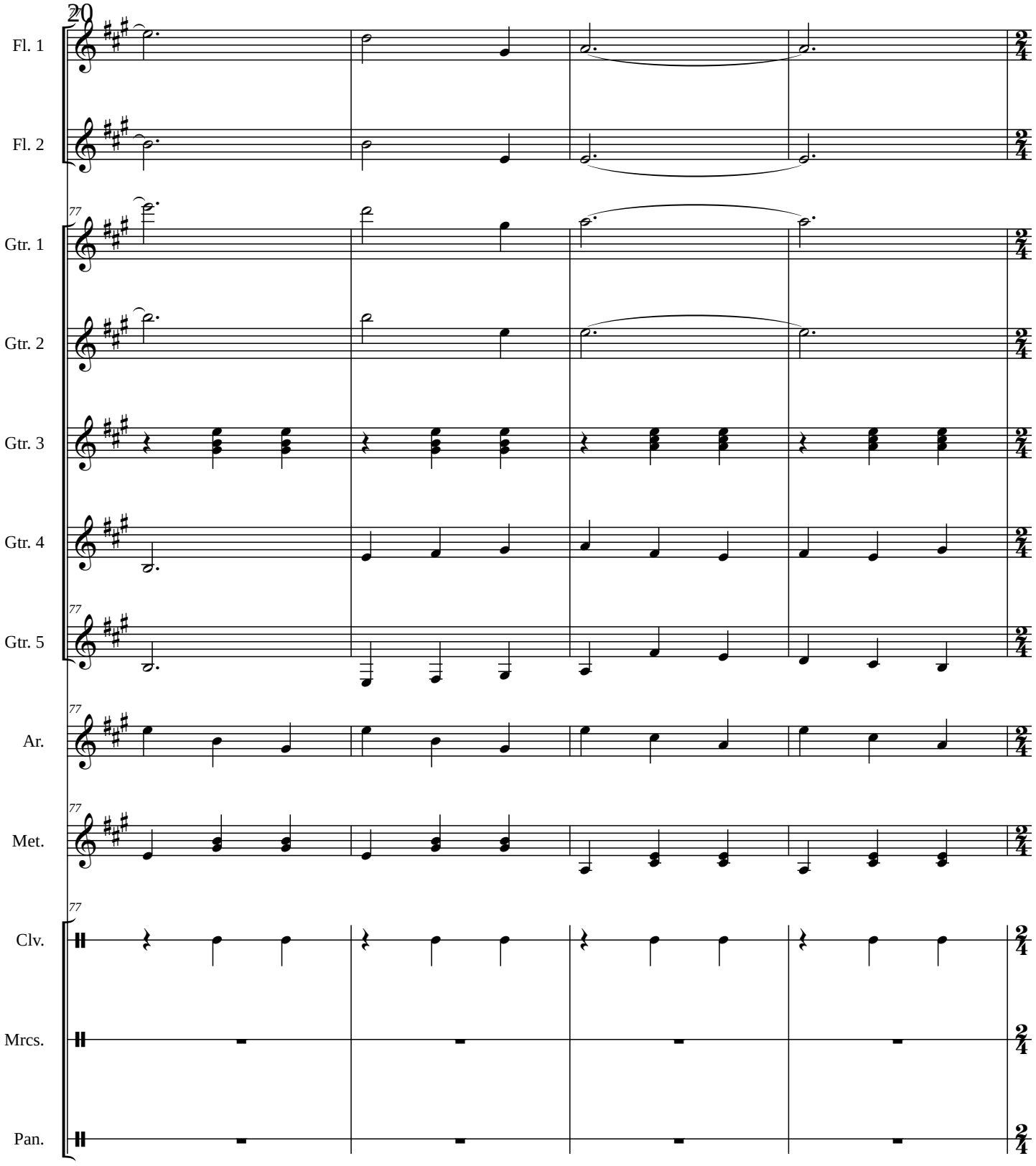

65
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

MEXICO LINDO Y QUERIDO

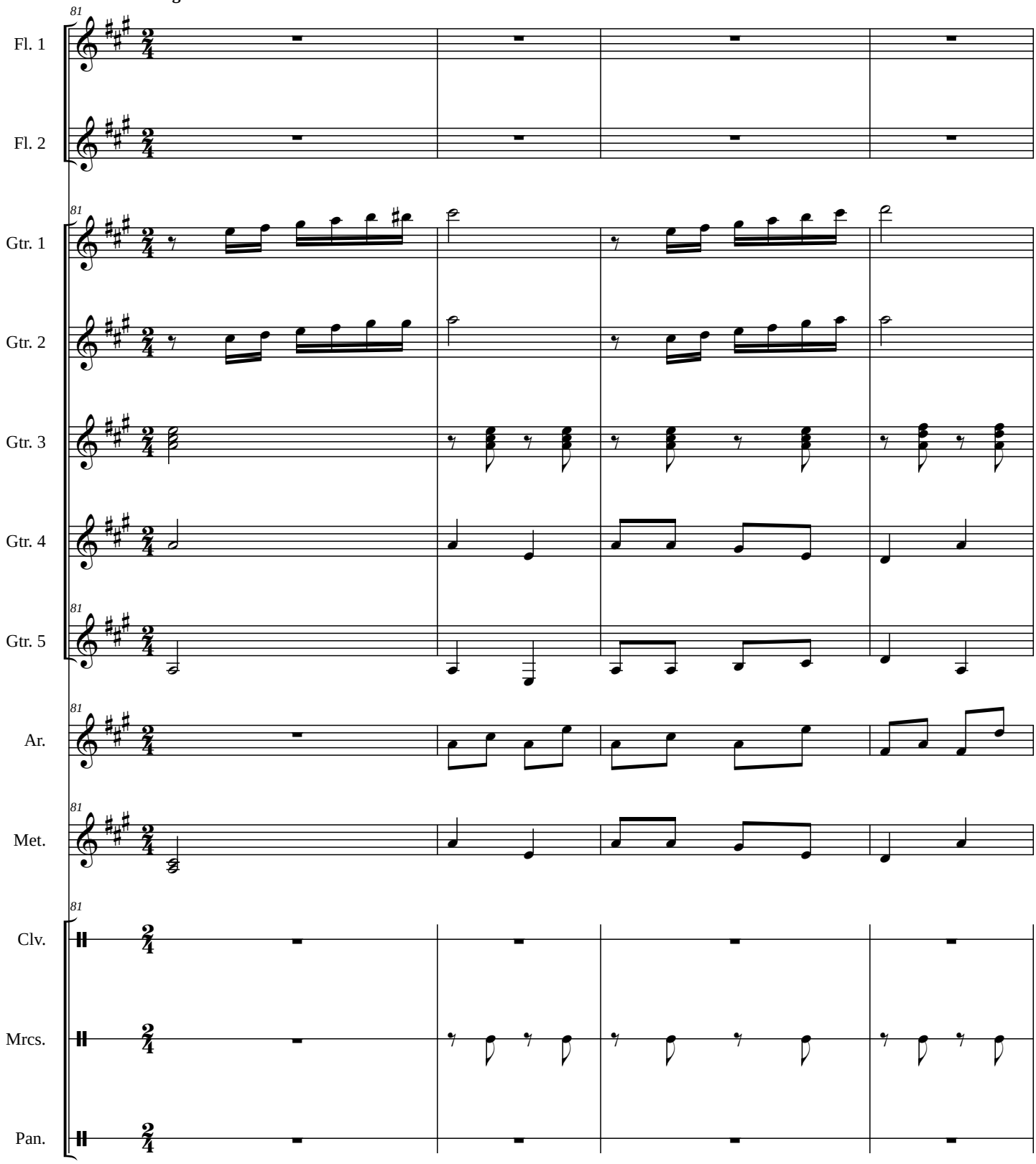



73
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

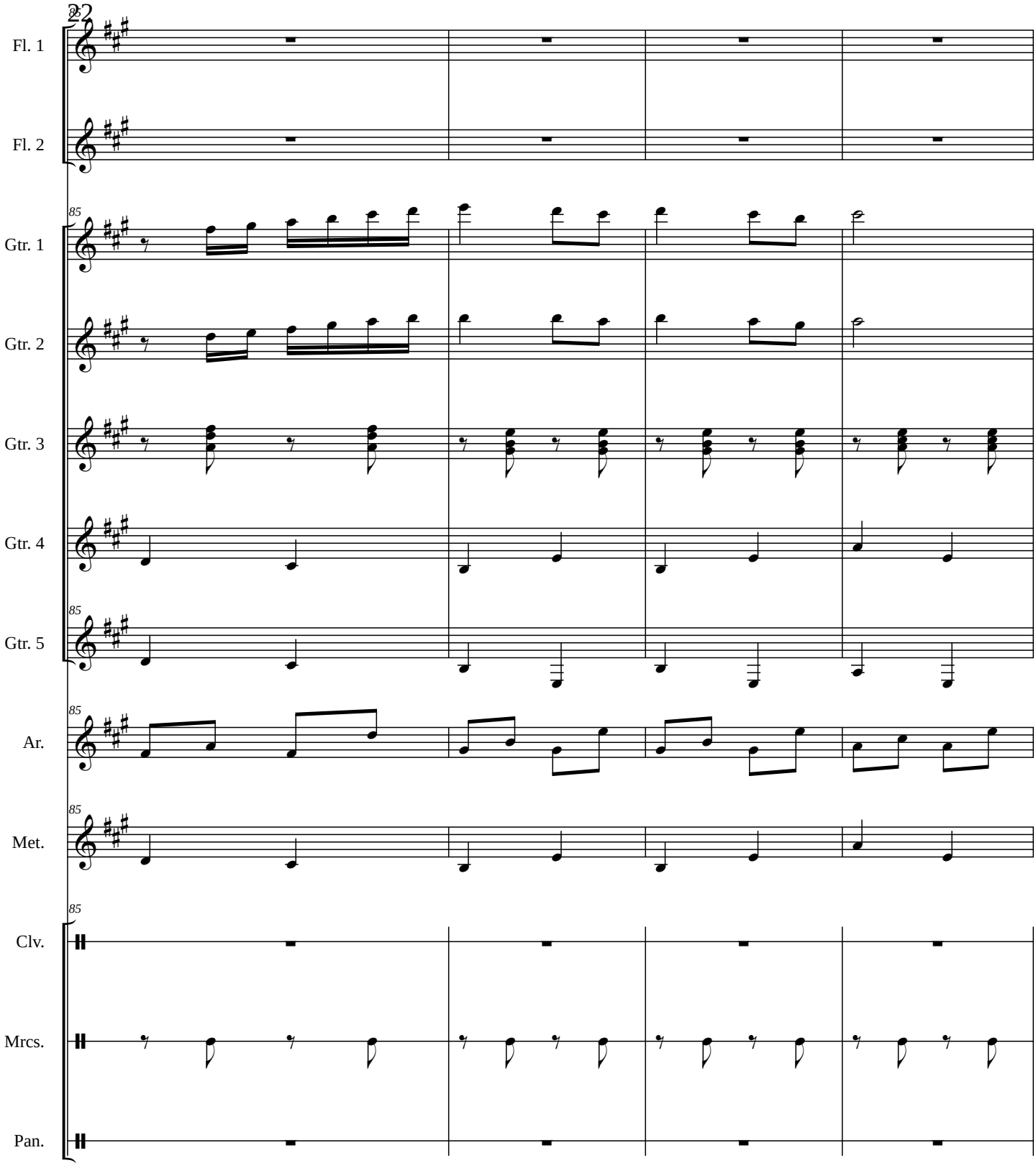
MEXICO LINDO Y QUERIDO

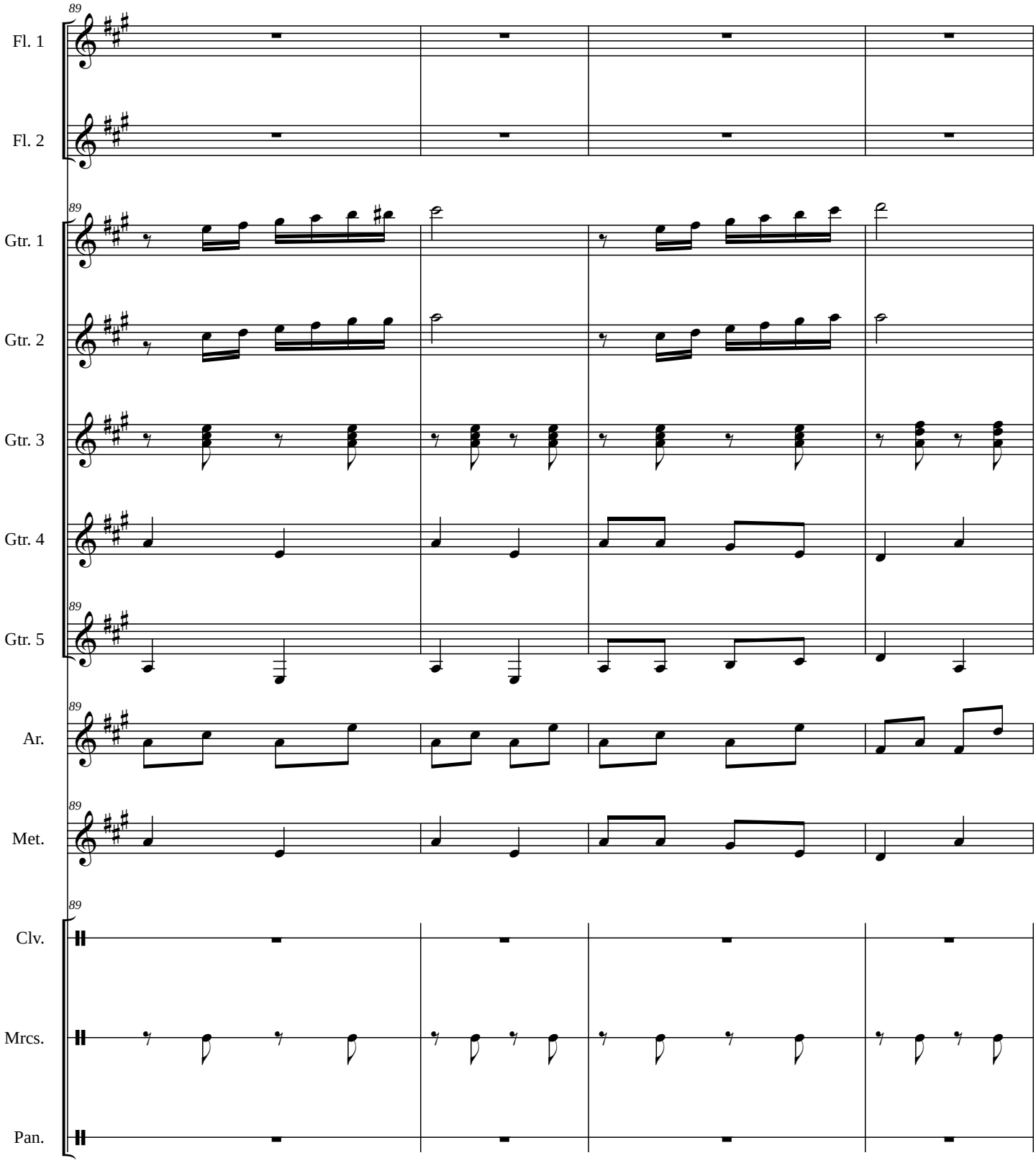


Allegro

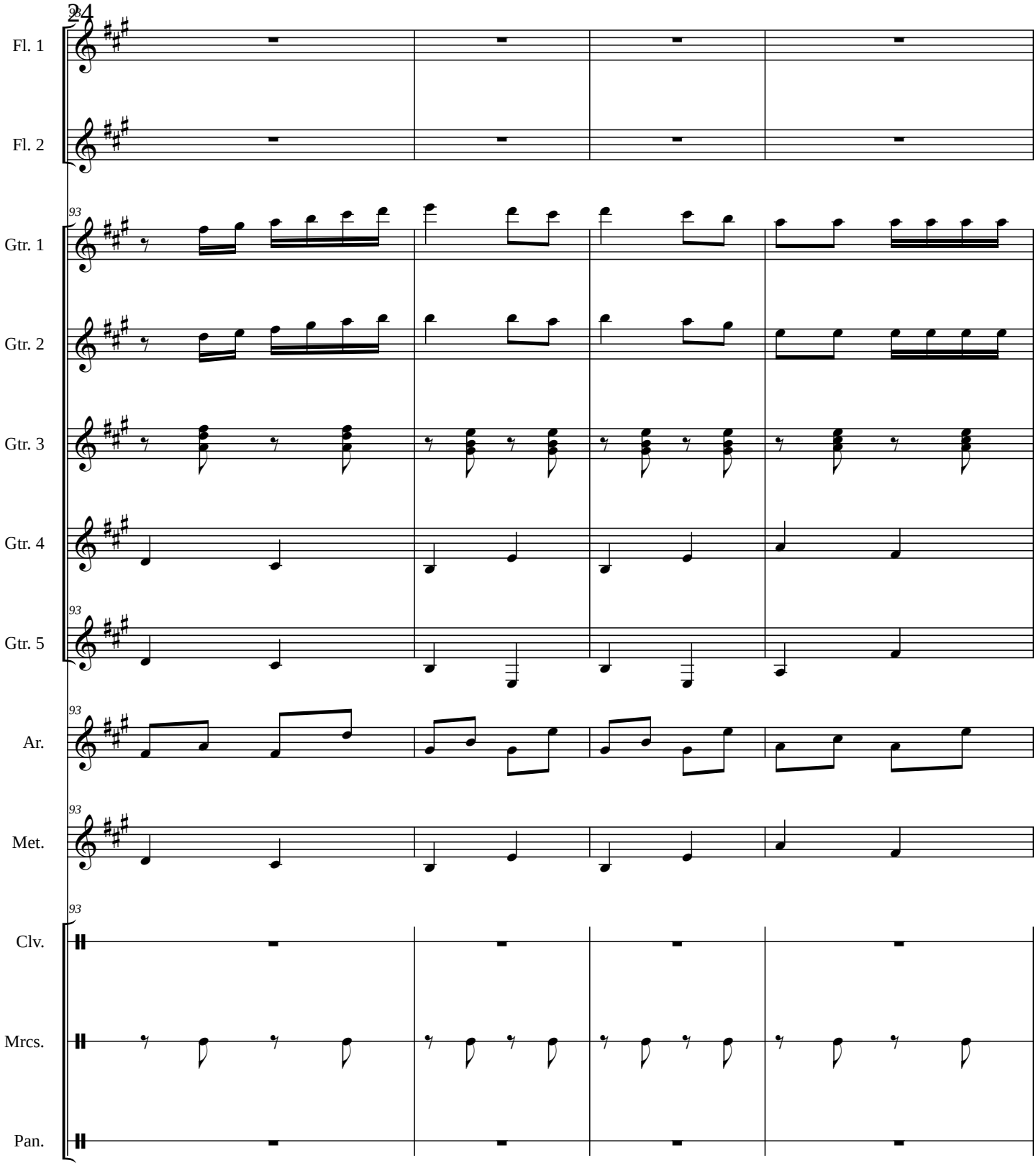


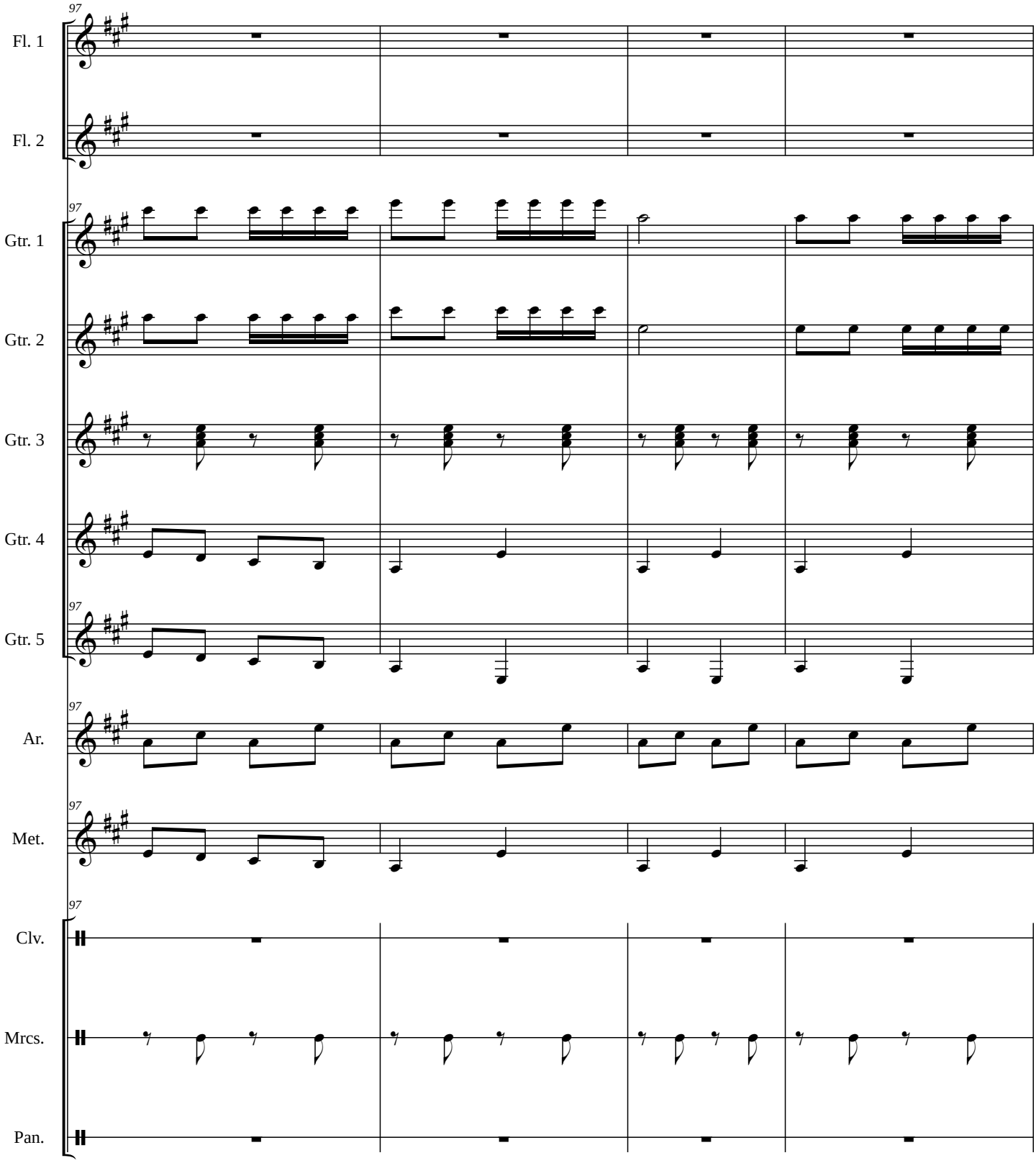
MEXICO LINDO Y QUERIDO



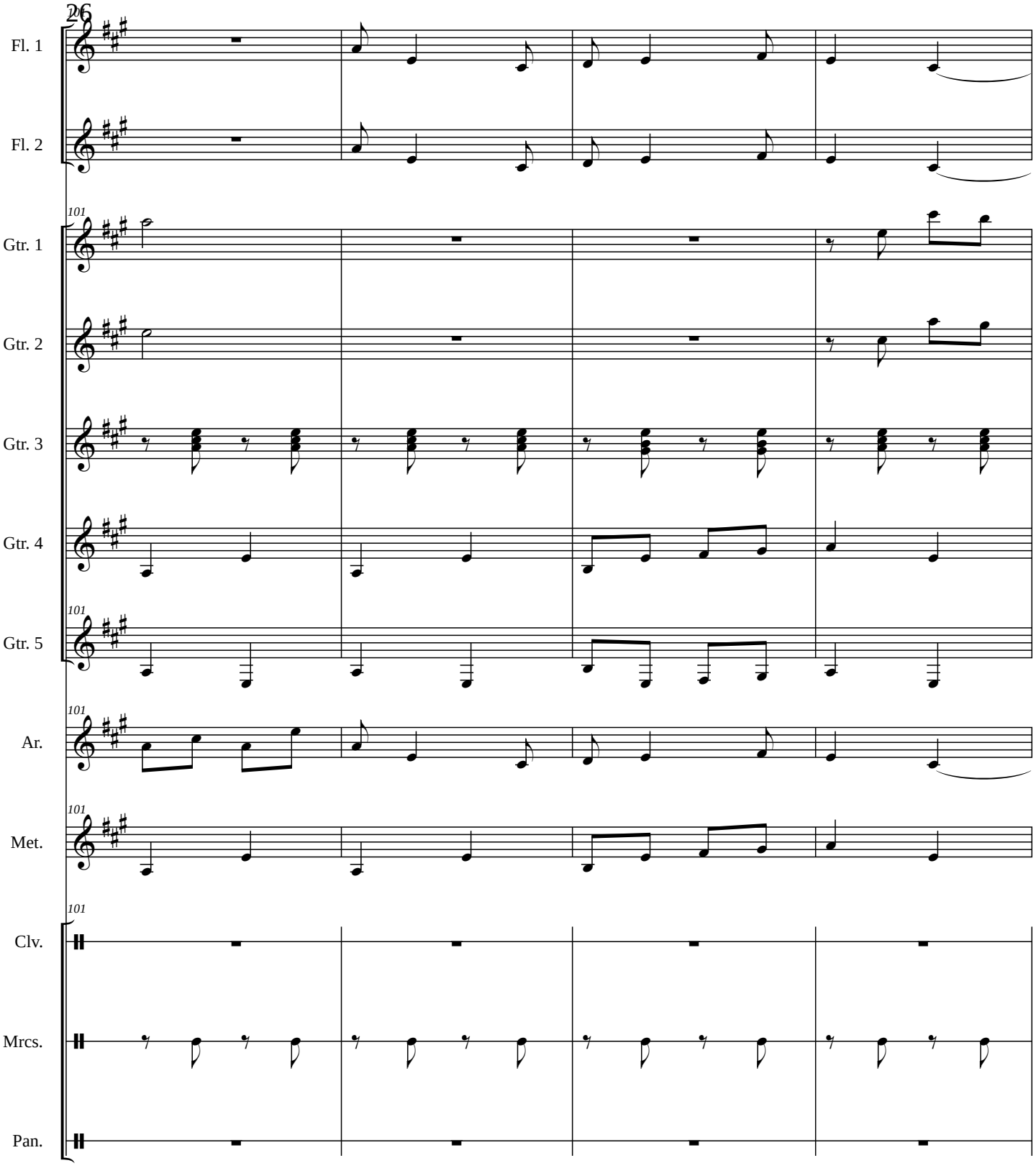

89
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

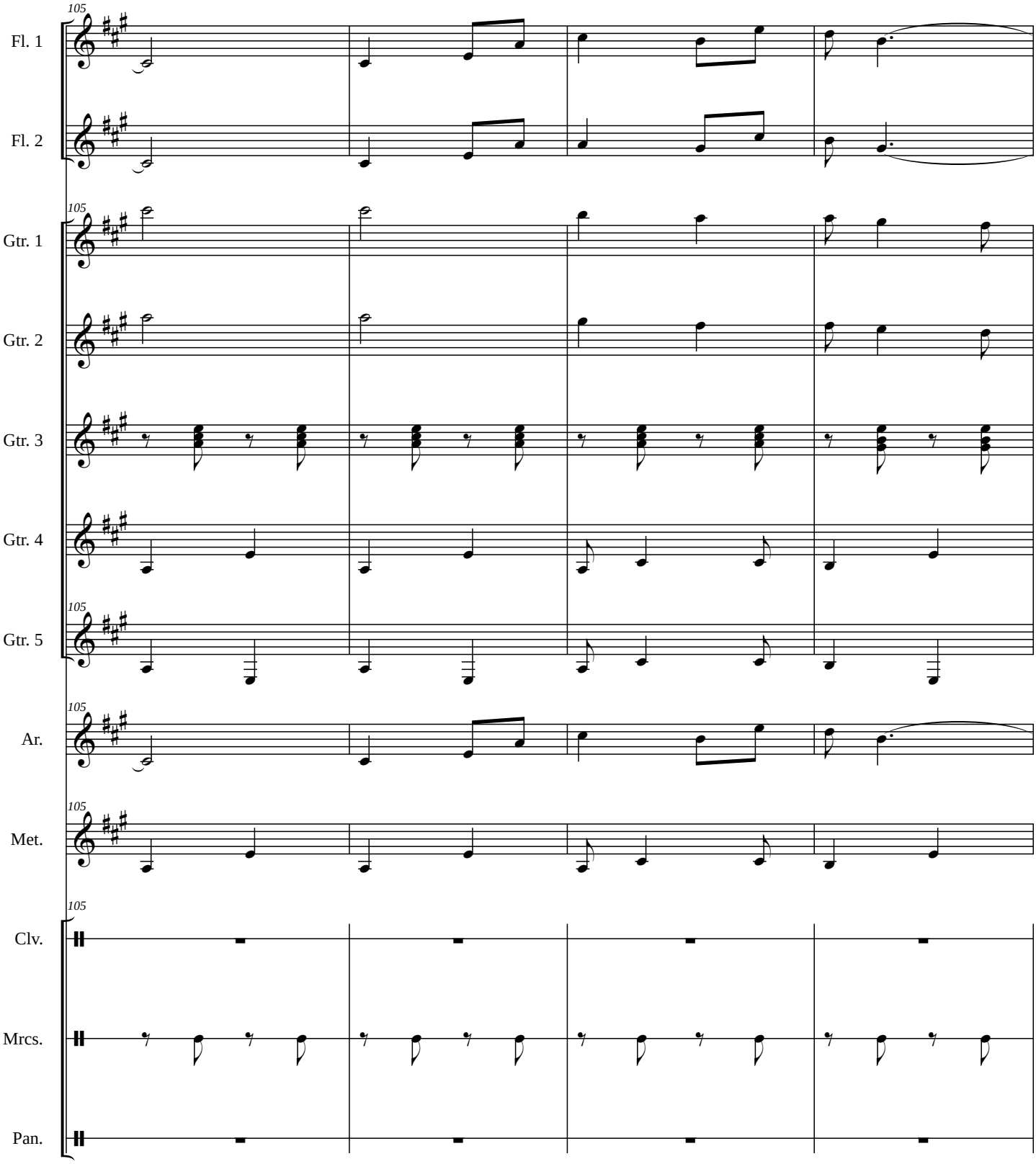
MEXICO LINDO Y QUERIDO



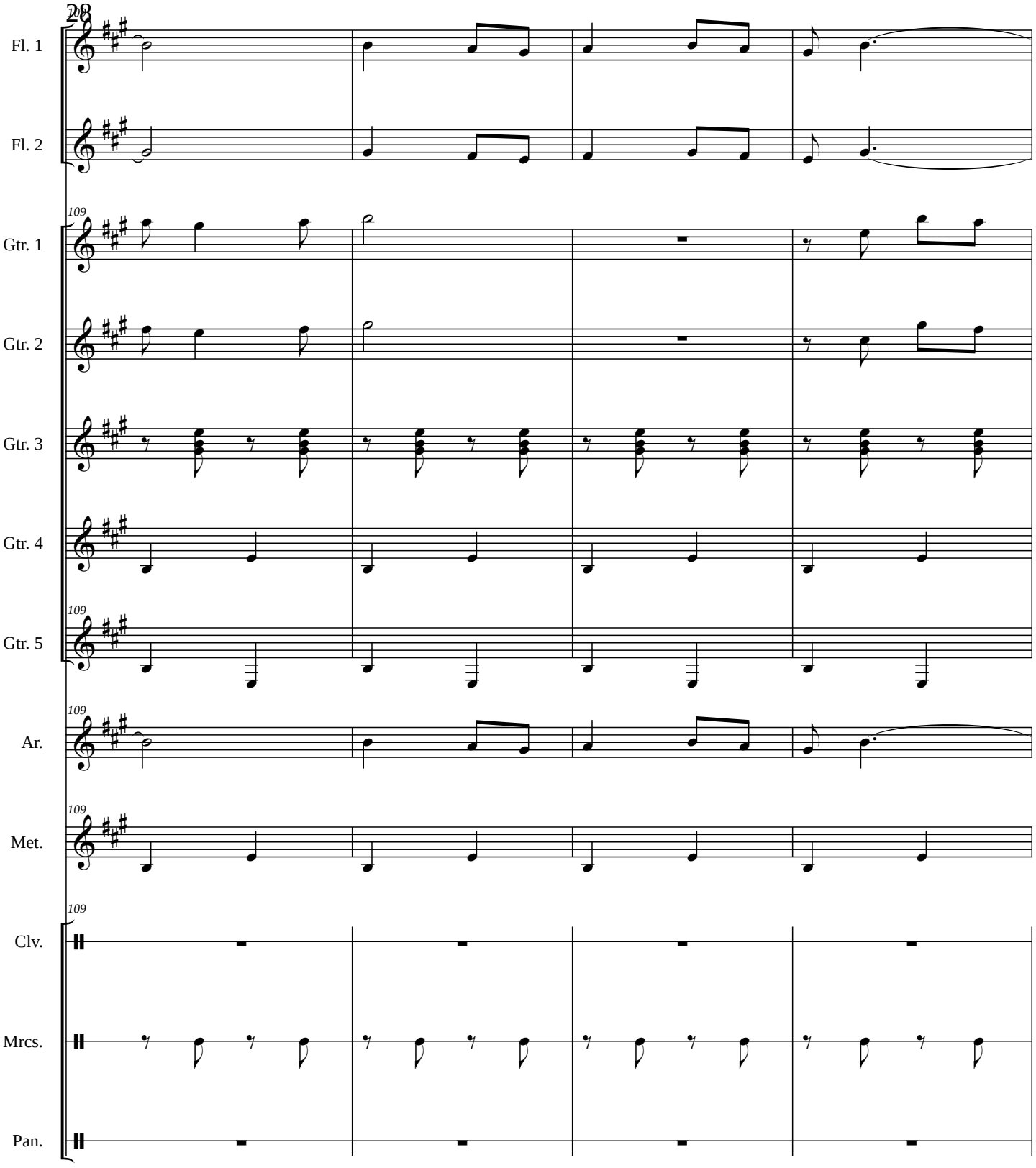

97
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

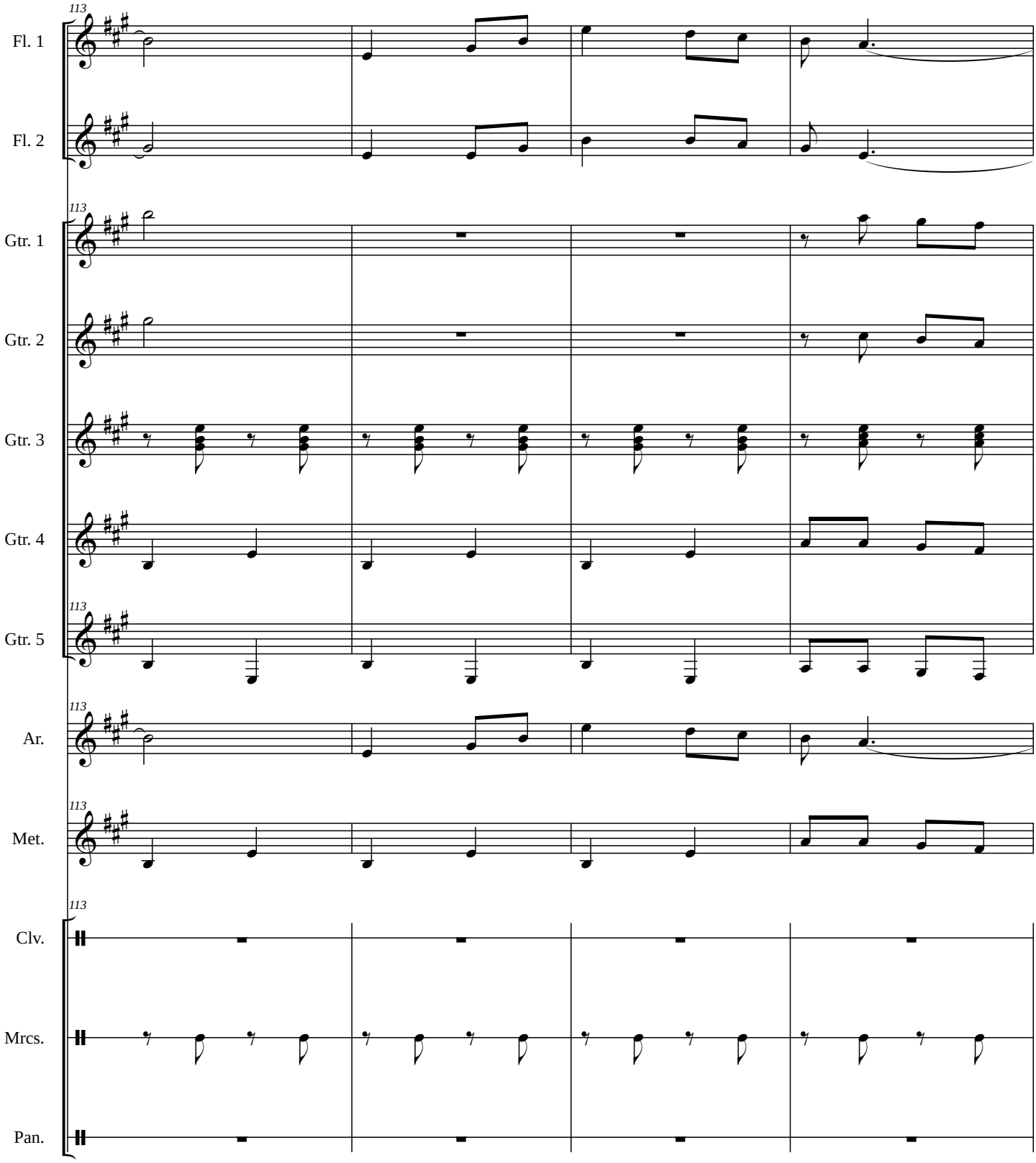
MEXICO LINDO Y QUERIDO

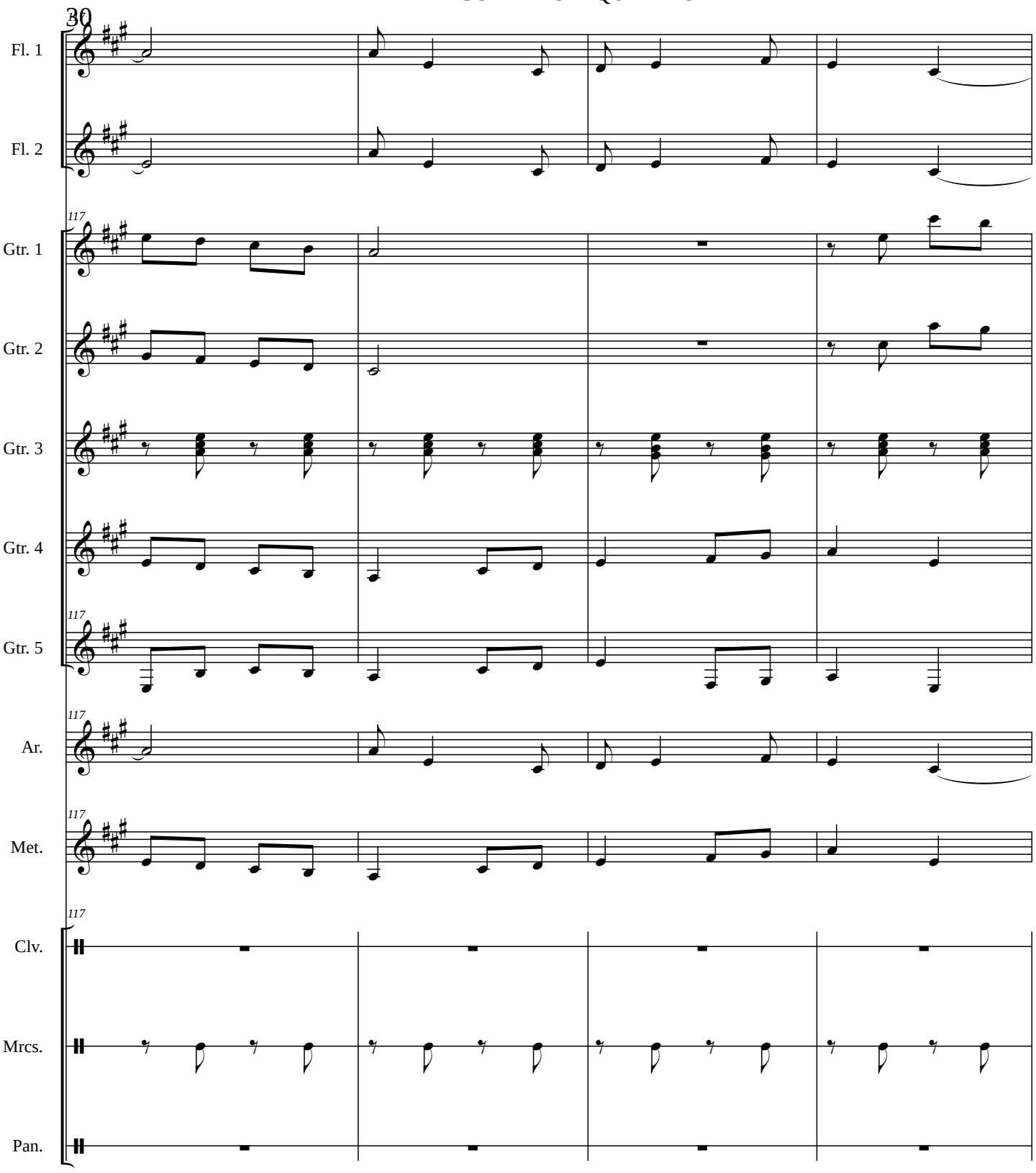


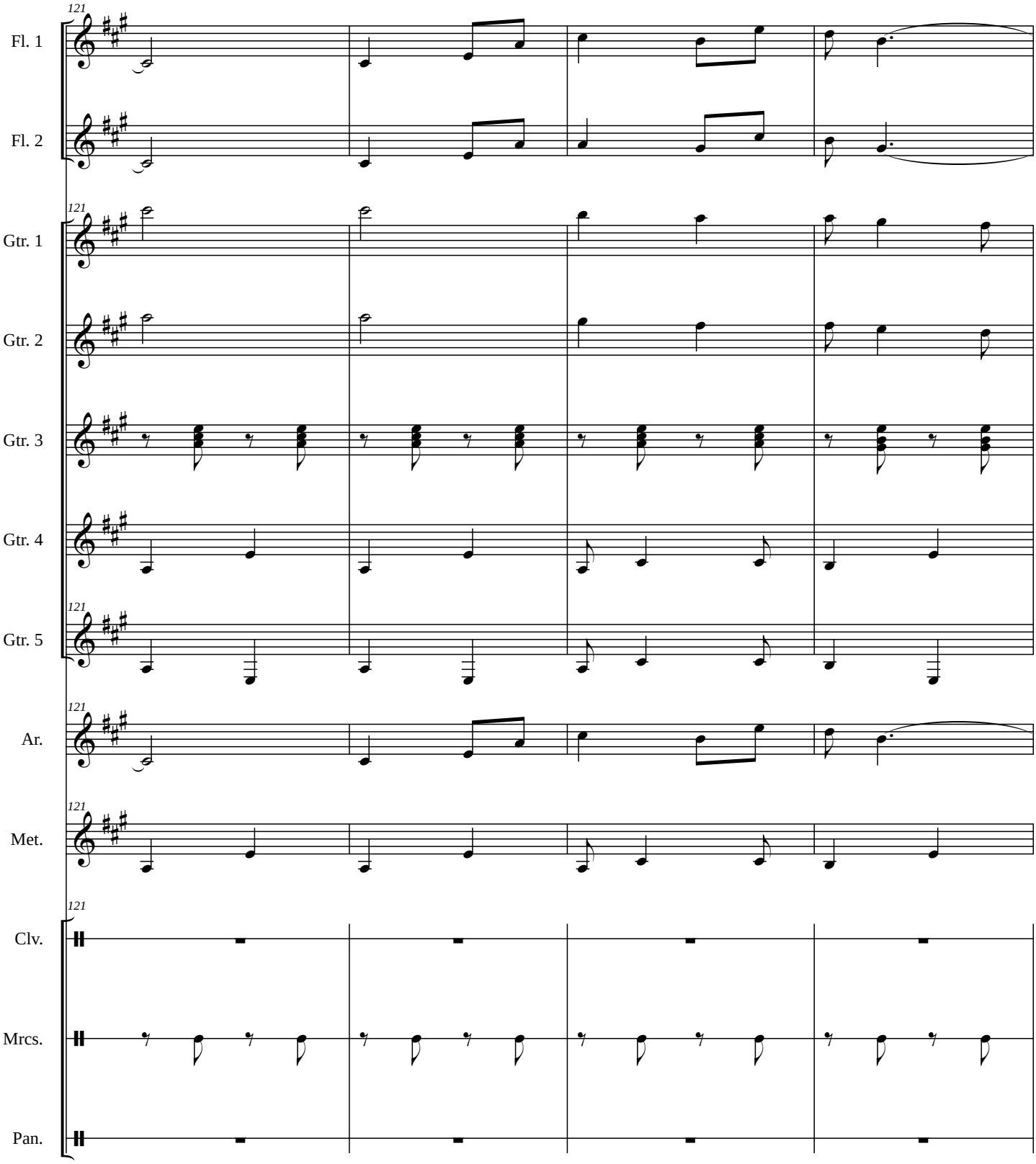

105
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

MEXICO LINDO Y QUERIDO

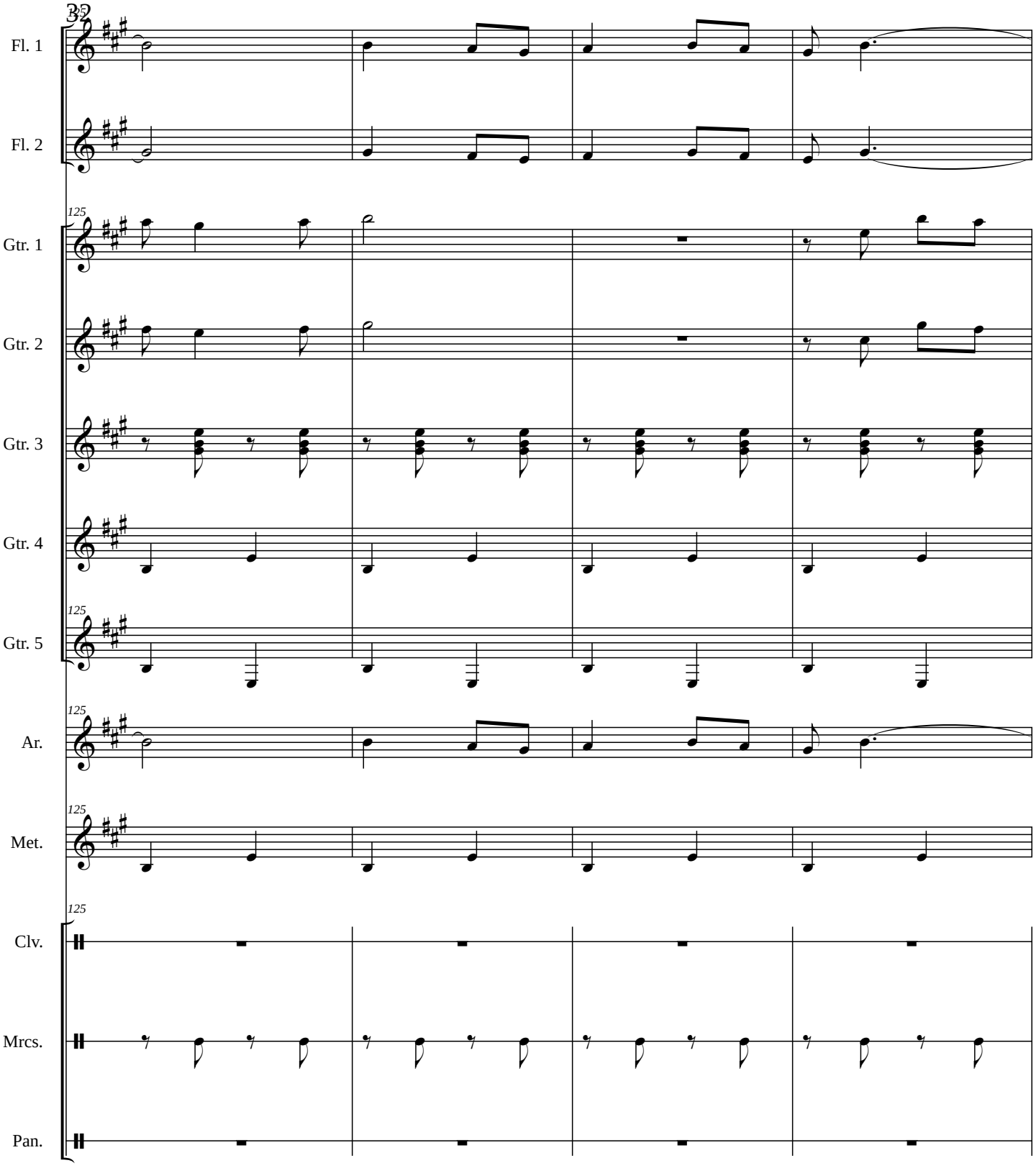


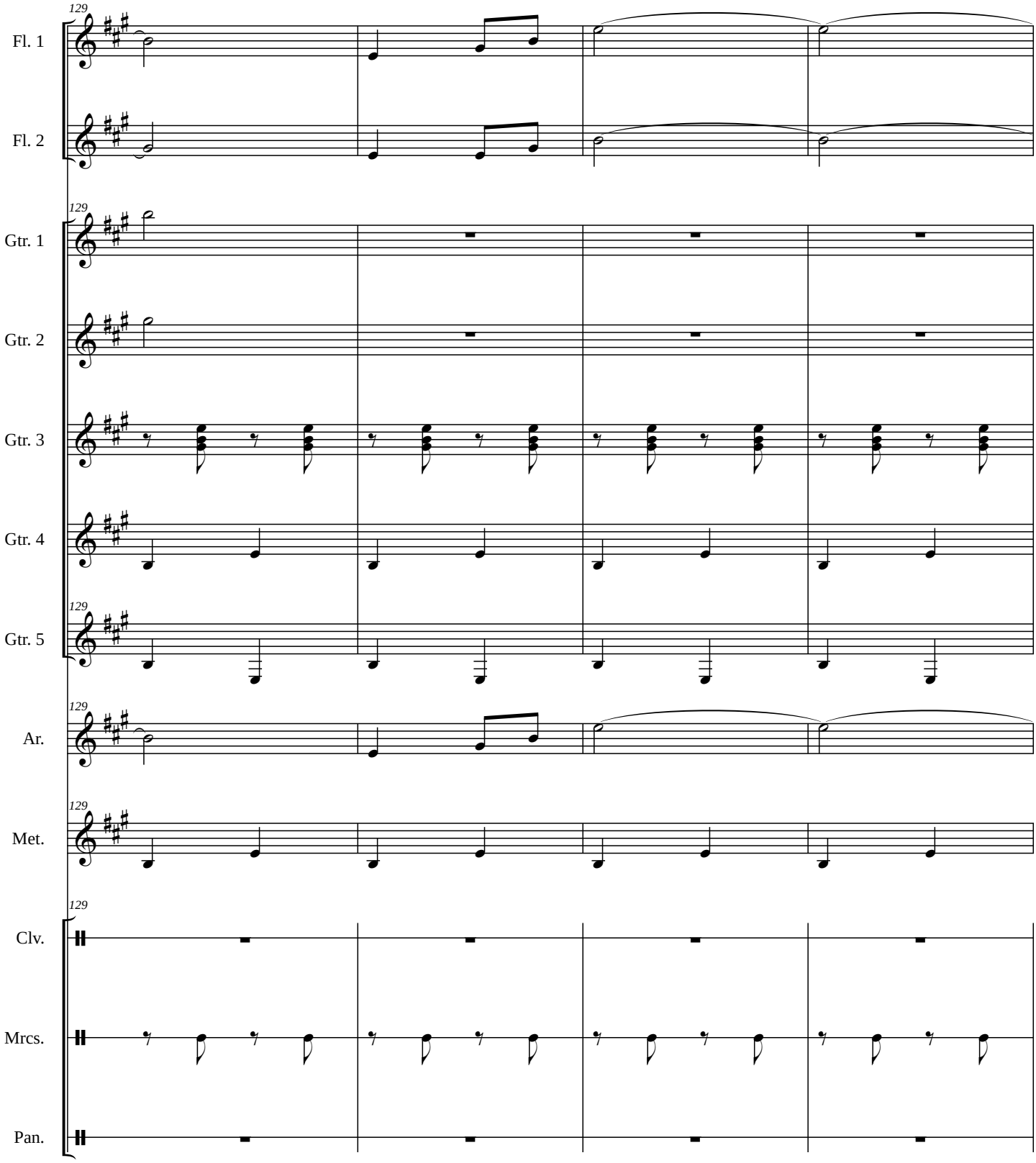

113
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

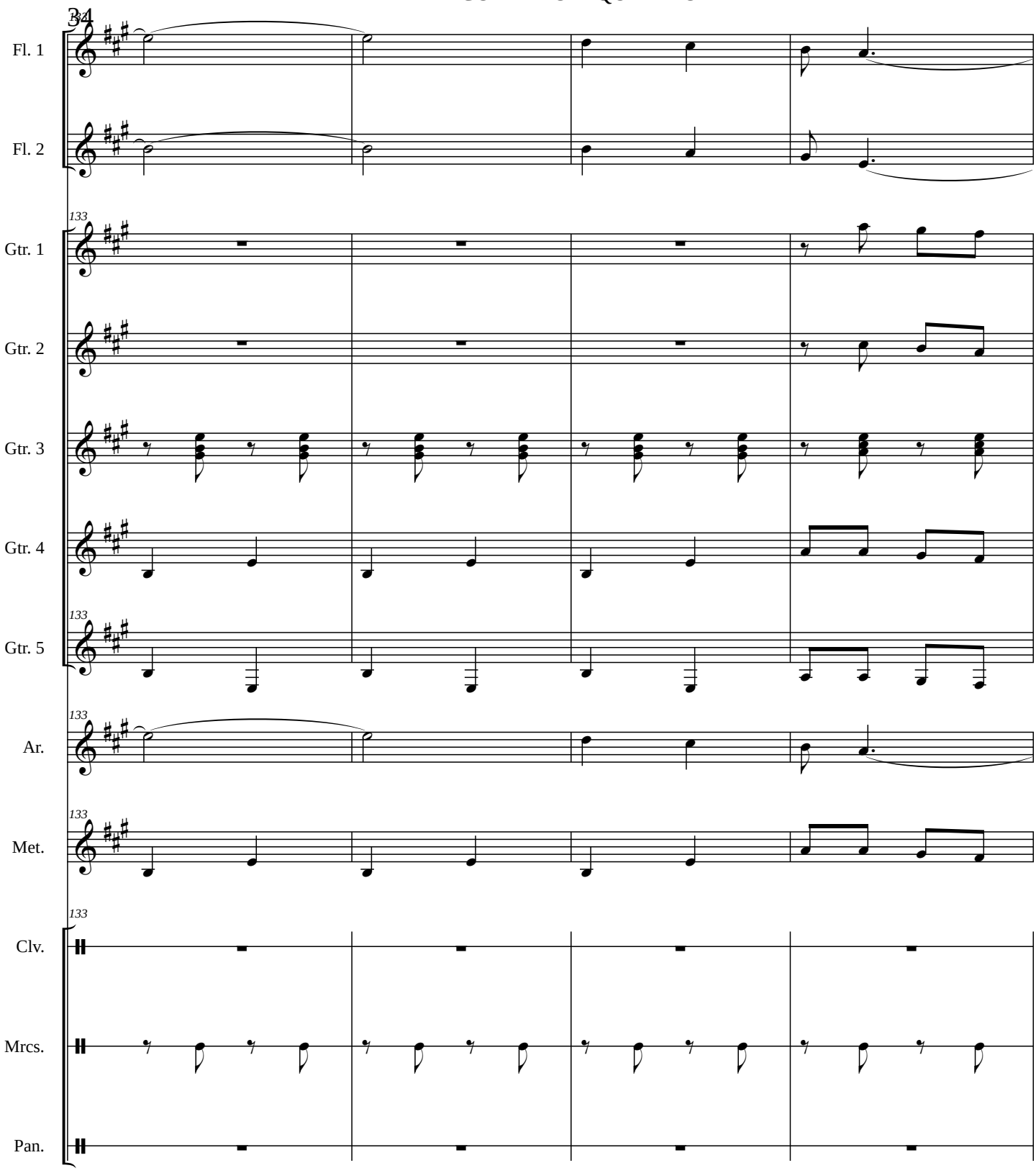

30
Fl. 1
Fl. 2
117
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
117
Gtr. 5
117
Ar.
117
Met.
117
Clv.
Mrcs.
Pan.


121
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

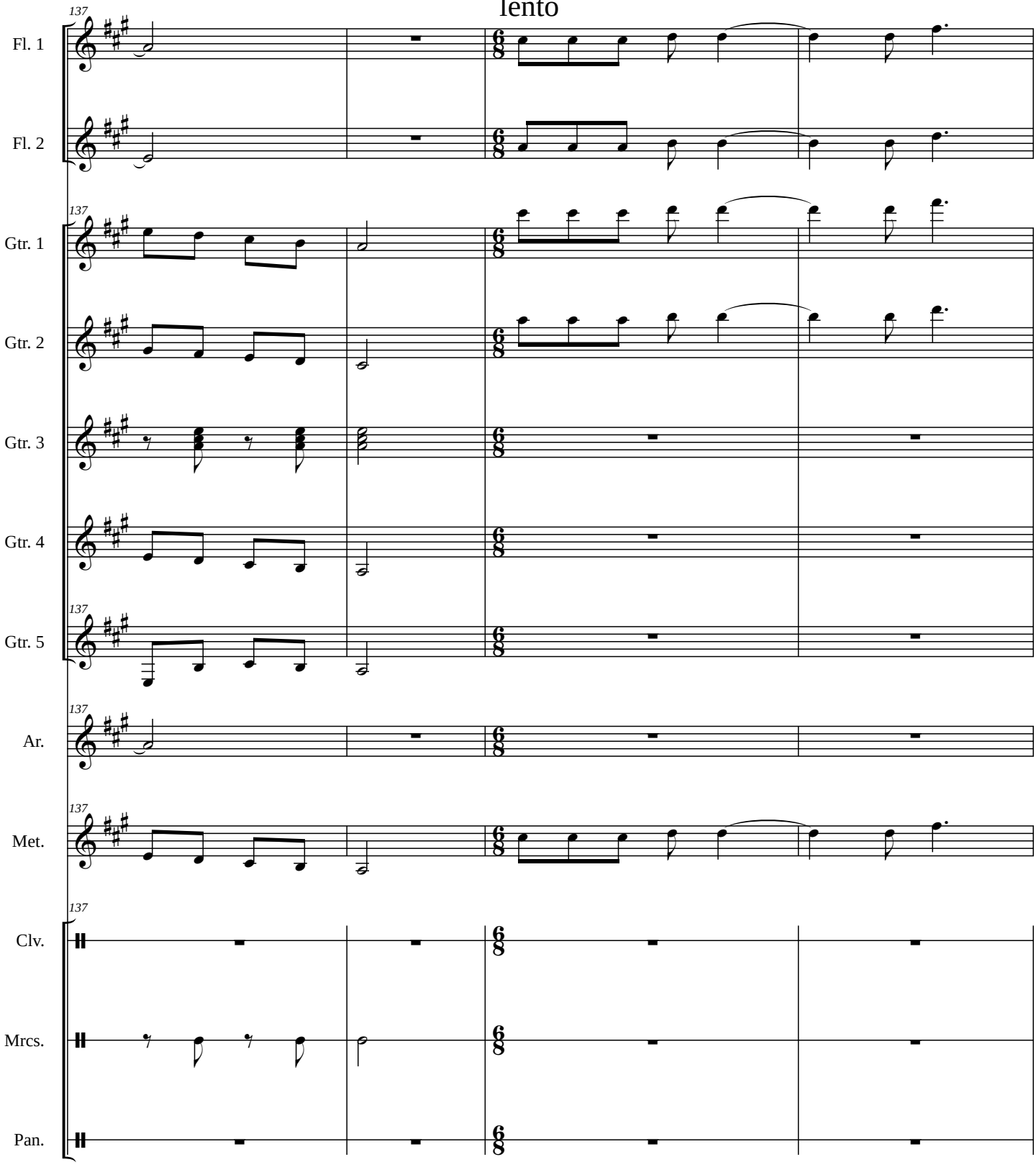
MEXICO LINDO Y QUERIDO




129
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

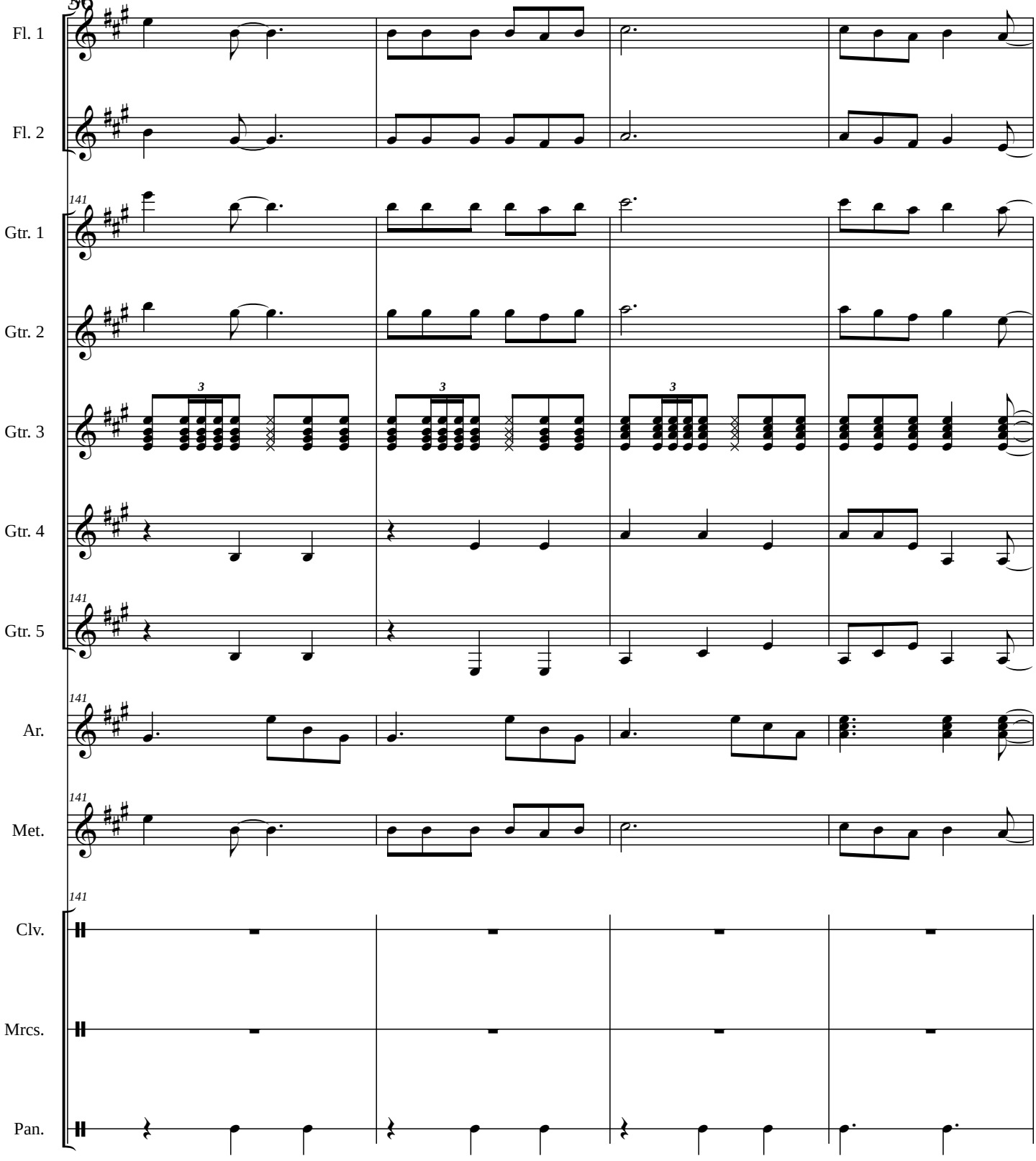

24
Fl. 1
Fl. 2
133
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
133
Gtr. 5
133
Ar.
133
Met.
133
Clv.
Mrcs.
Pan.

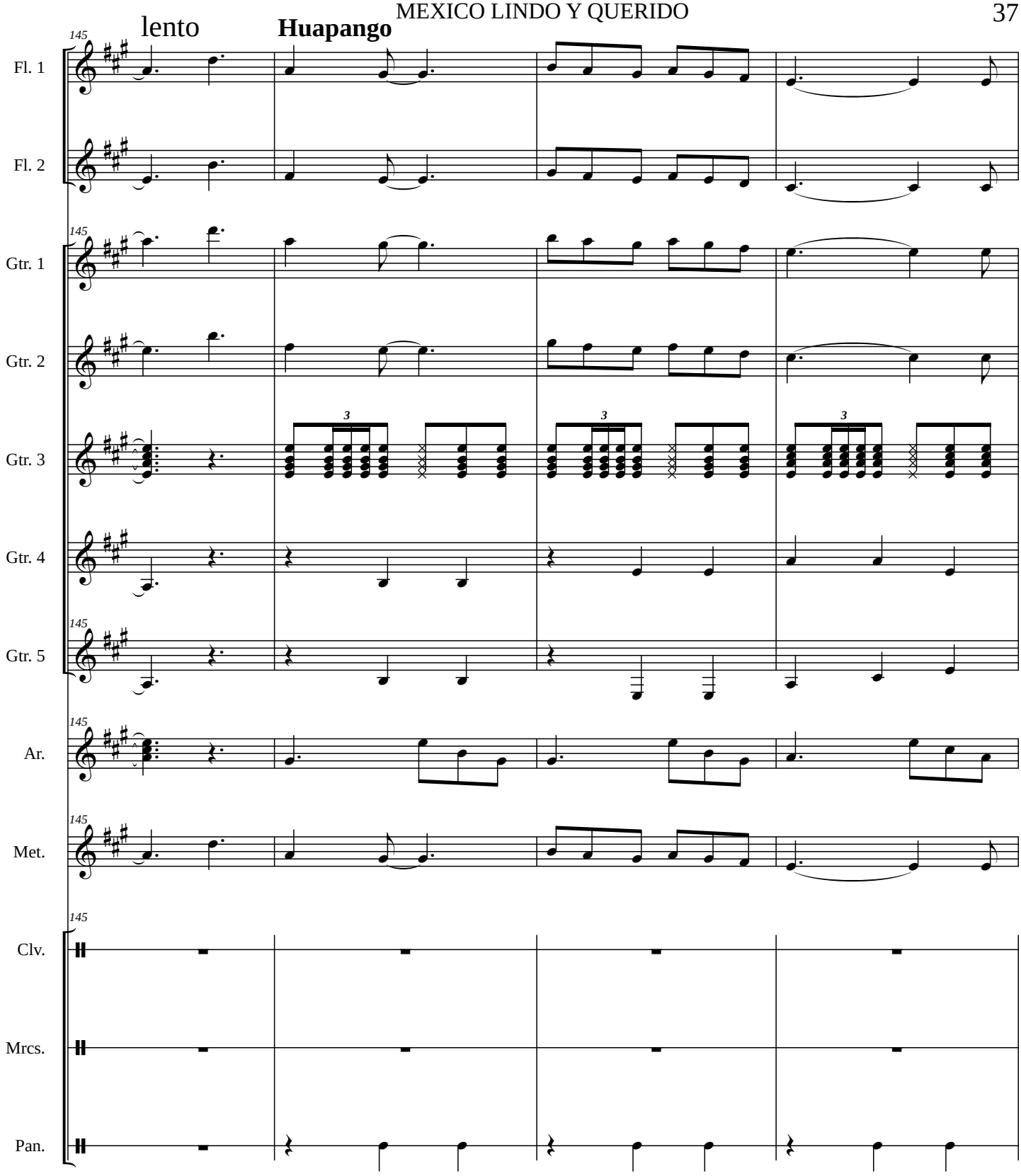
lento



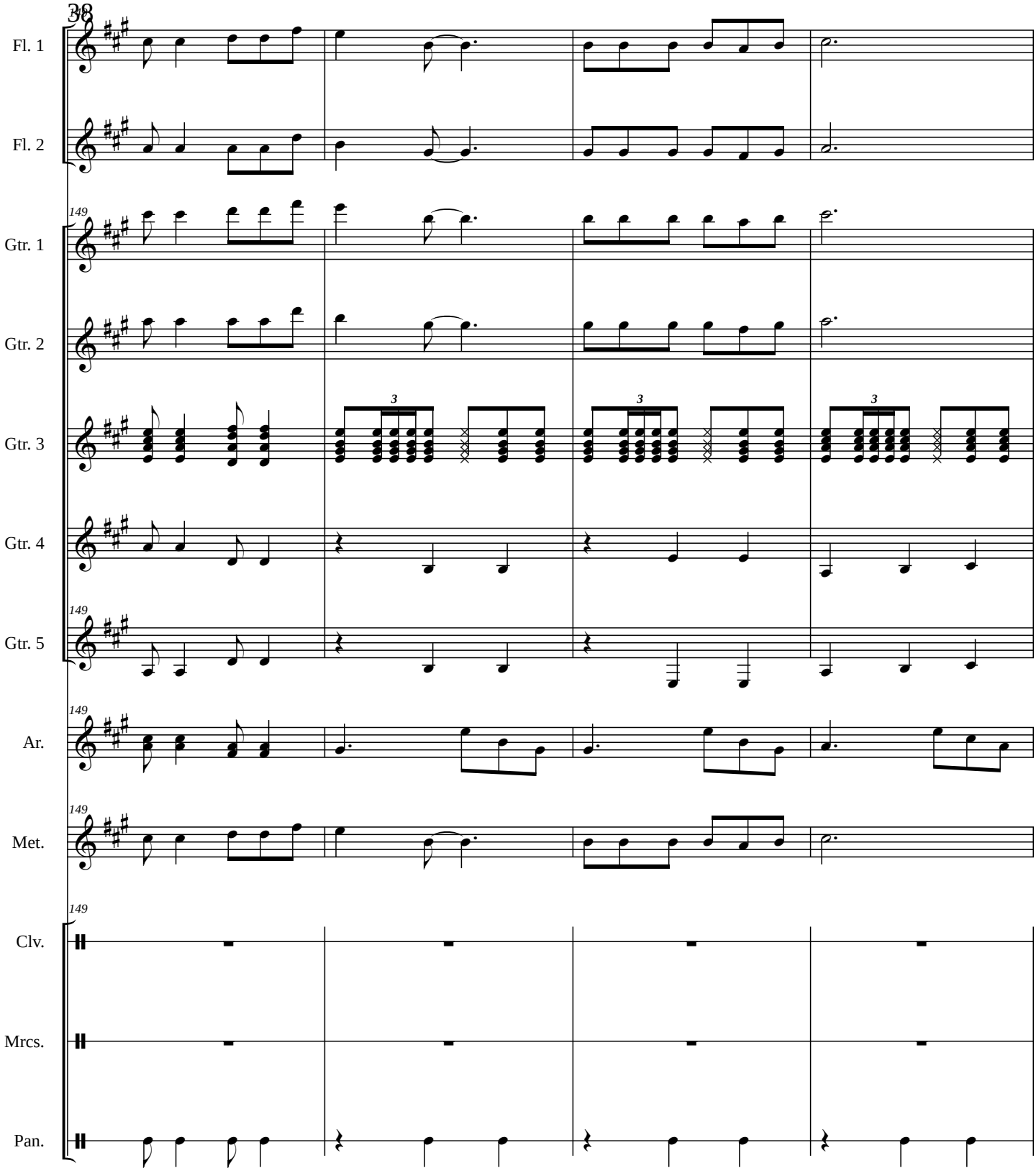
Huapango

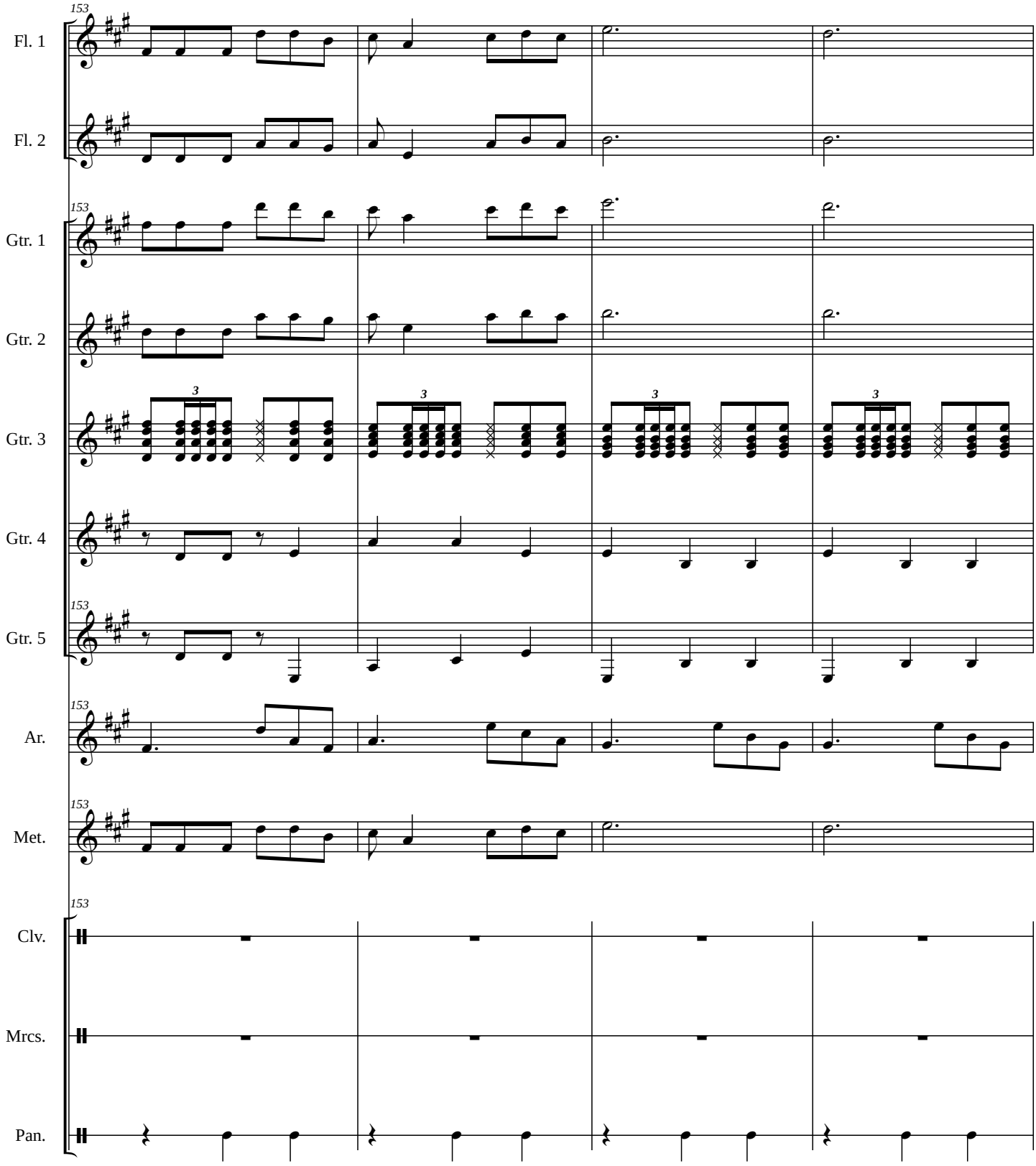
36


Fl. 1
Fl. 2
141
Gtr. 1
Gtr. 2
3
Gtr. 3
Gtr. 4
141
Gtr. 5
141
Ar.
141
Met.
141
Clv.
Mrcs.
Pan.

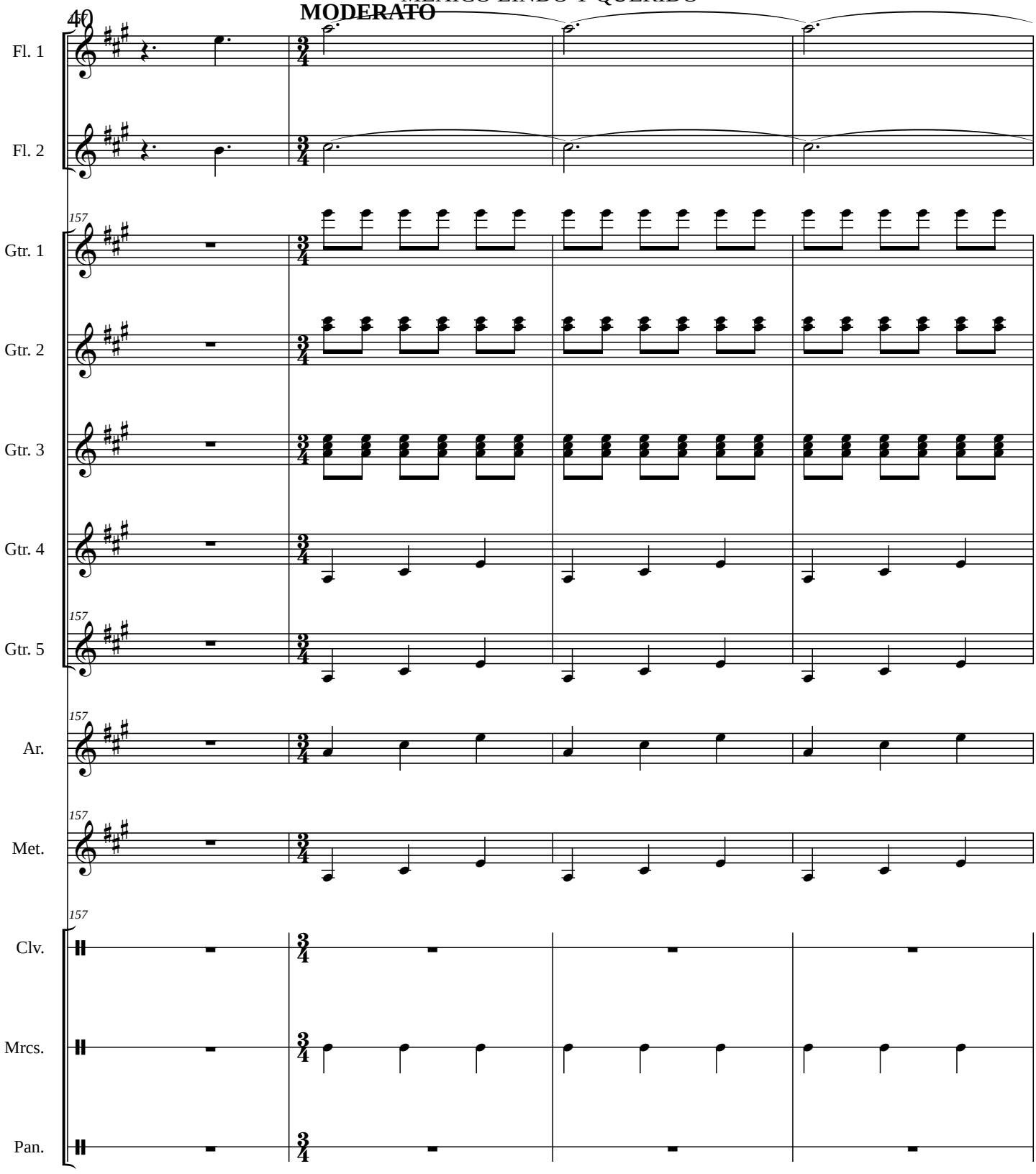

lento
Huapango
145
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.
3

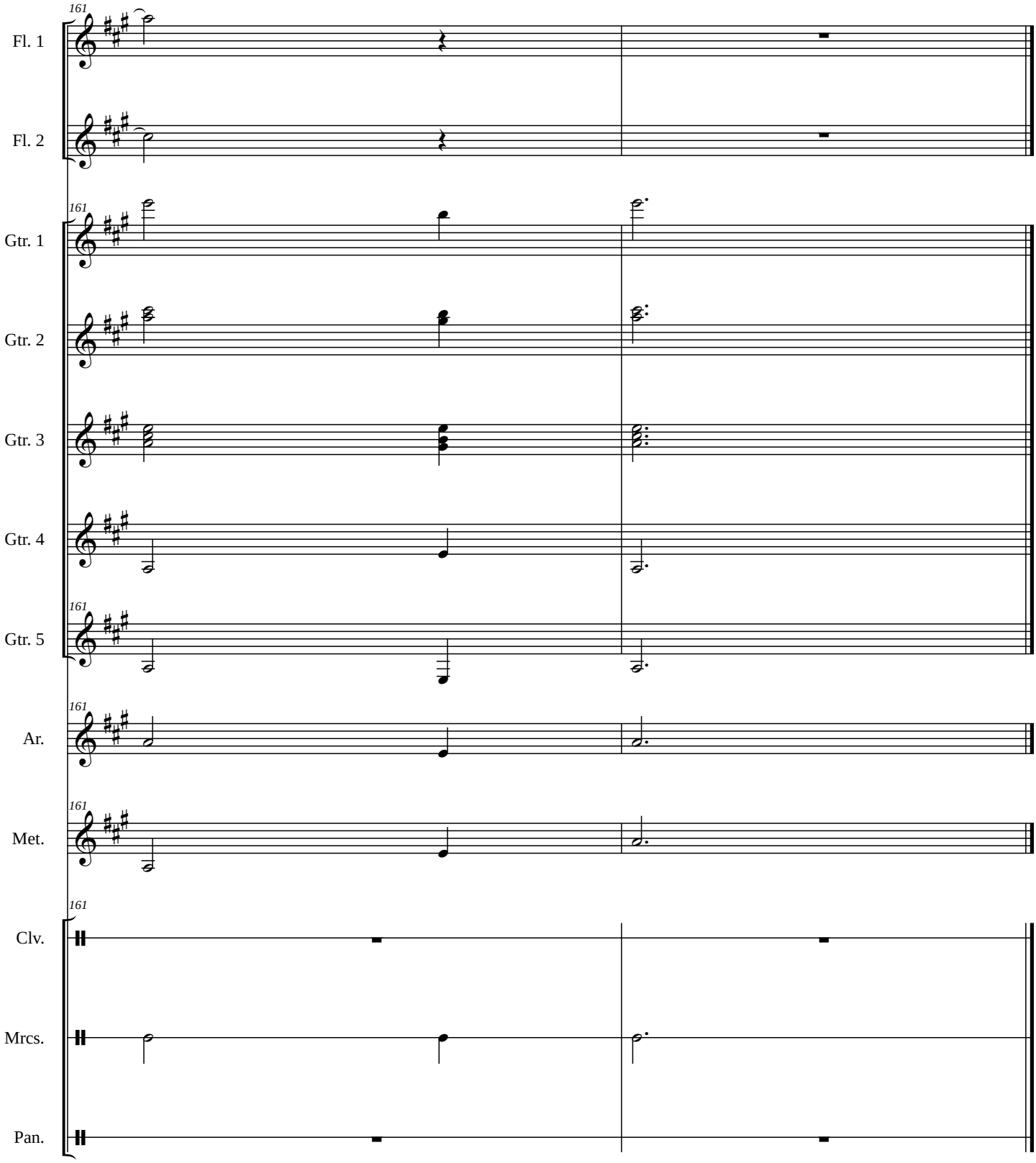
MEXICO LINDO Y QUERIDO




153
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.
3

MEXICO LINDO Y QUERIDO

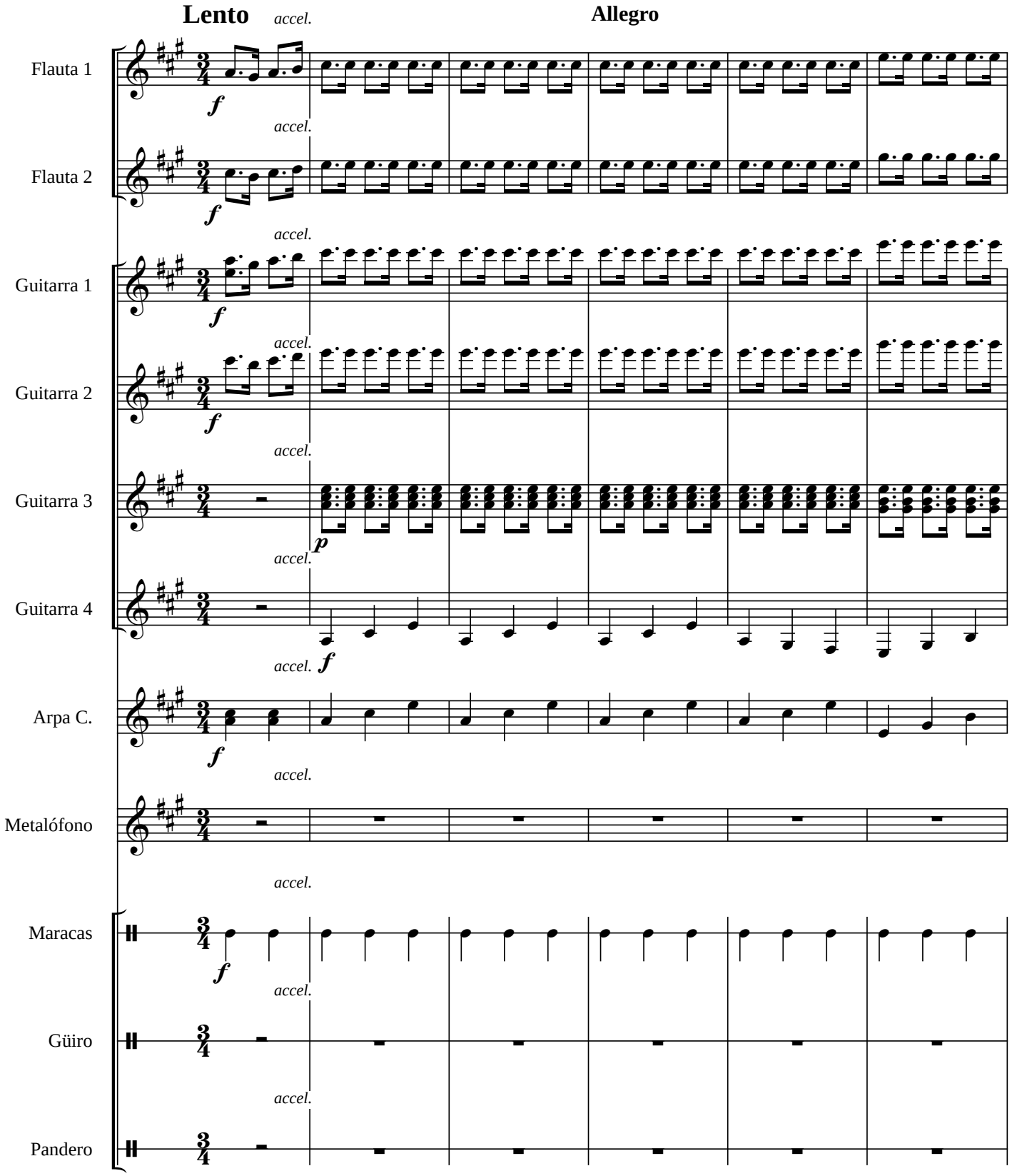



161
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Ar.
Met.
Clv.
Mrcs.
Pan.

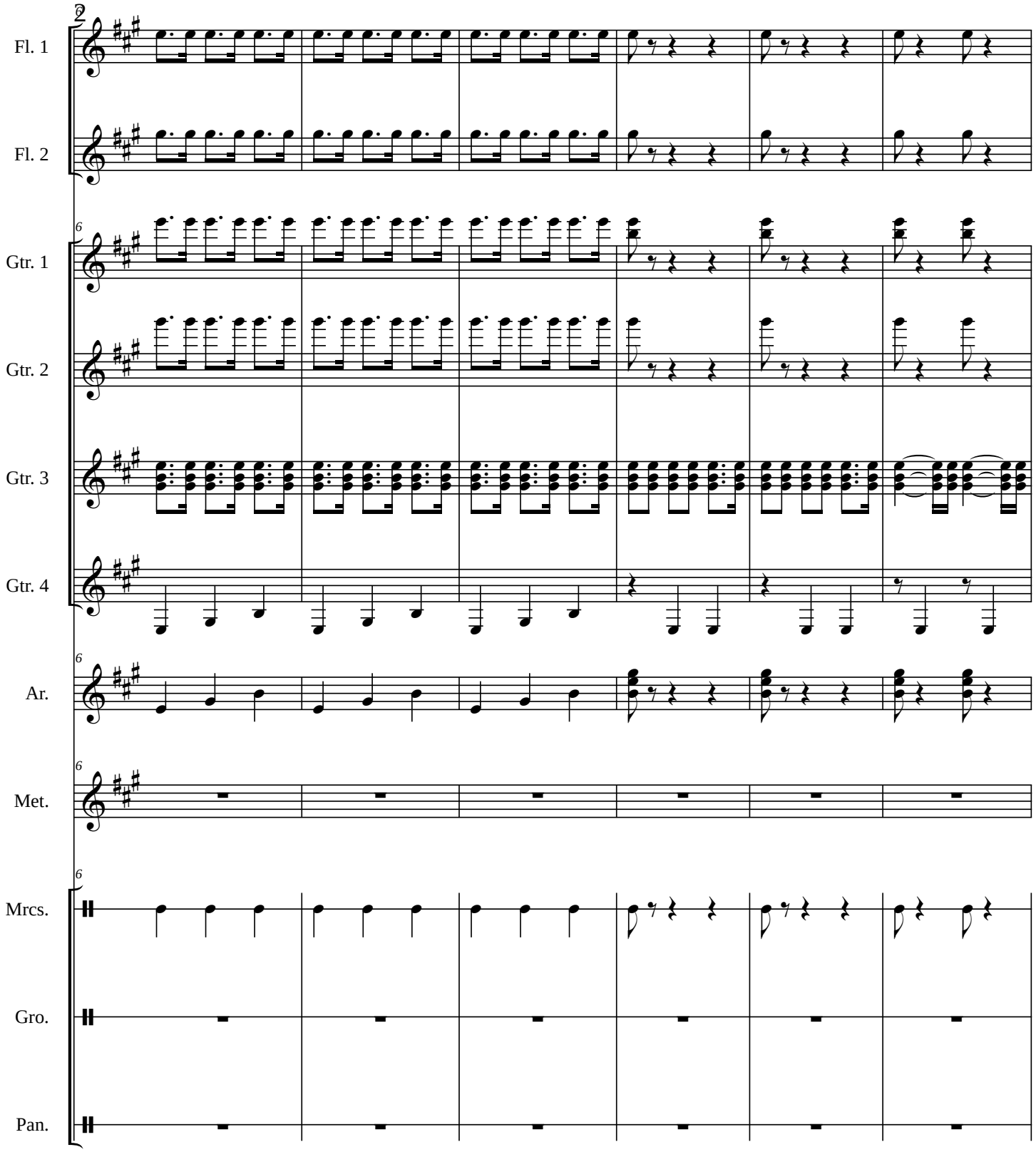
LA NEGRA

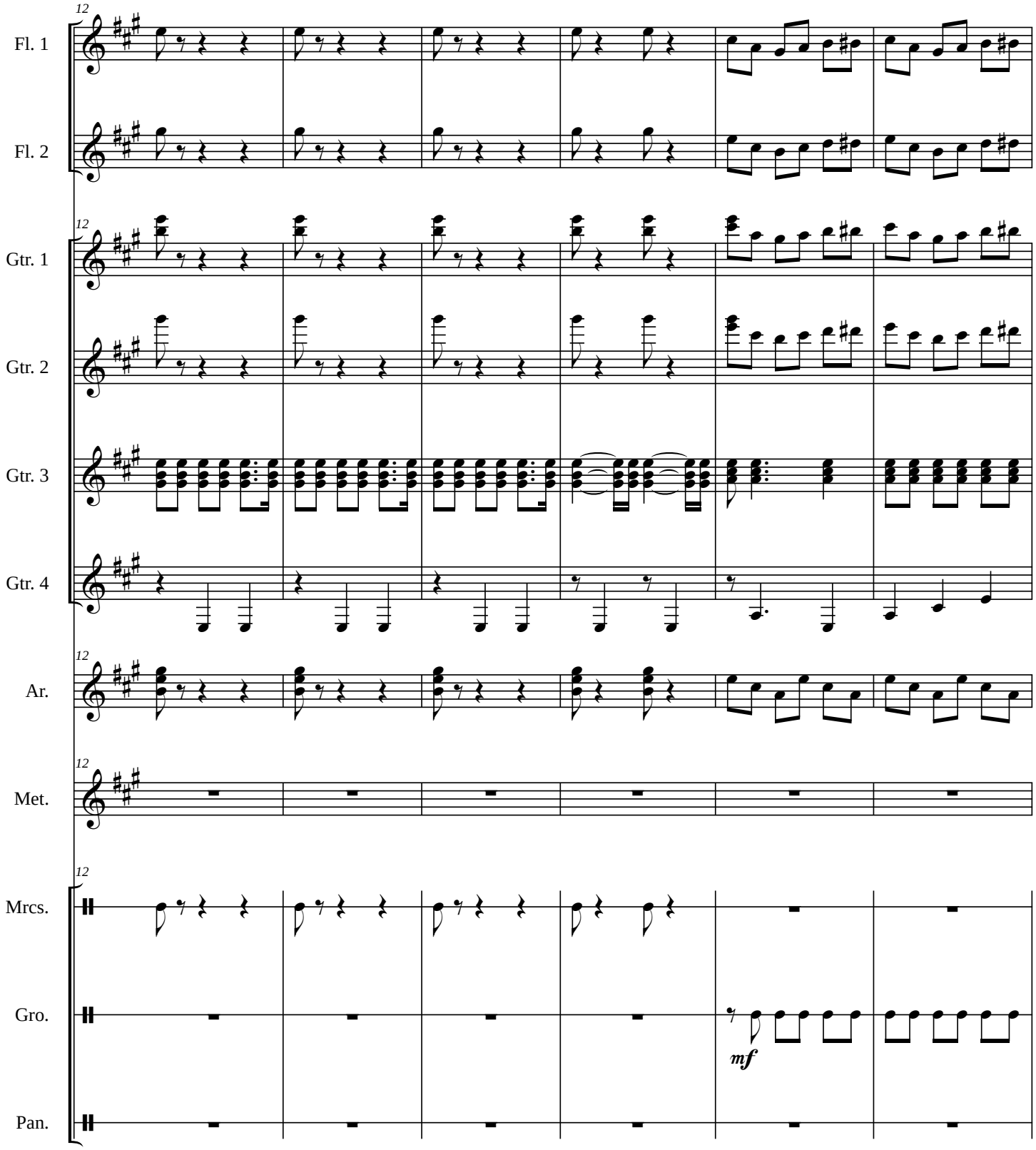
TRADICIONAL MEXICANA

arr. OMAR ISRAEL RODRIGUEZ CLAVIJO

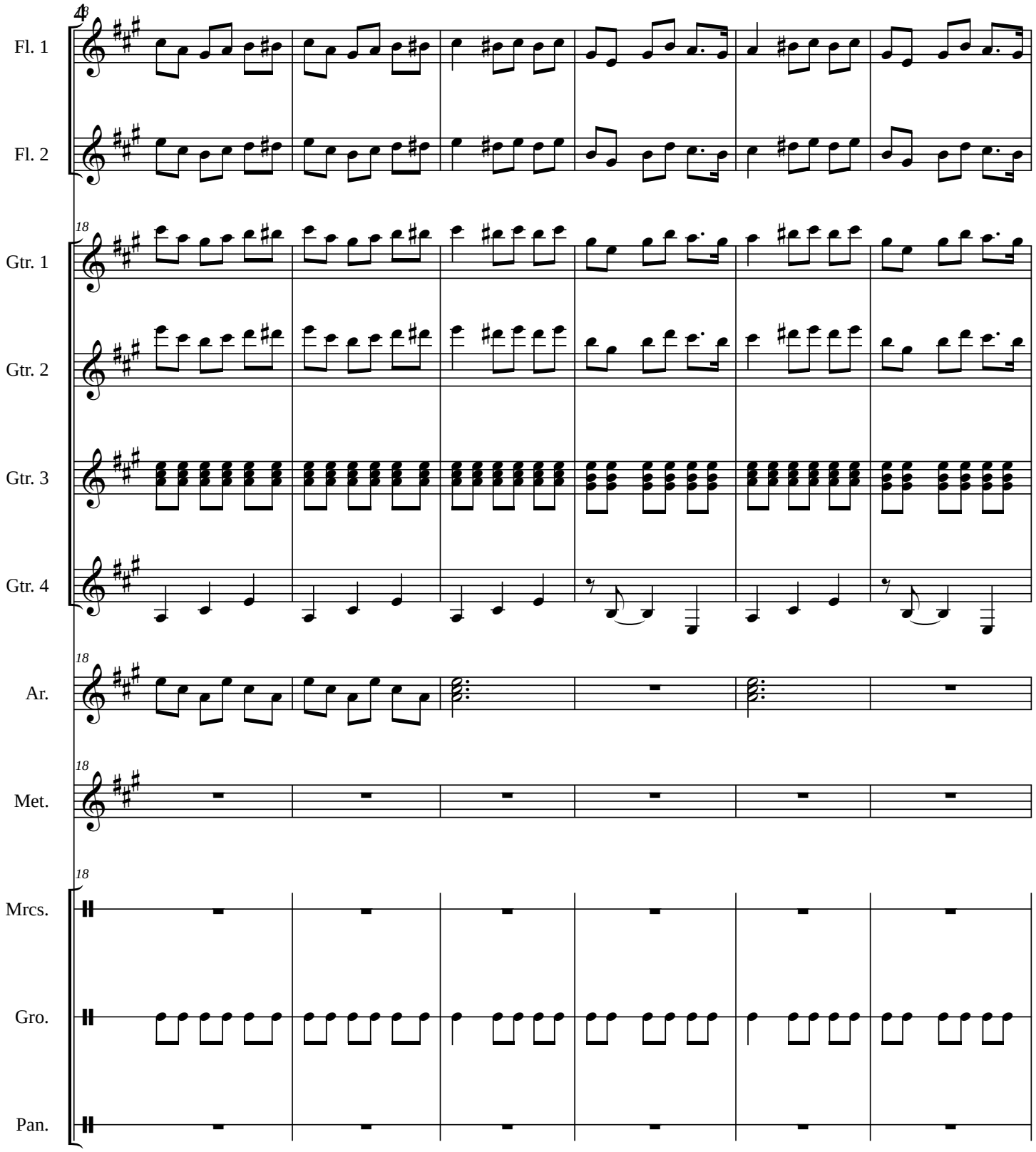


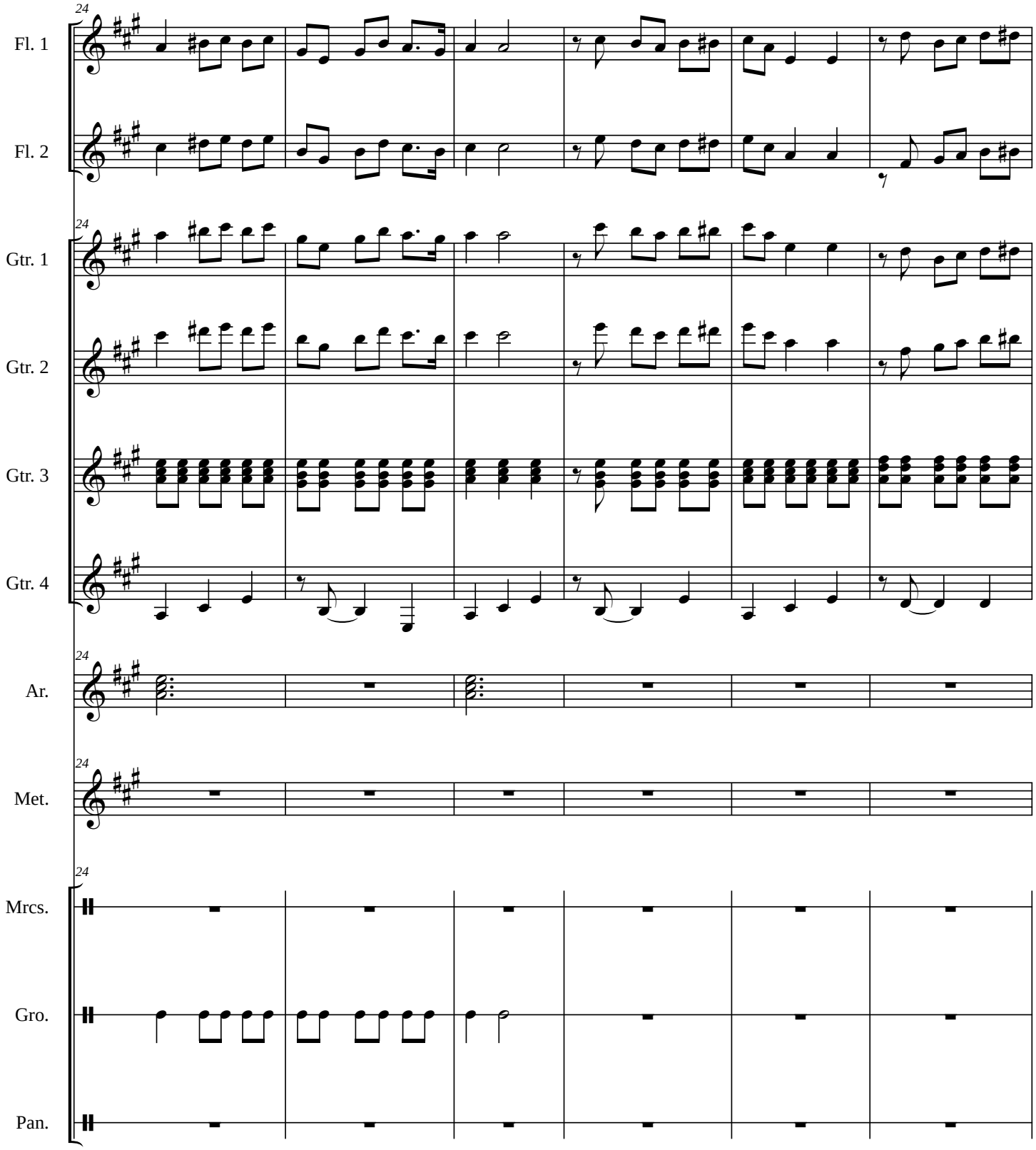
LA NEGRA



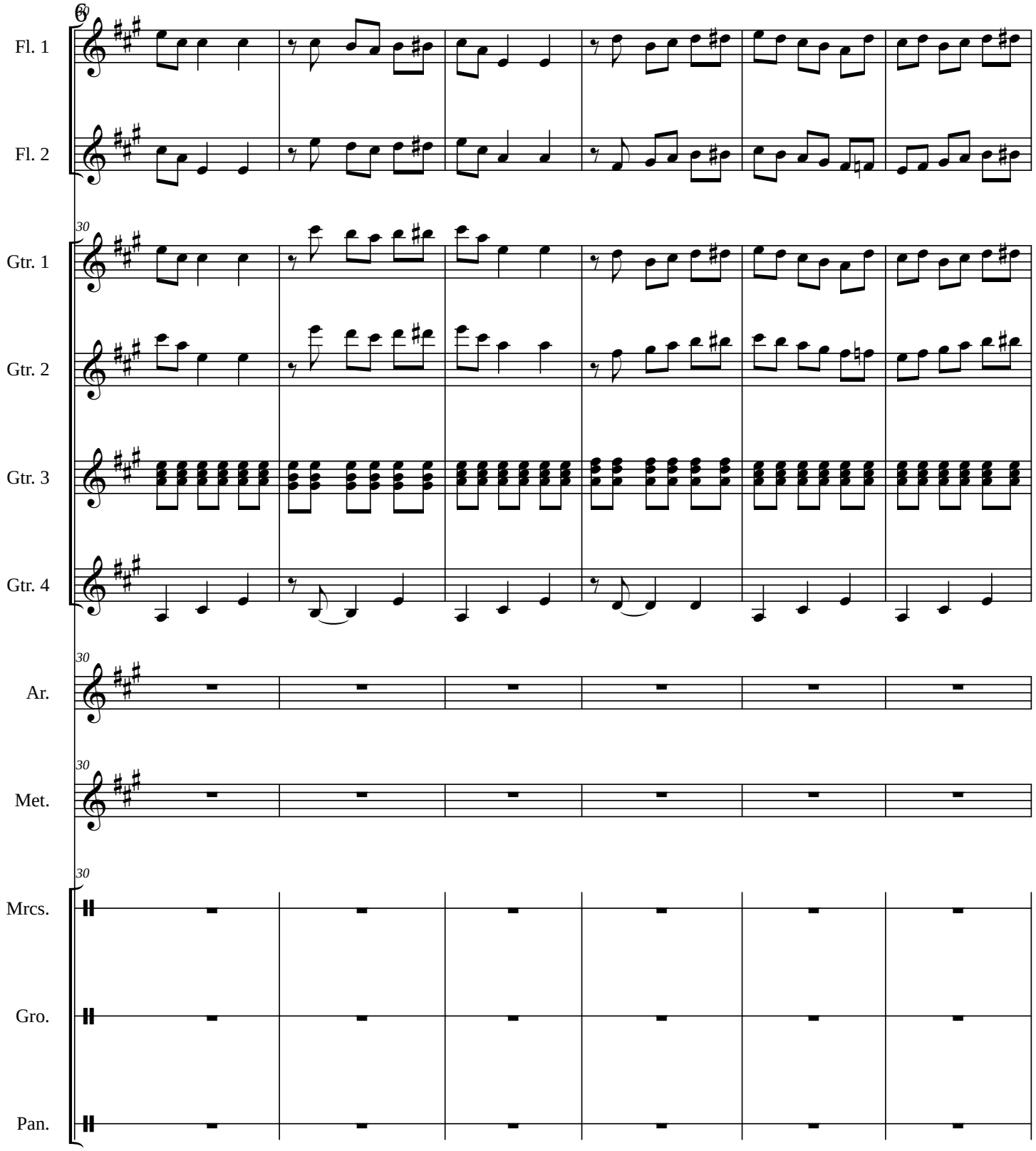

12
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.
mf

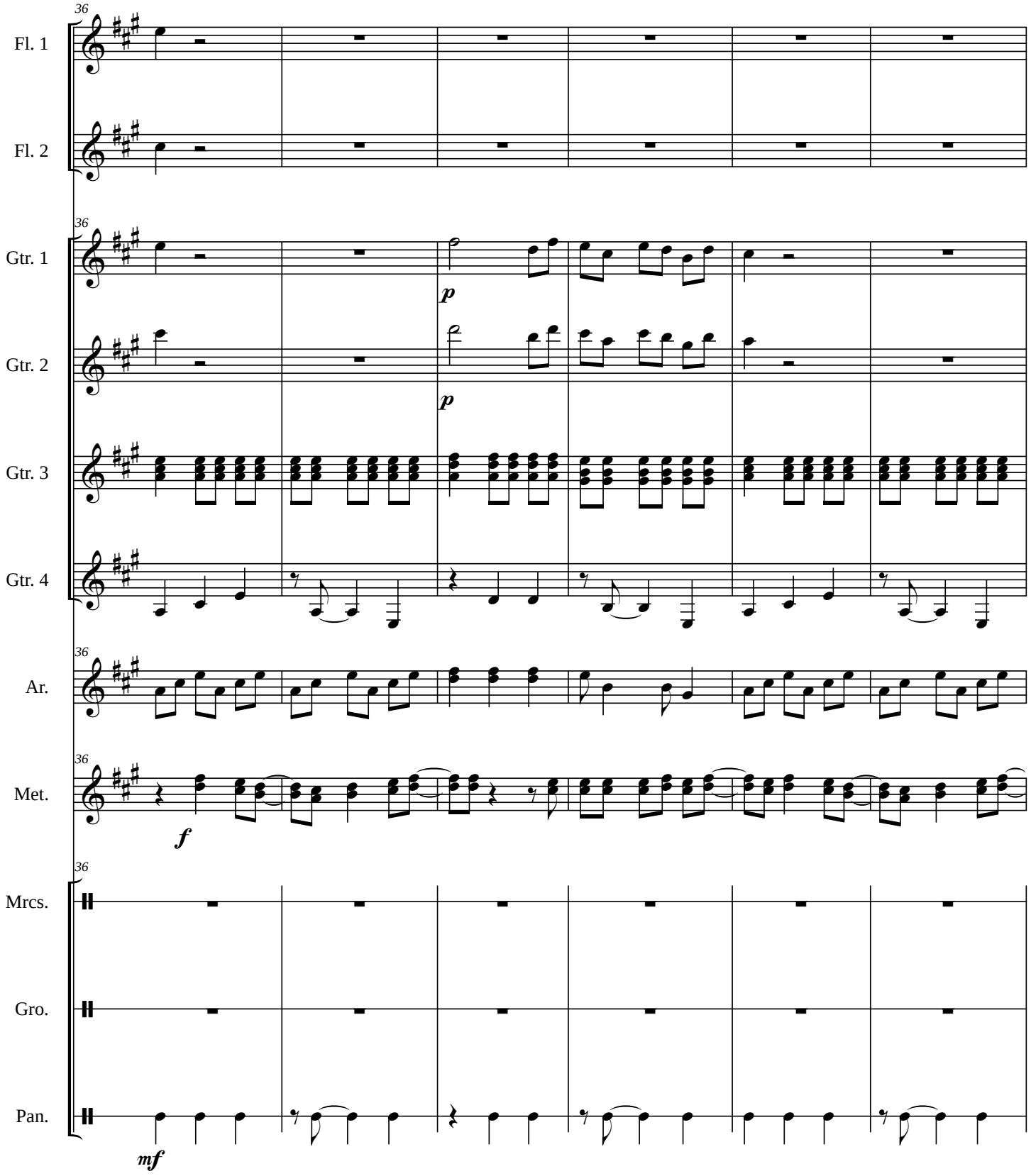
LA NEGRA

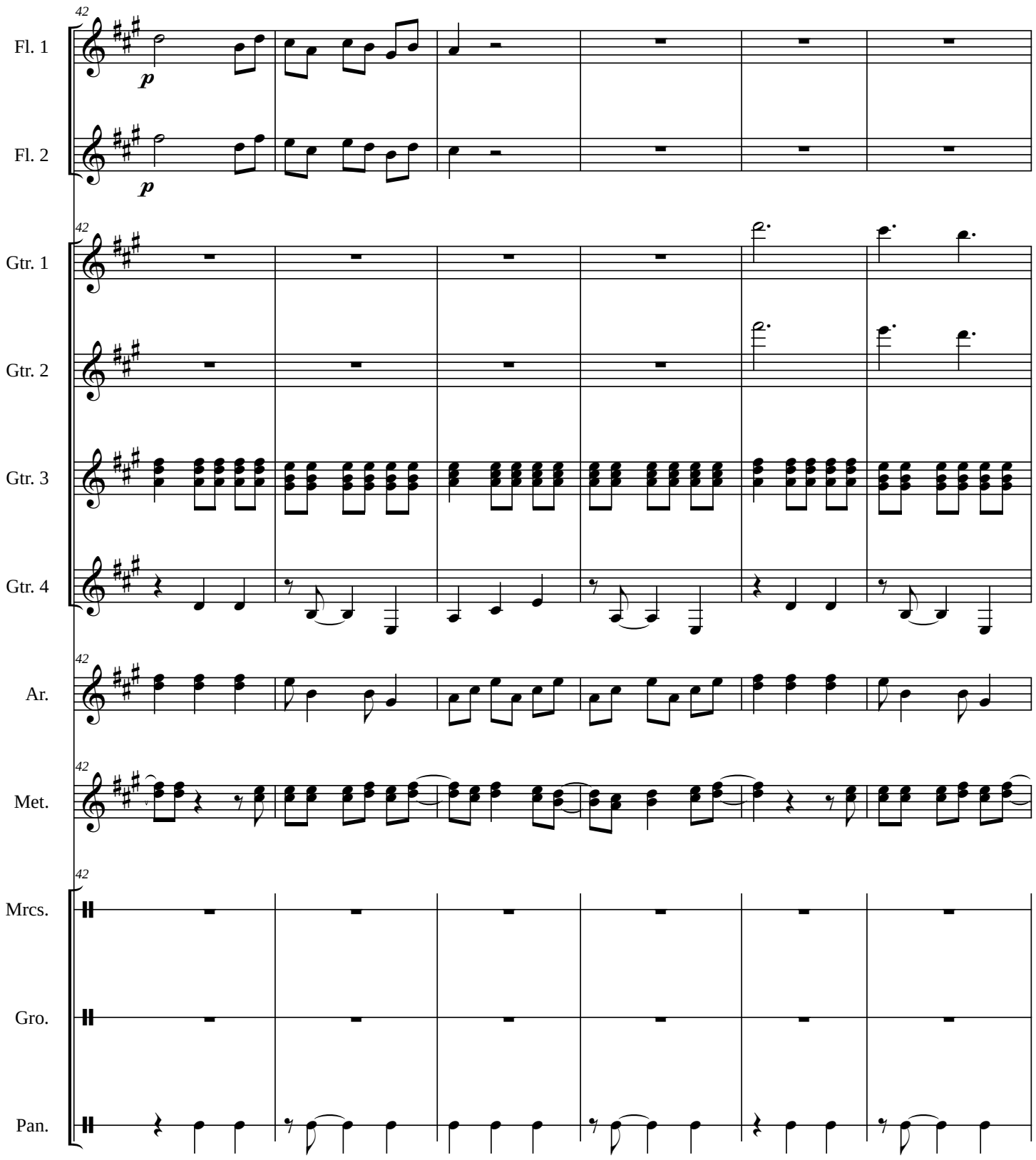


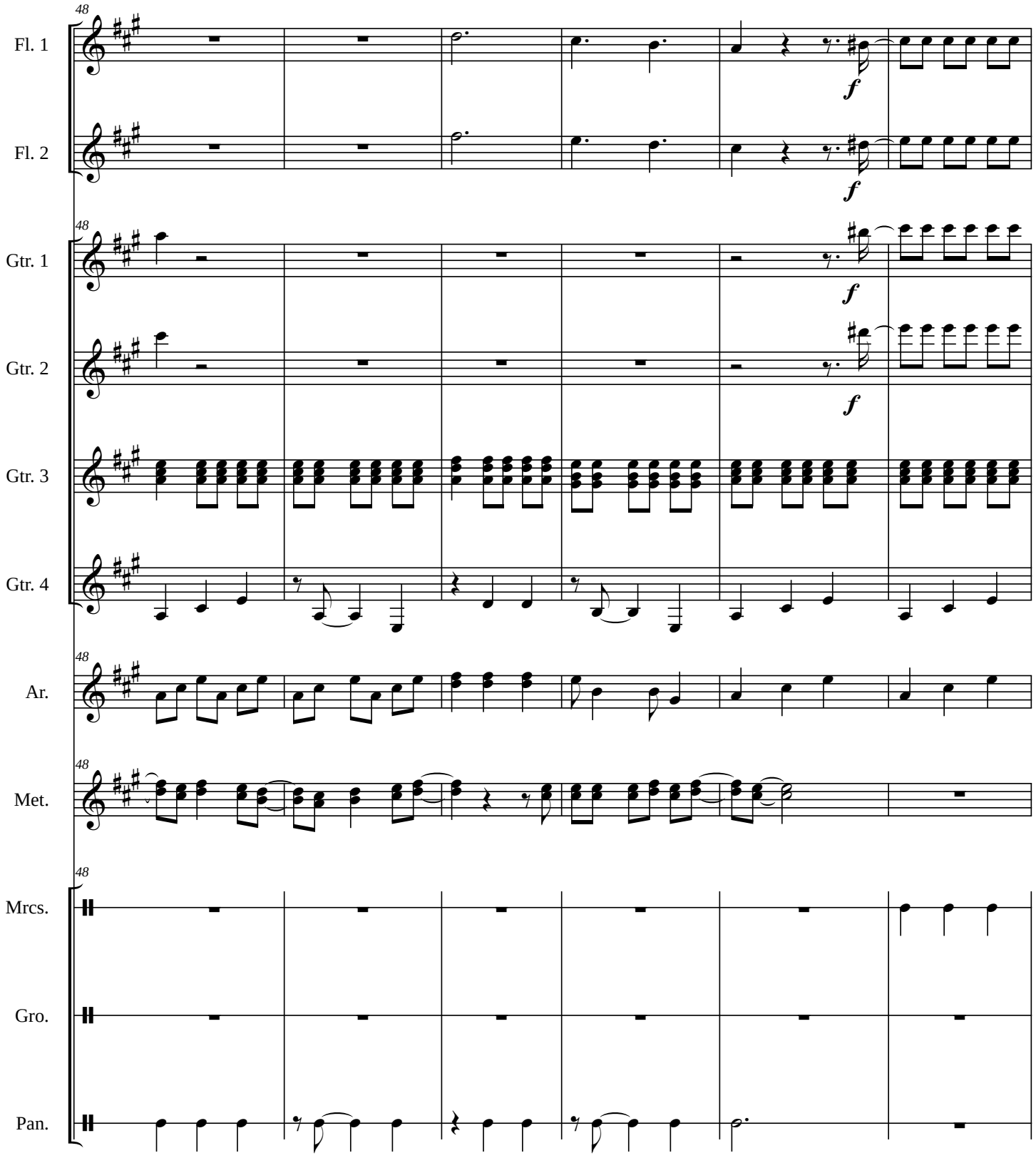

24
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

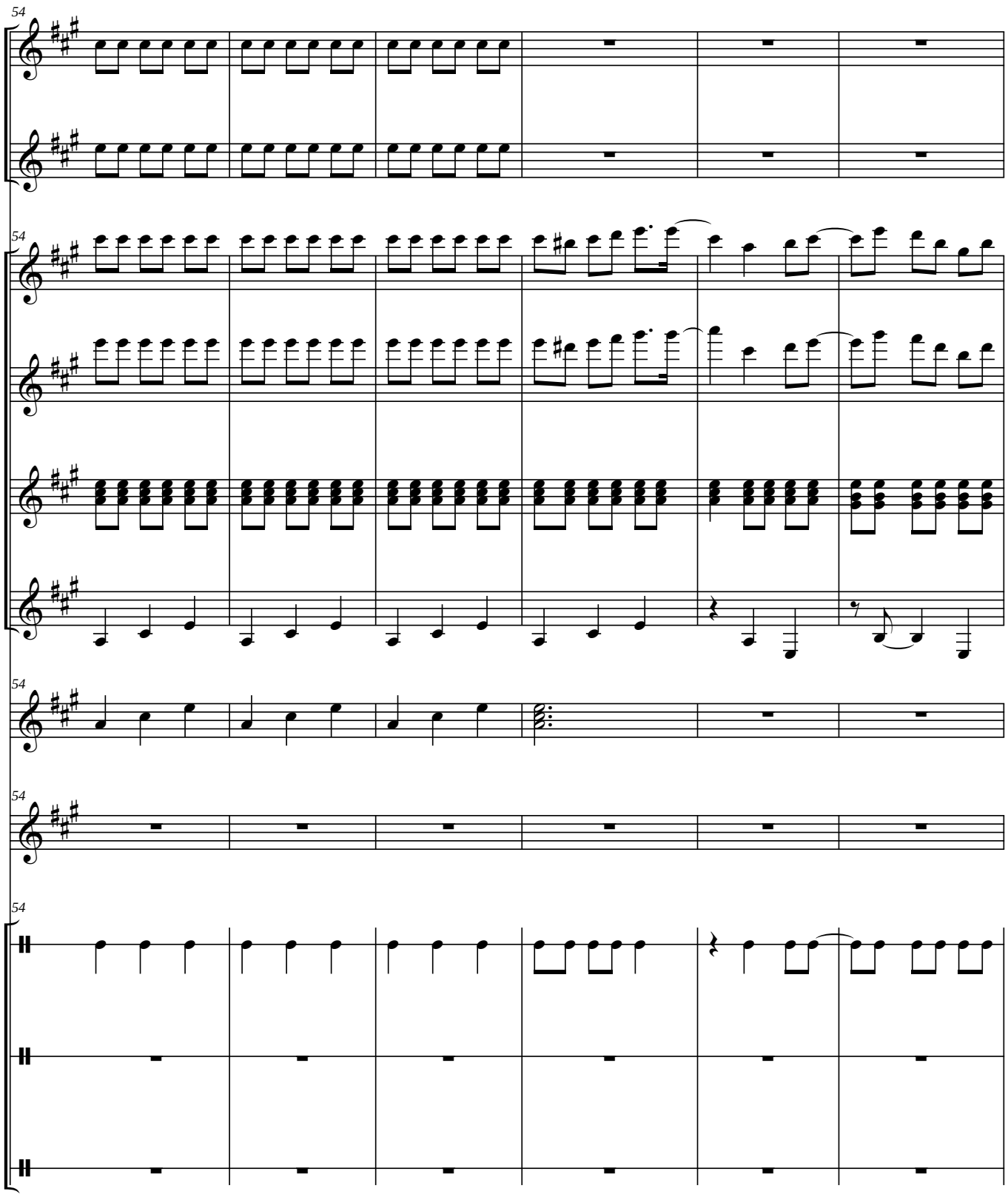
LA NEGRA

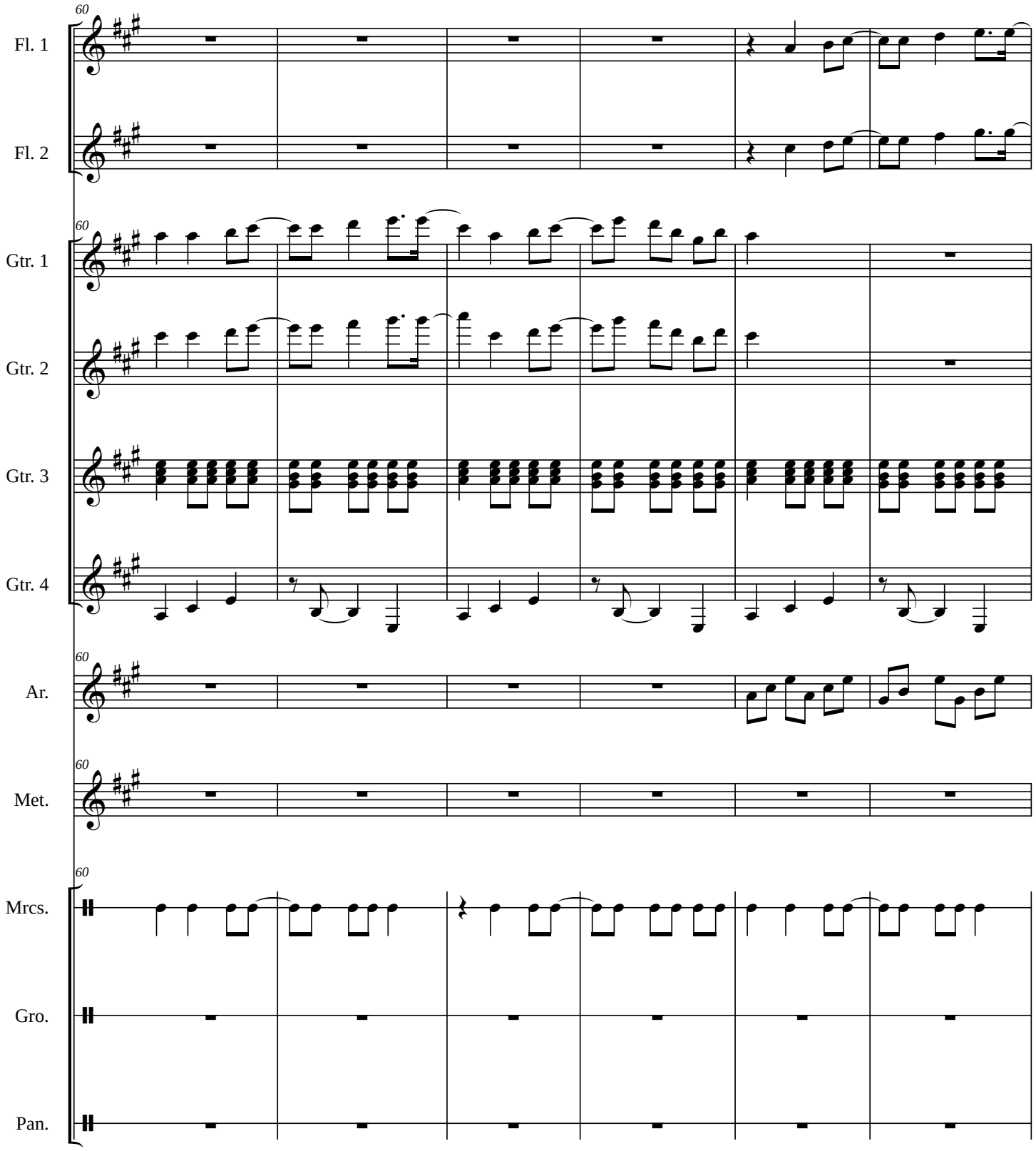


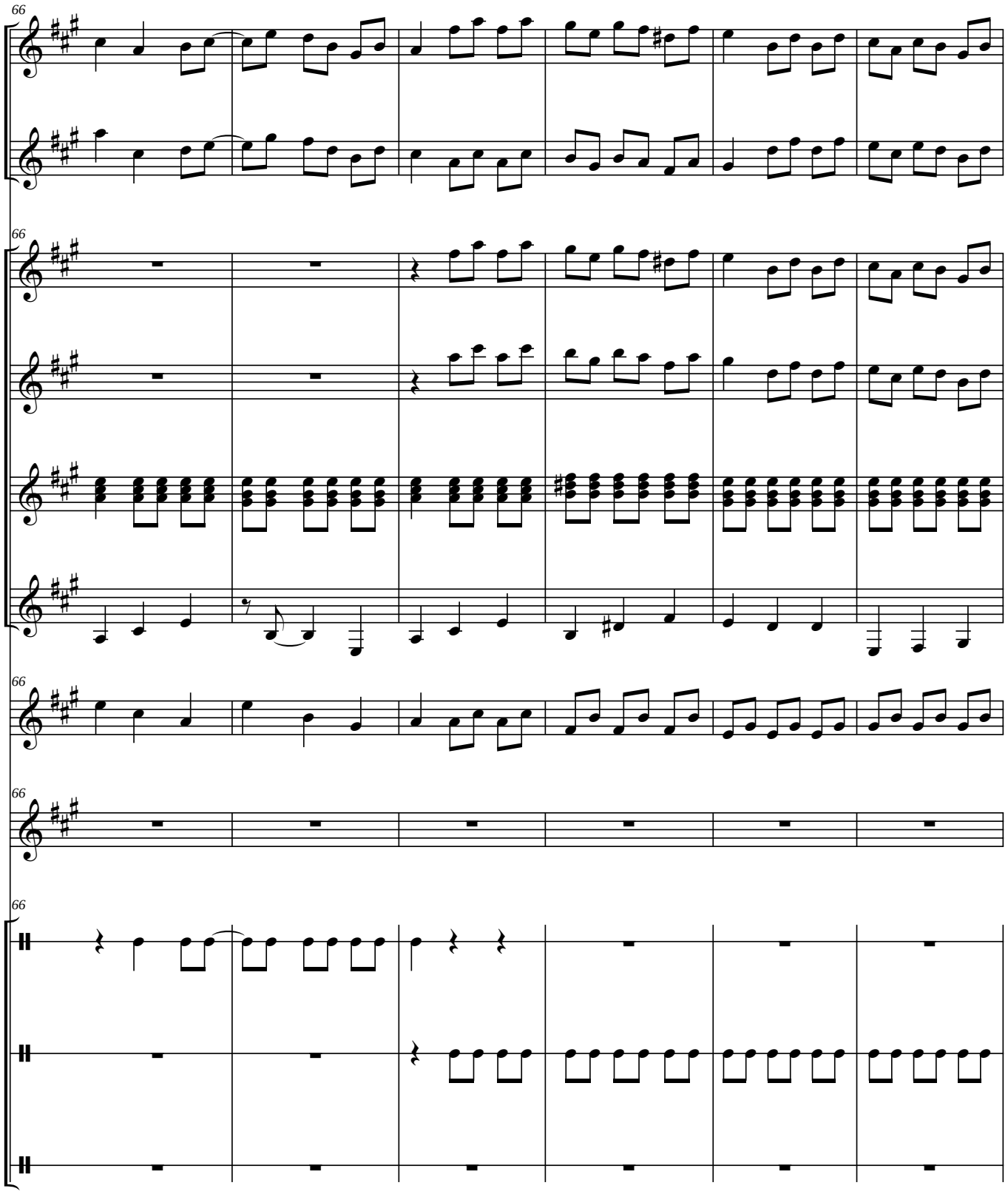

36
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.
p
p
f
mf

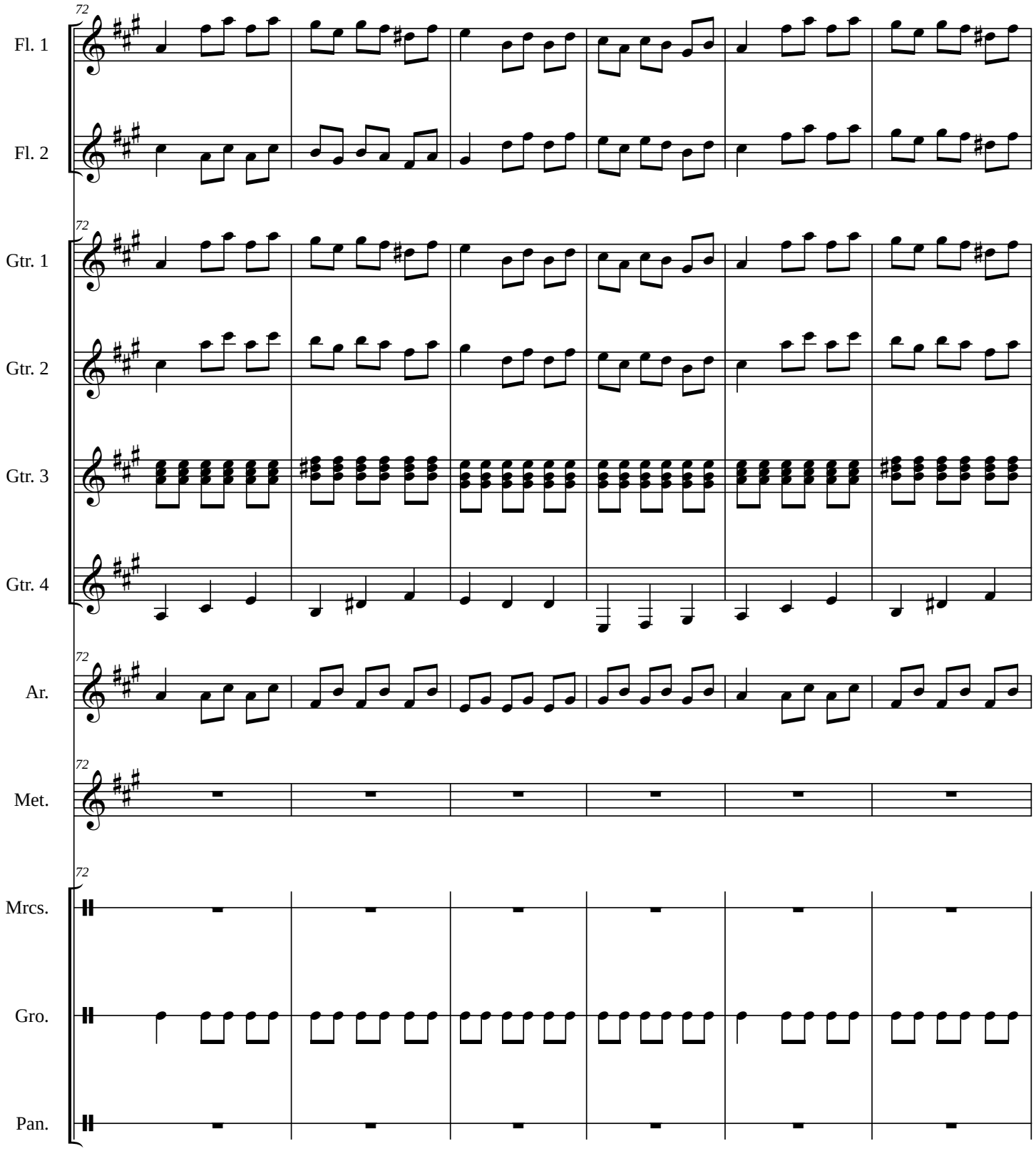

42
Fl. 1
p
Fl. 2
p
42
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
42
Ar.
42
Met.
42
Mrcs.
Gro.
Pan.

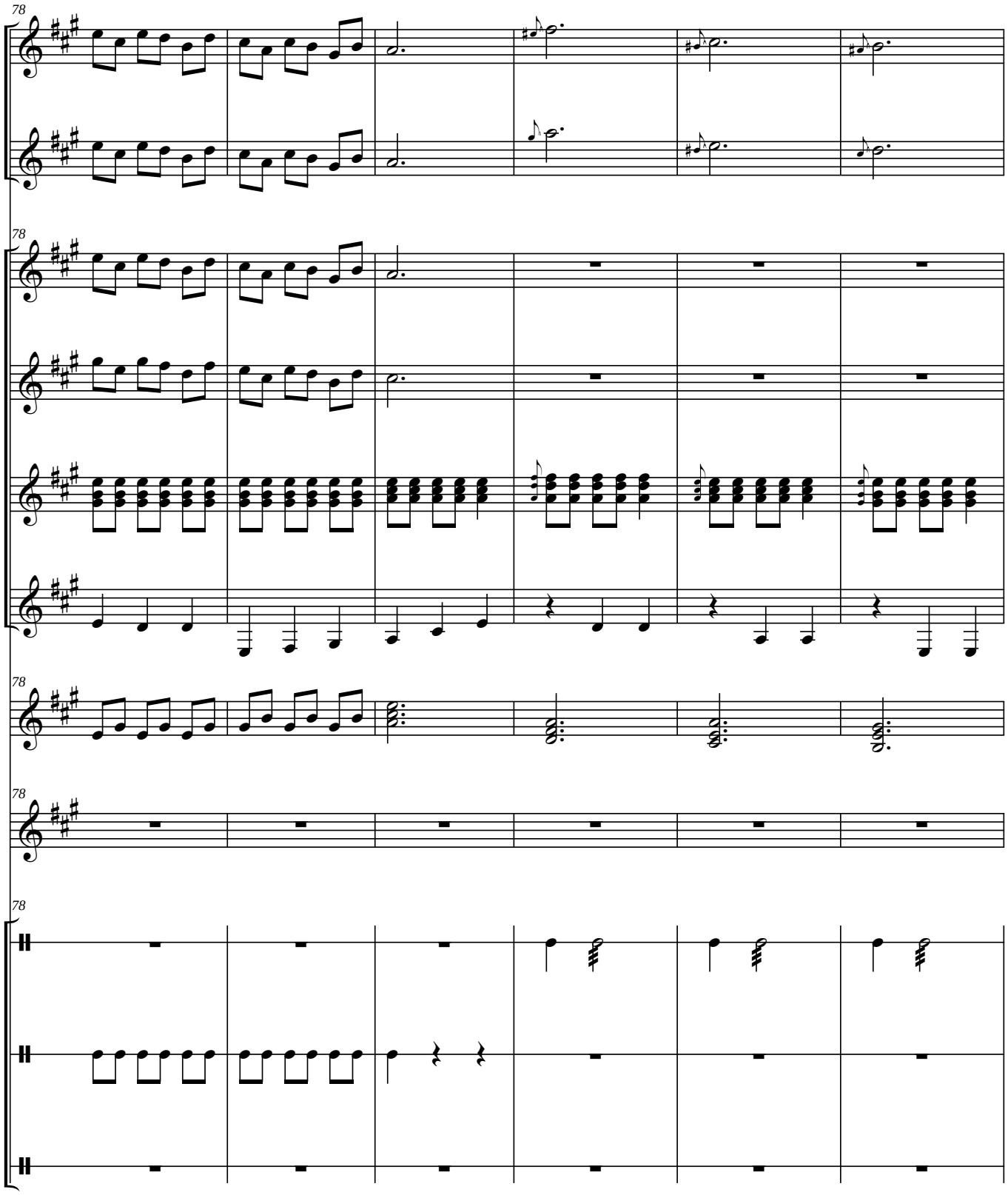

48
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.
f

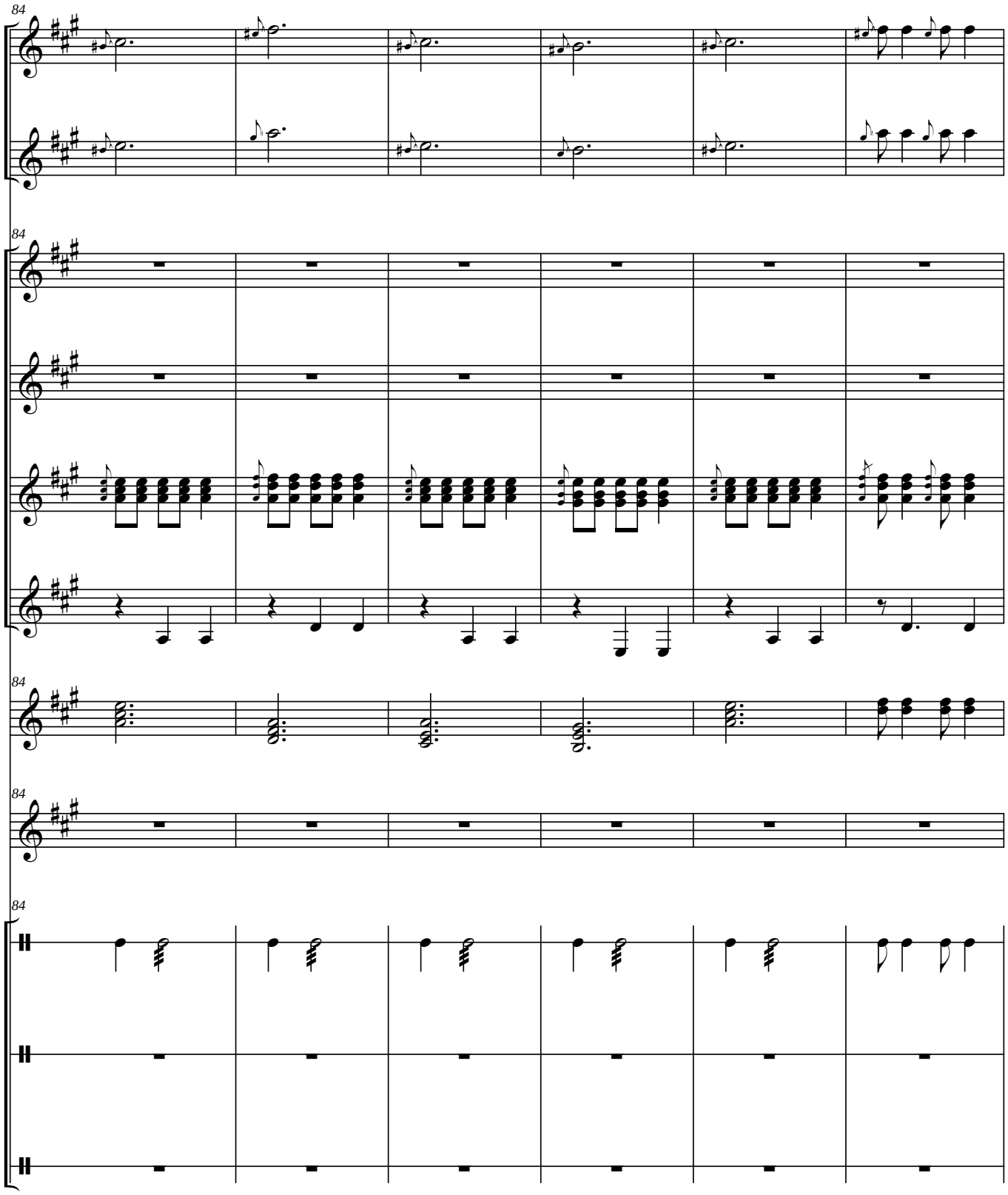

54
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

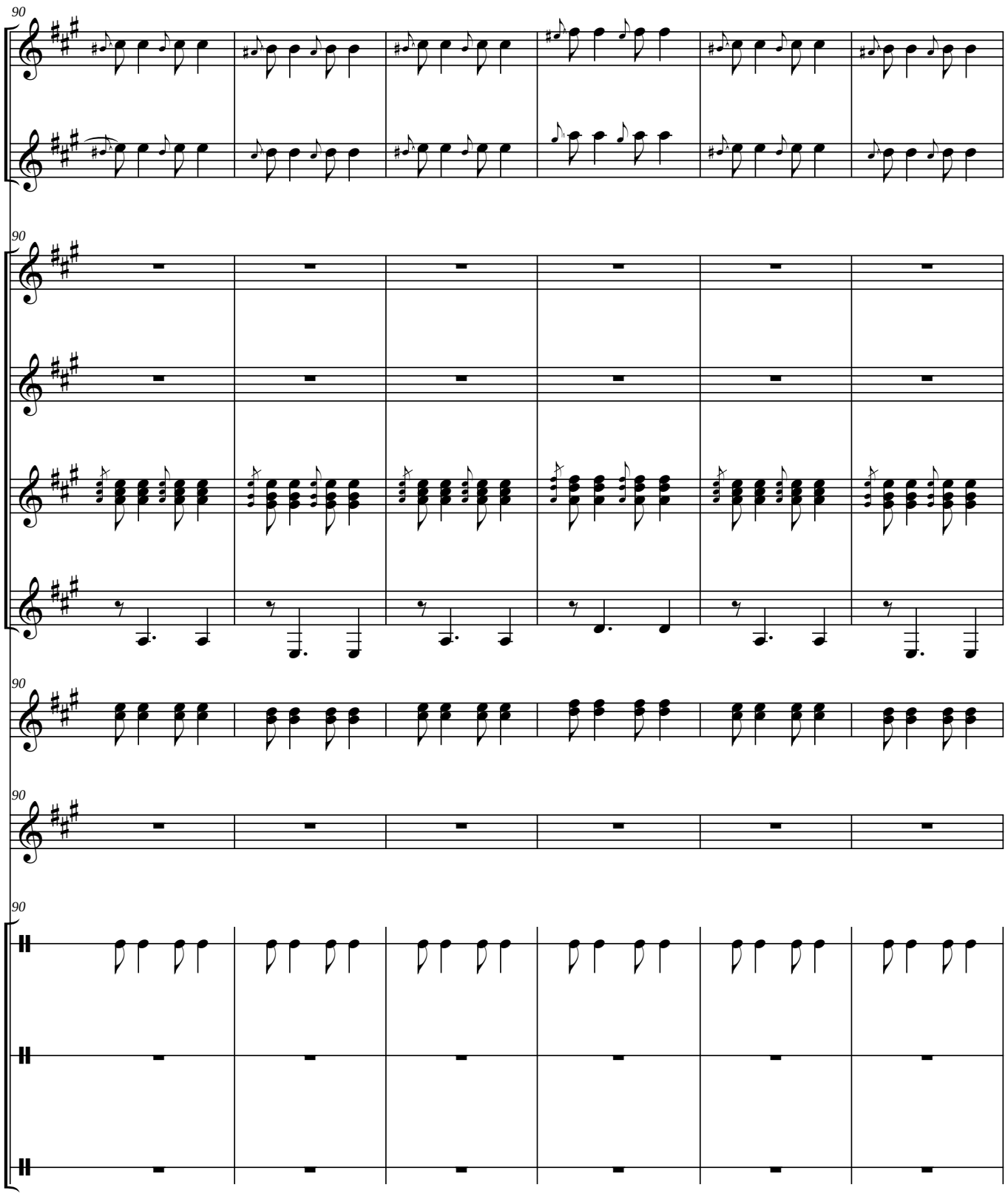

60
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

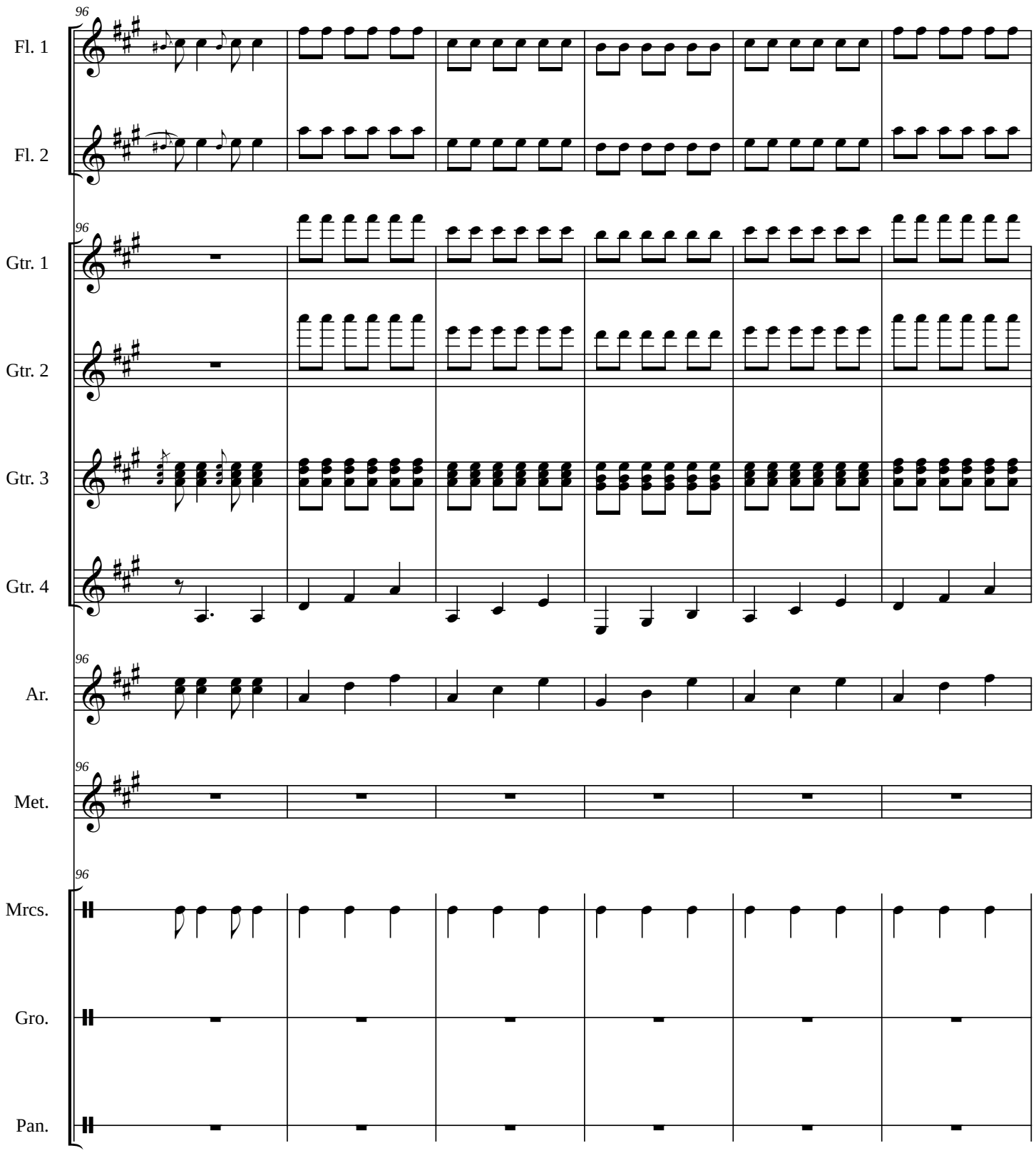

66
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

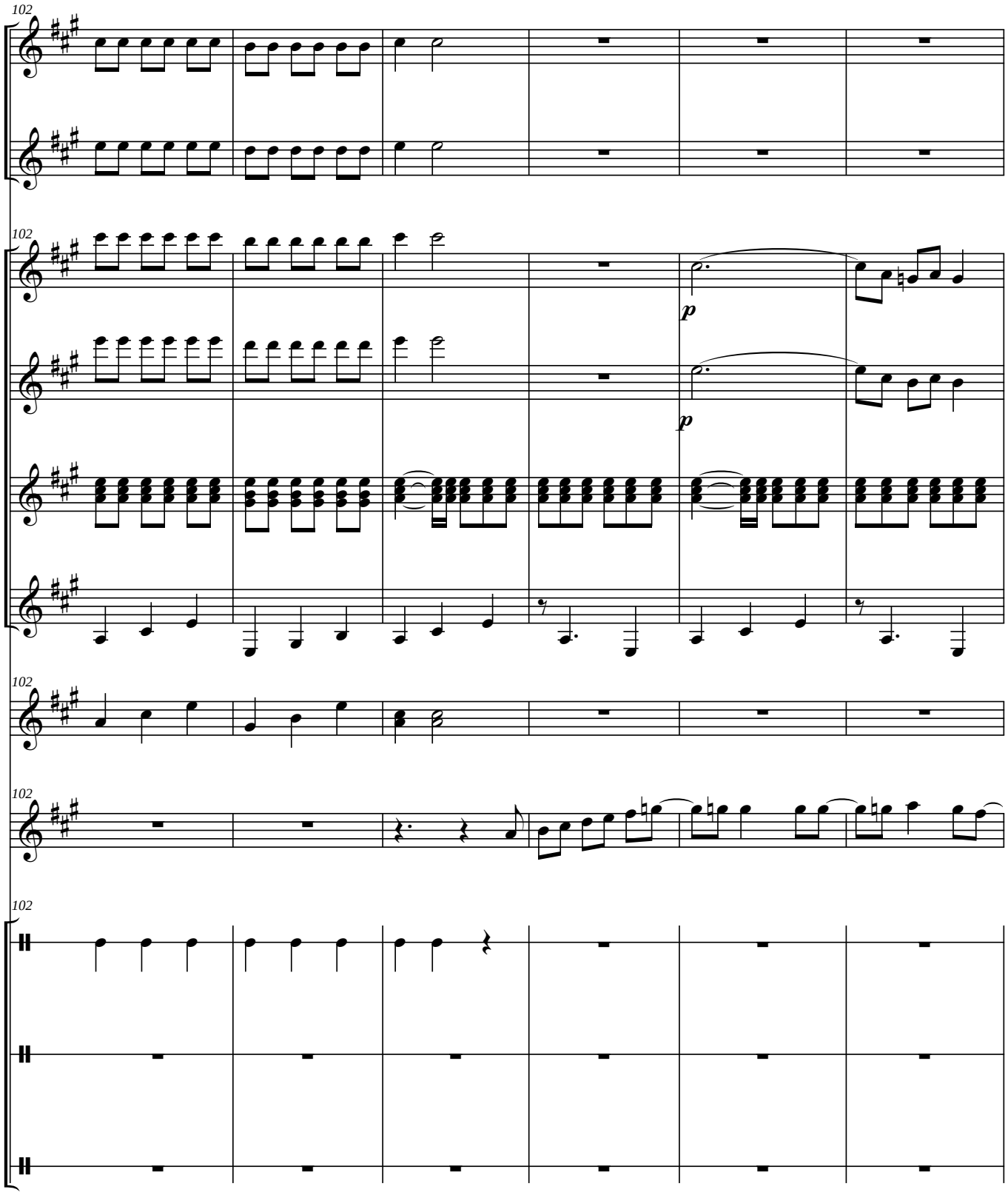

72
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

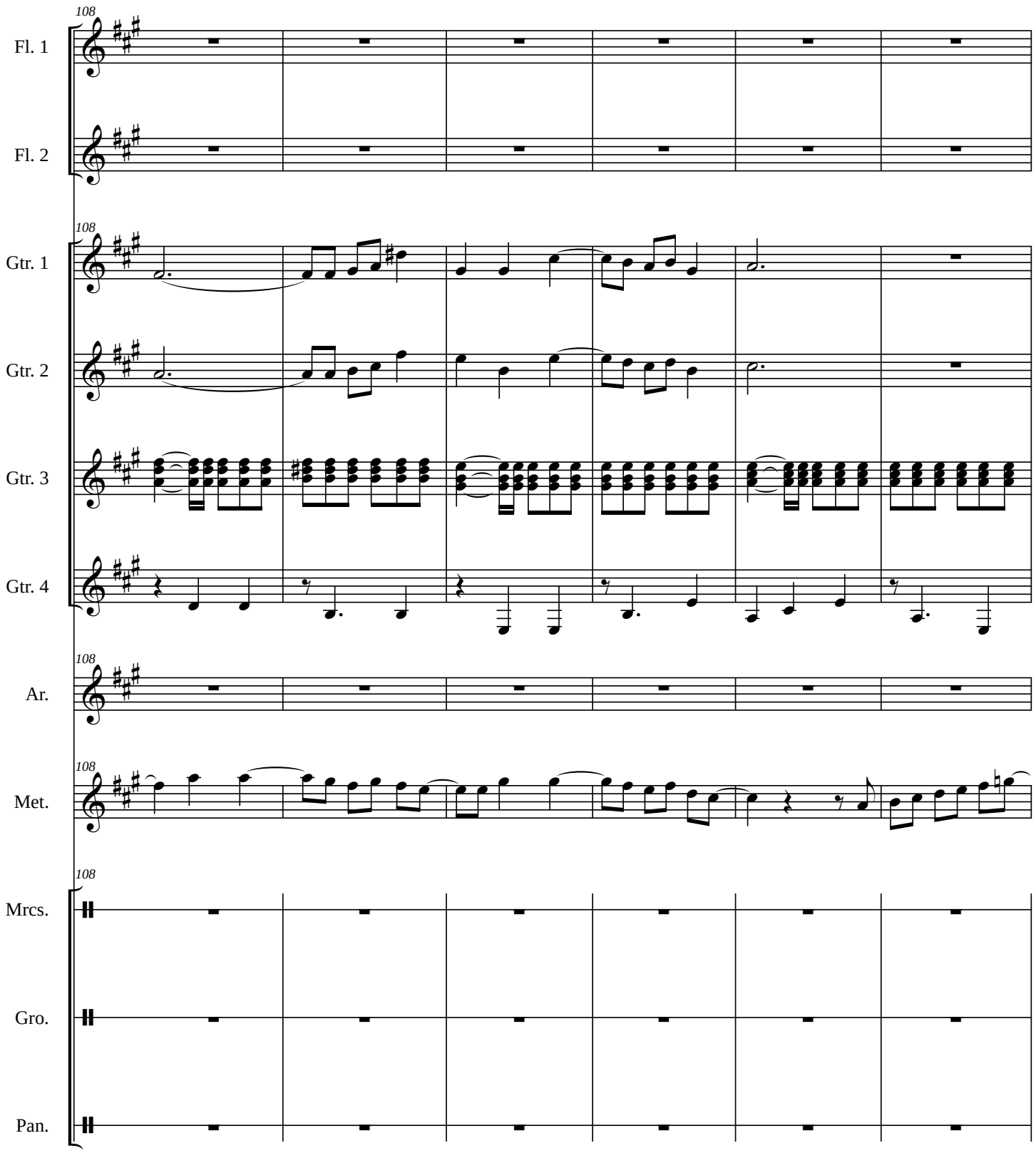

78
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

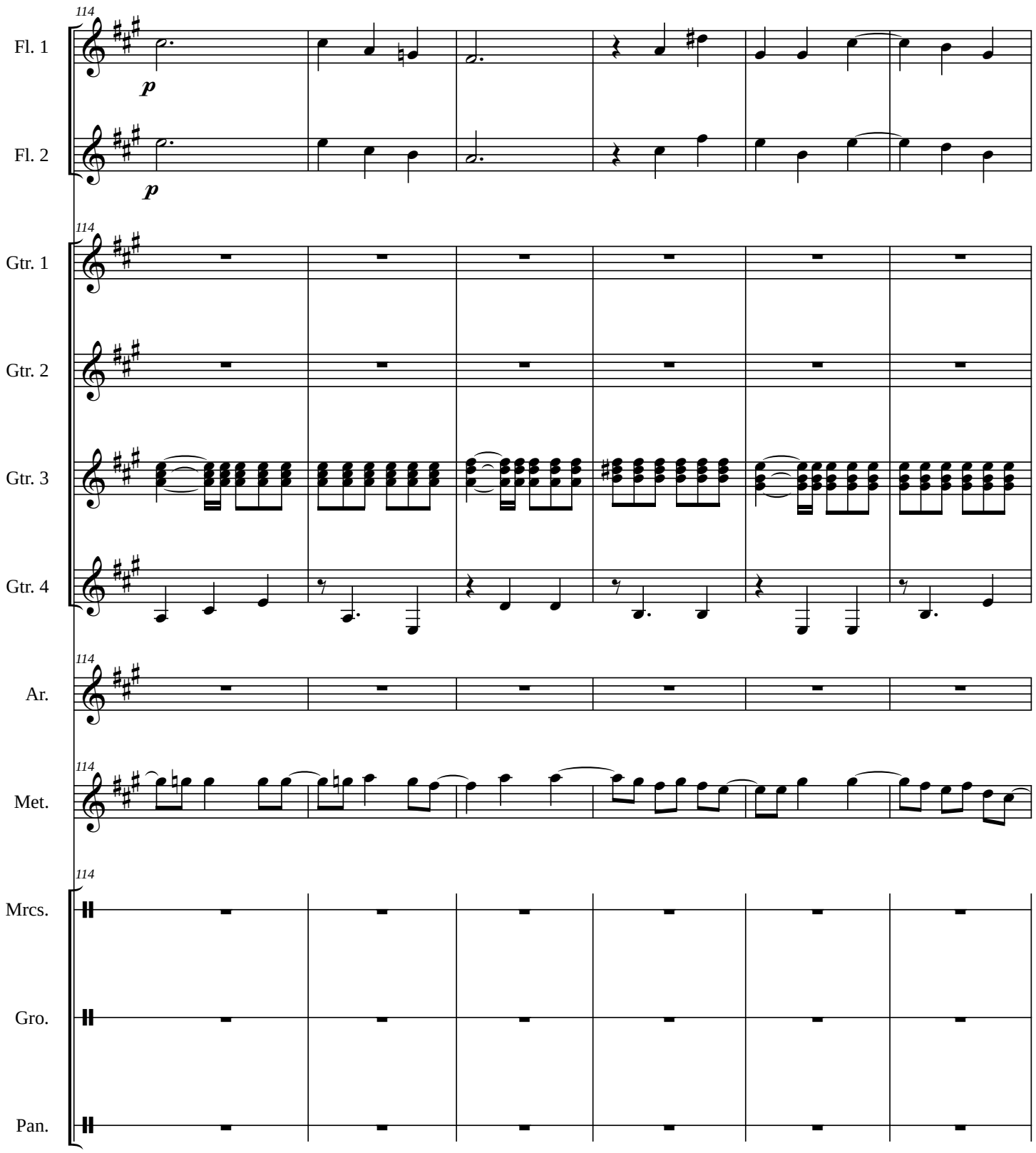

84
Fl. 1
Fl. 2
84
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
84
Ar.
84
Met.
84
Mrcs.
Gro.
Pan.

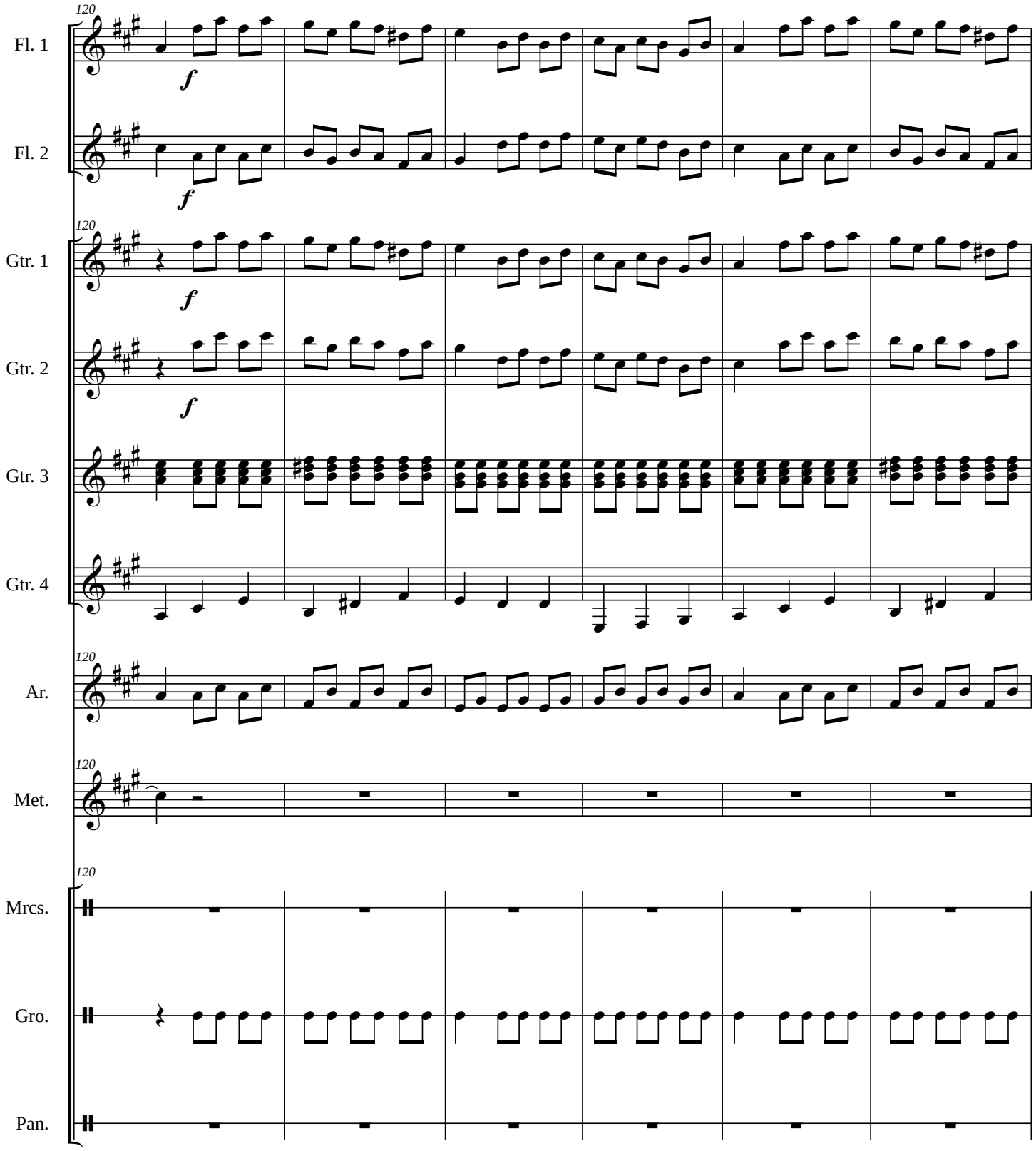

90
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

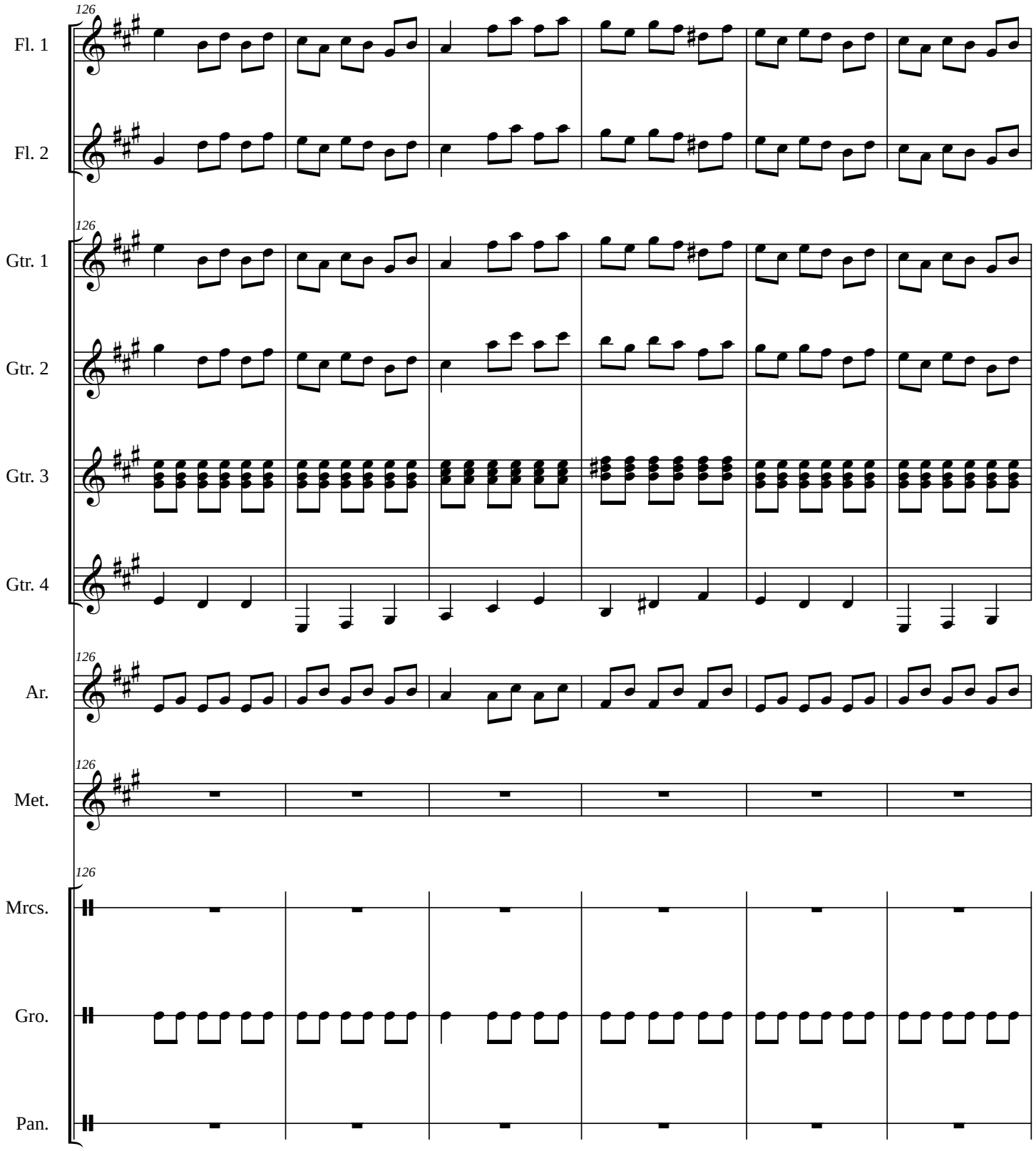

96
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.

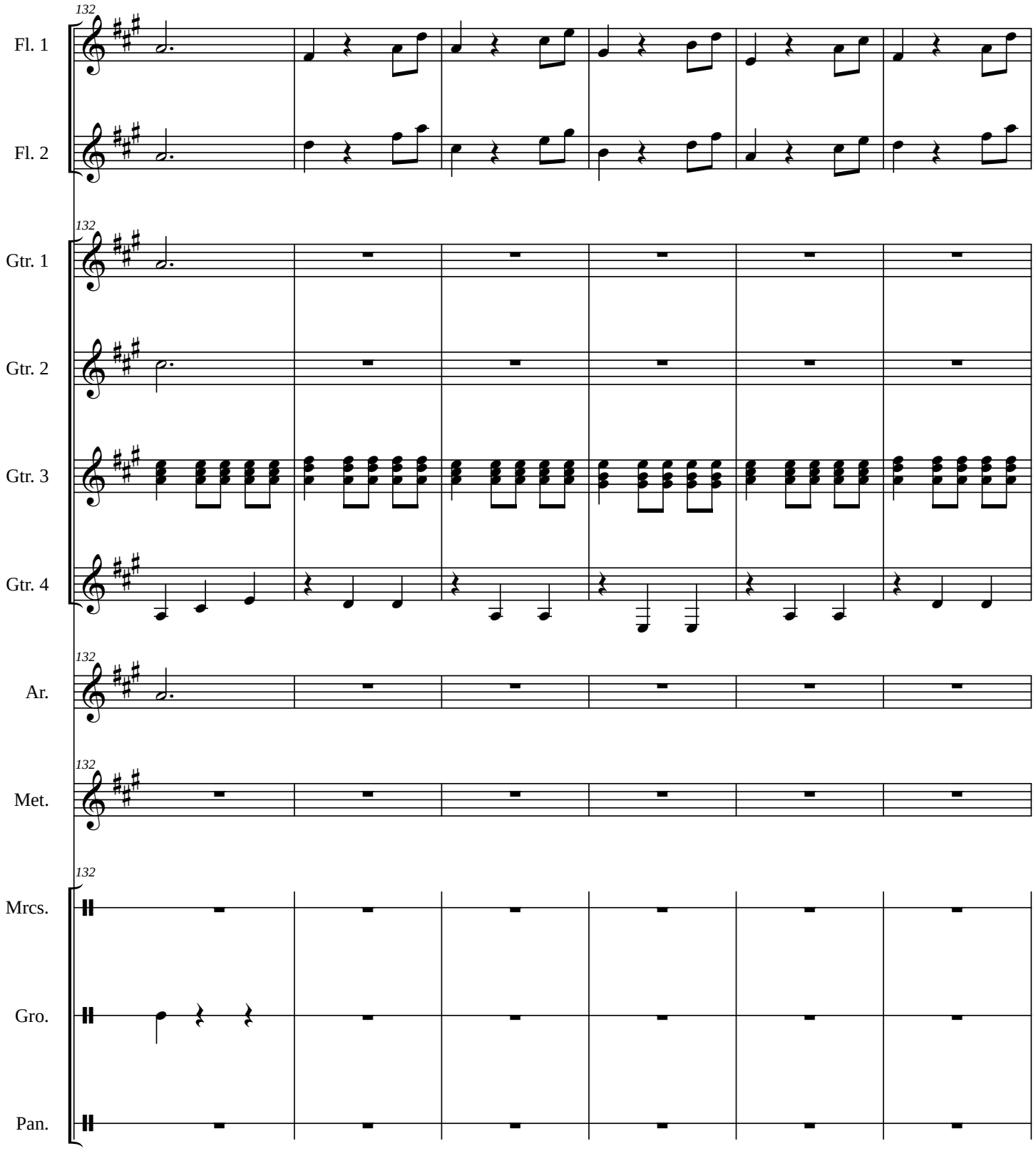

102
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.
p
p

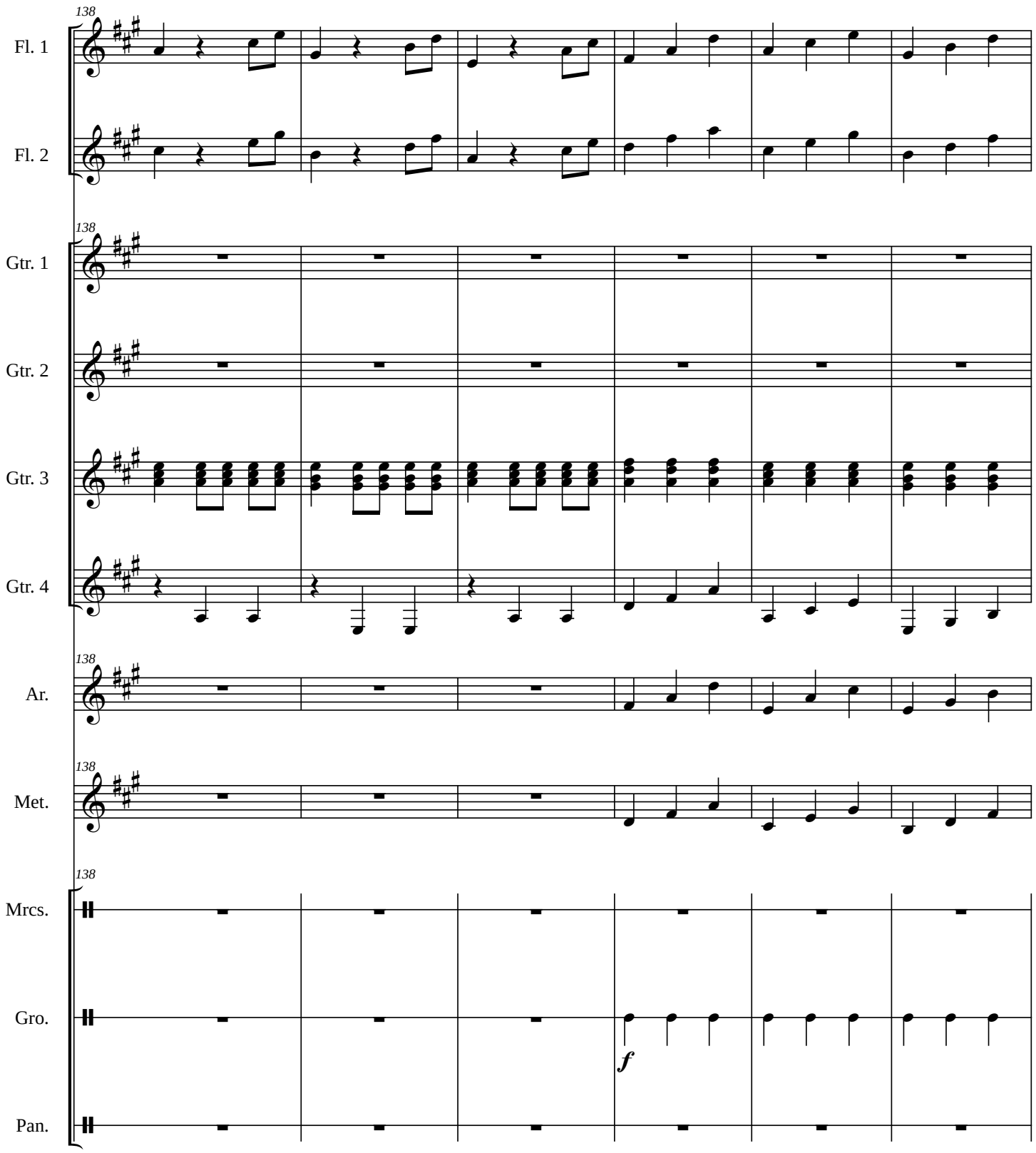

108
Fl. 1
Fl. 2
108
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
108
Ar.
108
Met.
108
Mrcs.
Gro.
Pan.

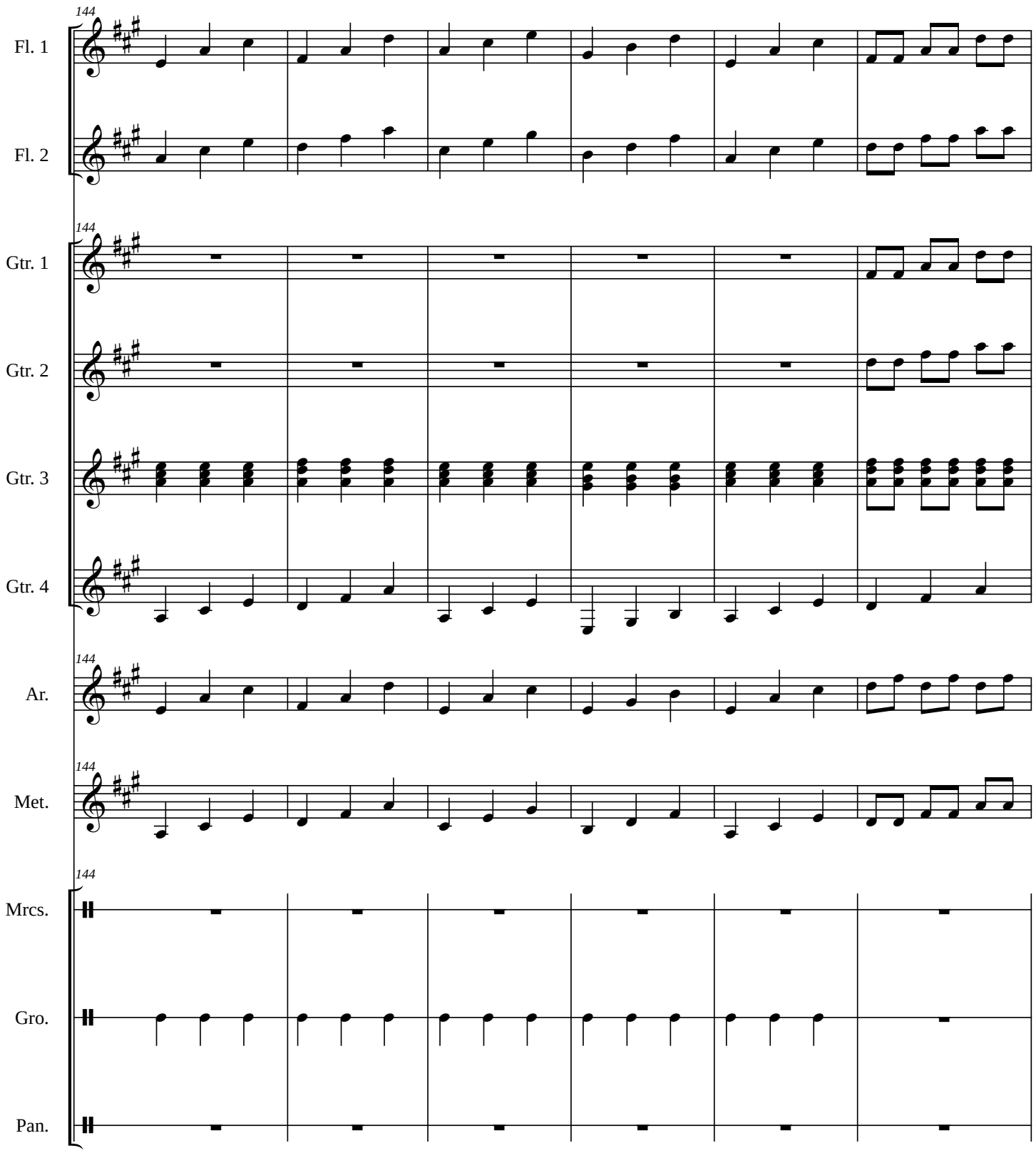

114
Fl. 1
p
Fl. 2
p
114
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
114
Ar.
114
Met.
114
Mrcs.
Gro.
Pan.

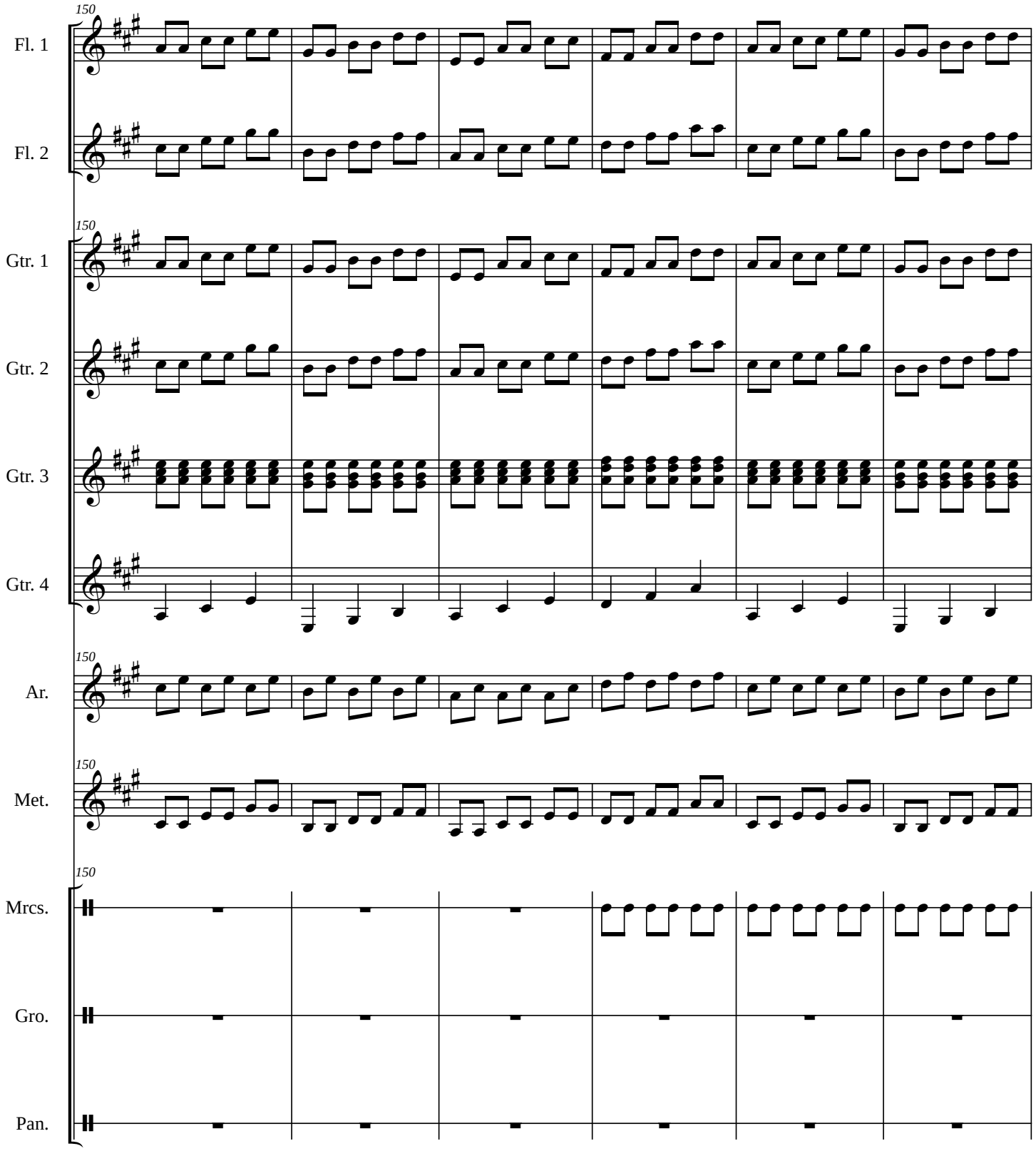

120
Fl. 1
f
Fl. 2
f
120
Gtr. 1
f
Gtr. 2
f
Gtr. 3
Gtr. 4
120
Ar.
120
Met.
120
Mrcs.
Gro.
Pan.

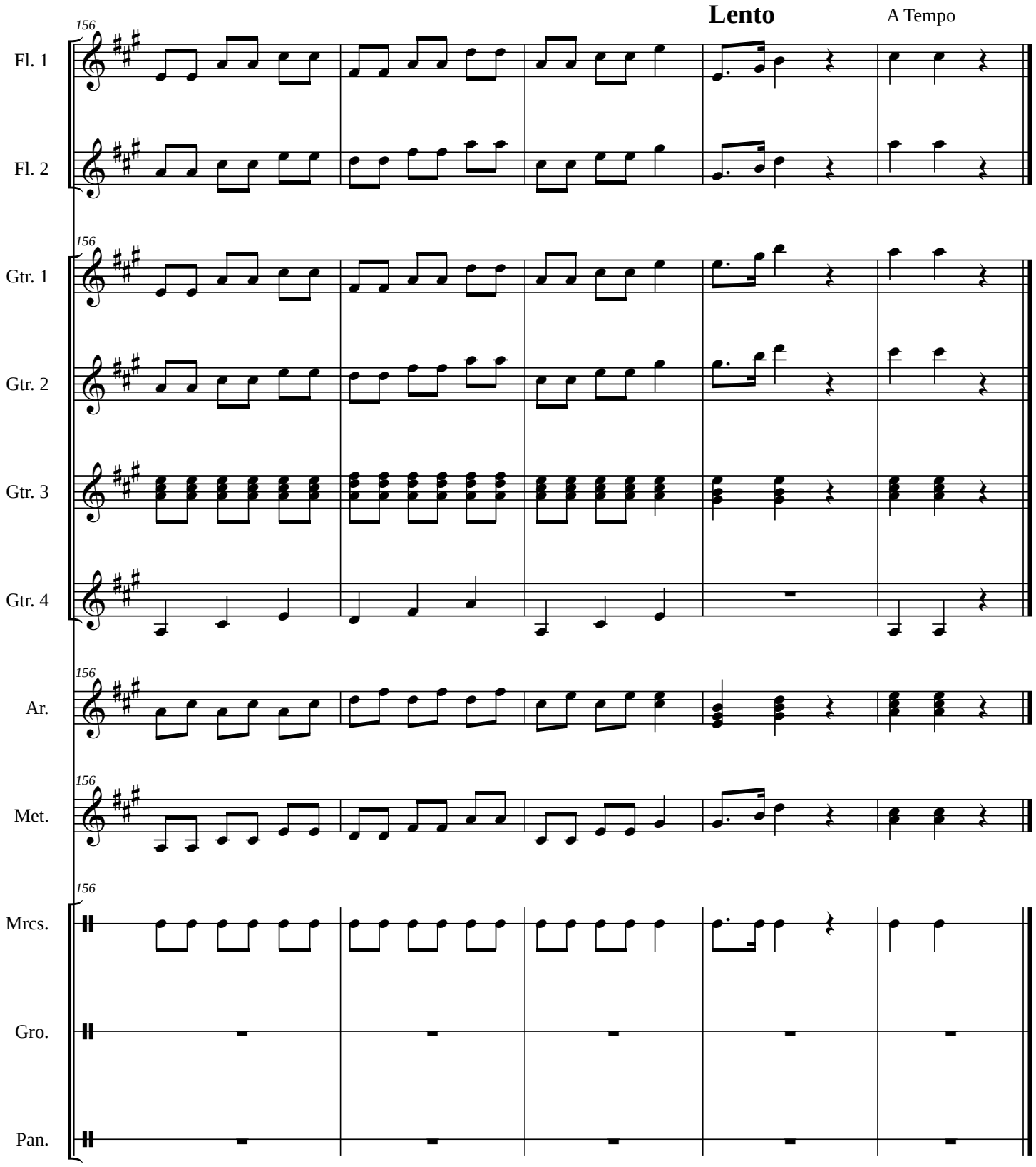

126
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.


132
Fl. 1
Fl. 2
132
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
132
Ar.
132
Met.
132
Mrcs.
Gro.
Pan.


138
Fl. 1
Fl. 2
138
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
138
Ar.
138
Met.
138
Mrcs.
Gro.
f
Pan.


144
Fl. 1
Fl. 2
144
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
144
Ar.
144
Met.
144
Mrcs.
Gro.
Pan.


150
Fl. 1
Fl. 2
150
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
150
Ar.
150
Met.
150
Mrcs.
Gro.
Pan.


Lento
A Tempo
156
Fl. 1
Fl. 2
Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Ar.
Met.
Mrcs.
Gro.
Pan.