

**PROPUESTA METODOLÓGICA
PARA FACILITAR EL ACERCAMIENTO TEMPRANO A LA TONALIDAD
Y MEJORAR LA EFECTIVIDAD Y EL USO DEL TEXTO GUÍA
EN LAS CLASES DE ESTUDIO MUSICAL BÁSICO
EN LA ESCUELA DE MÚSICA
DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE**

**FABIÁN ANDRÉS GARCÍA ERAZO
0939503
LINED CRISTINA AÑASCO GUAMANGA
0932617**



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
2015**

**PROPUESTA METODOLÓGICA
PARA FACILITAR EL ACERCAMIENTO TEMPRANO A LA TONALIDAD
Y MEJORAR LA EFECTIVIDAD Y EL USO DEL TEXTO GUÍA
EN LAS CLASES DE ESTUDIO MUSICAL BÁSICO
EN LA ESCUELA DE MÚSICA
DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE**

**FABIÁN ANDRÉS GARCÍA ERAZO
LINED CRISTINA AÑASCO GUAMANGA**

**DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO: ADOLFO MONTAÑO VIVAS.
LICENCIADO EN MÚSICA.**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADOS EN
MÚSICA.**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA-LICENCIATURA EN MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2015**

Aprobado por el Comité de Trabajos de Grado en cumplimiento de los requisitos exigidos por la Universidad del Valle, para otorgar el título de Licenciatura en Música.

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Santiago de Cali 2015

DEDICATORIA.

*A la memoria del maestro León J.Simar
y a nuestro director Adolfo Montaña Vivas.*

AGRADECIMIENTOS.

A Dios por permitirnos culminar esta etapa de nuestras vidas. A nuestro querido y apreciado director de trabajo de grado Adolfo Montaña Vivas, quien nos apoyó y nos dedicó el tiempo que más pudo para la elaboración de esta propuesta, infinitamente agradecidos.

A nuestros padres y familiares que tanto nos apoyaron, mil gracias.

A los antiguos estudiantes del maestro Simar: El profesor Alberto Guzmán, Héctor Hidalgo residente en Nueva York, César Iván Potes en el estado de Michigan, al hijo menor del Maestro Simar, Andrés Simar y nuestro director Adolfo Montaña Vivas.

¡Gracias por colaborarnos en esta investigación!

CONTENIDO

1. RESUMEN.	1
2. INTRODUCCIÓN.	4
3. PROBLEMA Y JUSTIFICACIÓN.	7
a) Planteamiento del problema:	7
b) Propuesta de solución:	8
4. OBJETIVOS.	11
Objetivo general.	11
Objetivos específicos.	11
5. METODOLOGÍA.	13
-Fuentes primarias:	14
- Fuentes secundarias:	15
CAPITULO I	16
6. ANTECEDENTES.....	16
7. MARCO TEÓRICO.....	22
CAPITULO II	35
Panorama general del contenido de las Unidades de Estudio Musical Básico y Obras para voz y piano seleccionadas de los libro CANTEMOS Canciones Europeas y Cantemos Las Palabras De Jesús.	35
Unidad 1:.....	37
1.1 MIS ABETOS Pág. 121.	38
1.2	39
Unidad 2:.....	40
2.1 NASHA Pág. 127.	40
Unidad 3:.....	44
3.1 SI QUIERES ENTRAR AL CIELO Pág. 12.	44
Unidad 4:.....	47
4.1 CAE LA NIEVE Pág. 119.....	47
Unidad 5:.....	49
5.1 MARA, MARA Pág. 163.	49

Unidad 6:.....	51
6.1 CANTEMOS Pág. 0.....	51
Unidad 7:.....	54
7.1 COMO VIVIR FELIZ Pág. 67.	54
Unidad 8:.....	57
8.1 DIVINA SABIDURIA Pág. 89 (aplicación de dos voces).	57
Unidad 9:.....	60
9.1 UNA SOLA COSA ES NECESARIA Pág. 24.....	60
Unidad 10:.....	63
10.1 SEVILLA Pág. 1.	63
Unidad 11:.....	66
11.1 EL QUE NO ESTÁ CONMIGO Pág. 10.....	66
Unidad 12:.....	69
12.1 ALEGRÍA DE VIVIR Pág. 101.	69
Unidad 13:.....	71
13.1 CABALLITO DE MADERA Pág. 100.	71
Unidad 14:.....	74
14.1 QUIERE AMANECER Pág. 91.	74
Unidad 15:.....	76
15.1 LA TARARA Pág. 22.	76
15.3 MI PATRONA Pág. 5.	79
Unidad 16:.....	82
16.1 CANTO DEL MAR Pág. 58.	82
Unidad 17:.....	86
17.1 AY DEL ESCANDALOSO Pág. 20.....	86
Unidad 18:.....	90
18.1 A QUIEN CREA LO RESUCITARÉ Pág. 4.....	90
Unidad 19:.....	94
19.1 NOCHE DE NIEVE Pág. 146.	94
Unidad 20:.....	97
20.1 LA MUERTE DEL REY OLAF Pág. 117.....	97
Unidad 21:.....	100
21.1 EL CABALLO BAYO Pág. 14.	100

Unidad 22:.....	103
22.1 LA MANZANITA Pág. 136.....	103
Unidad 23:.....	107
23.1 EN EL MERCADO Pág. 132.....	107
Unidad 24:.....	111
24.1 GLORIA IN EXCELSIS Pág. 116.	111
Unidad 25:.....	115
25.1 TUVE UN COMPAÑERO Pág. 80.....	115
Unidad 26:.....	118
26.1 SUBO AL CIELO Pág. 64.	118
Unidad 27:.....	122
27.1 ZORRO ZORRITO Pág. 74.	122
27.3 CLARA CLARITA Pág. 138.	125
27.5 VAMOS PRONTO A BELÉN Pág. 111.	128
27.6	129
Unidad 28:.....	130
28.1 SED PRUDENTES Y SENCILLOS Pág. 86 (Léon J. Simar).	130
Unidad 29:.....	133
29.1 KATALIÑ Pág. 20.	133
Unidad 30:.....	138
30.1 LOS DOCE LADRONES Pág. 133.....	138
Unidad 31:.....	142
31.1 CUCÚ Pág. 131.....	143
CONCLUSIÓN.....	146
BIBLIOGRAFÍA.	148

1. RESUMEN.

El profesor León¹ Jean Simar en la presentación de la obra de Estudio Musical Básico expone a grandes rasgos la idea central de la metodología que se propone a aplicar. Textualmente dice: *“Las tradicionales llamadas materias lectura musical, entonación, ritmo, teoría de la música y desarrollo del oído se presentan al estudiante en una sola materia que las integran: el Estudio Musical Básico. El trabajo en cada uno de los seis primeros semestres consiste en el estudio y práctica de lo presentado, en seis unidades especialmente diseñada para tal efecto. Cada unidad se compone de tres partes principales: una primera, en la que se enfoca exclusivamente aspectos rítmicos y en la que se adiestra al estudiante tanto en la lectura y ejecución de ritmos escritos como en la escritura de ritmos “dictados” por el profesor; una segunda, que comprende el desarrollo de la afinación, el estudio de intervalos y escalas, la ejecución vocal correcta de sonidos “dictados” por el profesor. La tercera parte reúne los aspectos rítmicos y melódicos de la música y ofrece al estudiante la oportunidad de efectuar la síntesis de los elementos constitutivos de la música estudiados en las primeras partes de la unidad. Los conocimientos puramente teóricos solo se presentan en el momento de su aplicación práctica”*².

Para establecer la secuencia metodológica del Estudio Musical Básico del maestro León Jean Simar, se procedió a especificar los contenidos de las Unidades 1 a la 31. Esto permite encontrar algunos de esos contenidos en las canciones de los tomos 4 y 9 de la colección CANTEMOS para poder asignar, a manera de sugerencia, a 31 Unidades, una

¹ El nombre León lleva tilde en la “e” y no en la “o” pues el mismo Maestro Simar le decía a sus alumnos que él era un ser humano como cualquiera y no un León (Palabras del profesor Adolfo Montaña).

² SIMAR, León. Estudio musical básico, metodología. Ed Fundación León J Simar. Cali.

o dos canciones que además de proporcionar una auténtica experiencia musical dentro del salón de clase, reafirmen la mayoría de los contenidos teóricos vistos en la Unidad y faciliten un acercamiento temprano al sistema tonal.

Cantemos “Canciones Europeas” es un conjunto de 172 pequeñas obras folklóricas o populares de España, Suecia, Holanda, Rumania, Alemania, Bélgica, Finlandia, Bulgaria, Rusia, Polonia, Albania, Países Bálticos y Portugal, con arreglos de acompañamiento para piano por el Maestro Léon Jean Simar, escritas en diferentes tonalidades con una estructura armónica muy definida y hermosamente elaborada.

En el proceso de selección se escogieron 34 canciones de los tomos mencionados procurando que expresaran la mayoría de los contenidos teóricos, con el fin de asignar una canción a cada Unidad, apareciendo en ellas además de melodías diatónicas en mayor y menor, melodías modales y los giros más usuales de la armonía funcional, las cadencias plagales, la cadencia frigia, saltos de tercera en la soprano, dominantes secundarias, acordes disminuidos, enarmonía etc.

A partir de la Unidad 19 se encuentran ejercicios rítmicos basados en fragmentos de obras de repertorio clásico universal y se ve la necesidad de ampliar este tema, añadiendo una base de datos de partituras y grabaciones en formato multimedia.

Fue necesario adelantar entrevistas con ex-alumnos del maestro Simar para explorar su percepción de las Unidades, conocer el aporte del Estudio Musical Básico en su formación y en su comprensión de la estructura del lenguaje musical.

Se consultó además, la opinión de los entrevistados sobre la funcionalidad y la posibilidad de hacer una propuesta metodológica para facilitar el acercamiento a la tonalidad de este material. Se adjuntarán a este trabajo de grado los archivos con las

entrevistas a los docentes y compositores Héctor Hidalgo en Nueva York, César Iván Potes en la ciudad de Lansing, Alberto Guzmán, Adolfo Montaña Vivas y el profesor Andrés Simar en la ciudad de Cali.

2. INTRODUCCIÓN.

El maestro Léon Jean Simar al fundar el Departamento de Música en la Universidad del Valle, se vio en la necesidad de producir un material pedagógico que le permitiera ofrecer la posibilidad de un aprendizaje progresivo. Si todos los pedagogos cuando se enfrentan en una situación de aprendizaje son capaces de elaborar y apropiarse del material que dispongan, se necesita tener una concepción pedagógica integral para conocer la forma en que la música se “mueve” y estar seguro de cuál es el resultado al que se quiere llegar, el conocimiento pleno del lenguaje musical.

Inicialmente el Maestro Simar se enfrentó a situaciones donde el material pedagógico disponible era el “Solfeo de los Solfeos de Lavignac”, los sistemas pedagógicos de Jacques Dalcroze y Edgard Willems; textos que eran frecuentes en la enseñanza musical de la escuela Francesa. Sin embargo, con muy buen tino, él aseguraba que la música “bien hecha” y los textos de música de los grandes Maestros, son en sí un material pedagógico eficiente, con el cual cualquier estudiante podría entender cómo se hace la música, cómo procede y avanza una idea musical “cómo camina la música”. A raíz del encargo que le hizo la comunidad jesuita, a través del sacerdote Darío Benítez para poner en formato de voz y órgano un gran número de melodías religiosas bajo el título **CANTEMOS LAS PALABRAS DE JESÚS**, surge la posibilidad de trabajar y publicar los textos de la colección **CANTEMOS**, que reúnen piezas de música popular Americana y Europea. Este trabajo tiene la virtud de ser música bien hecha, bien armonizada, inteligentemente trasladada a la versión de voz y piano, una obra similar a la que realizaron músicos como Johannes Brahms poniendo en formato de Lied muchas canciones folclóricas del pueblo Alemán, o como lo hizo Beethoven por encargo, con

las canciones de Irlanda y Escocia. Ese carácter de música “bien hecha” es lo que permite asegurar, sin temor a equivocarse, que todo este material tiene un inmenso valor pedagógico aplicable al conocimiento de la tonalidad, de la armonía funcional dentro de un contexto de la obra de arte acabada; cada una de las piezas de los libros **CANTEMOS** es una joya labrada con absoluto buen gusto, es un claro ejemplo de cómo con los elementos armónicos que se aprenden en una Escuela de Música se puede lograr una pequeña obra de arte.

El Estudio Musical Básico nace como una necesidad de sistematizar el conocimiento y si bien es cierto que se inspira en la obra de Hindemith “Adiestramiento para los jóvenes músicos”, es capaz de presentar todo el material de aprendizaje, en forma secuencial, adaptando los contenidos a las necesidades del medio musical de la ciudad de Cali en los años 70s.

En esta investigación sobre la metodología del maestro León J. Simar se encontró en los libros **CANTEMOS** un material pedagógico importante, de una riqueza musical excepcional y que no obstante haber sido editado por la comunidad Jesuita hace casi 60 años, vale la pena recuperarlo como un valioso material de apoyo para proporcionar una experiencia musical integral en el salón de clases.

Precisamente por eso es necesario adicionar a este trabajo de grado, una antología del tomo 4 y 9 de la colección **CANTEMOS**, para que puedan ser consultados en el centro de documentación de la Escuela de Música, como material pedagógico de apoyo para el uso de todos los docentes y licenciados que sientan la necesidad de renovar y revitalizar el trabajo en clase.

En el desarrollo de la presente investigación fue necesario contactar y entrevistar a algunos de los antiguos alumnos, para consignar sus apreciaciones sobre los textos de EMB y la forma como eran abordados en la clase por el Maestro Simar.

Contestaron el cuestionario el compositor de música electrónica Héctor Hidalgo residente en la ciudad de Nueva York, el profesor César Iván Potes desde Lansing en el estado de Michigan, los profesores Alberto Guzmán Naranjo y Adolfo Montaña Vivas en la ciudad de Cali.

El mismo profesor Simar al final de algunas Unidades sugiere la posibilidad de que este material pedagógico pueda ser enriquecido con el aporte de ejercicios similares ideados por los profesores que ayuden a superar las dificultades que el pedagogo encuentre en su camino. Esto implica que el Estudio Musical Básico es una obra abierta que, conservando los ejercicios básicos planteados en cada Unidad, le permite al profesor aplicarlos en forma creativa, cambiando los parámetros musicales que sean necesarios para explorar nuevas formas de hacer los ejercicios ya planteados.

3. PROBLEMA Y JUSTIFICACIÓN.

a) Planteamiento del problema:

Las Unidades de EMB son el texto que se debe seguir durante los seis semestres de Estudio Musical Básico de acuerdo con la programación del Plan de Estudios de la Escuela de Música.

Sin embargo, según encuestas realizadas entre los profesores de teóricas de la Escuela, la mayoría de los docentes de EMB no utilizan este material o si lo hacen, ven muy pocas Unidades o no llegan a ver todas las 39 y en algunos casos de manera aleatoria. Por otra parte, en la Escuela de Música existe la necesidad de llegar al conocimiento de la tonalidad desde el primer semestre, porque así lo exige el proceso de formación de instrumentistas para la conformación de la Orquesta Sinfónica de Estudiantes y de los Grupos Instrumentales. Los procesos de admisión de la Escuela de Música, privilegian desde hace algunos años a los aspirantes que tienen dominio de algún instrumento. Esta situación plantea la urgencia de lograr el manejo de la tonalidad desde mucho más temprano.

Se da entonces una dicotomía, donde por una parte el Estudio Musical Básico busca el entrenamiento en la lectura musical a partir de los intervalos puros y por otra, la música tonal del repertorio que aborda la orquesta exige el conocimiento de las relaciones tonales de los acordes funcionales básicos.

Es por lo tanto necesario conciliar estas dos posiciones dotando a los textos de EMB de herramientas que permitan acceder al conocimiento temprano de la tonalidad y lograr,

por otra parte, el trabajo auditivo y el entrenamiento que faciliten a los alumnos el reconocimiento de los intervalos puros.

b) Propuesta de solución:

Actualmente la Escuela de Música de la Universidad del Valle recoge los frutos de la labor pedagógica del Maestro Léon Jean Simar, pues la vida musical de la región era precaria y salvo la influencia del Conservatorio Antonio María Valencia, cuyo radio de acción cubría el entorno vecino a esta institución; el resto de la ciudad estaba bajo la influencia del gusto musical que dictaban las emisoras de radio. La práctica musical se basaba en el folclorismo heredado del pasado y los instrumentistas eran músicos empíricos, que carecían de una formación académica similar a la que se impartía en todos los conservatorios del mundo.

Es importante para todos los profesores del área de la Escuela de Música conocer las ventajas que ofrecen las Unidades de Estudio Musical Básico ya que aportan:

- Un estudio completo del ritmo en toda su complejidad.
- El conocimiento de los modos antiguos.
- El solfeo melódico centrado en los intervalos puros.
- Lectura simultánea.
- Heterometría.
- Los diferentes usos o manejos del compás.
- El uso del ostinati.
- Teoría en forma de análisis para abordar completamente una partitura.

- Ejercicios básicos de formación coral.
- Desarrollo del oído interno.
- Memoria musical.
- Lectura relativa.
- Lectura por distancias interválicas en el pentagrama.
- Ejercicios rítmicos de fragmentos de obras de repertorio Universal.

Por otra parte las canciones para voz y piano de los tomos que se han seleccionado brindan la posibilidad de una experiencia musical en clase, permiten el uso de la armonía tonal, son un modelo para conocer los diferentes estilos de acompañamiento del piano, ejemplifican de manera clara la estructura y la forma de una obra musical, ponen en contexto la relación de ritmo y melodía que se da en forma de ejercicios en las Unidades de EMB, enseñan de la manera más clara la relación entre texto y música, además de mostrar en la práctica el uso inteligente del fraseo.

Para la Escuela de Música de la Universidad del Valle sería de gran utilidad complementar el proyecto formativo que figura en sus programas, fortaleciendo el arsenal de materiales de apoyo que ofrece la obra misma del Maestro Simar y para los docentes que trabajan en el adiestramiento de los jóvenes músicos, sería útil conocer estos recursos pedagógicos que facilitan su labor docente.

Para lograr este fin se procederá a seleccionar y digitalizar 34 canciones de los tomos 4 y 9 de la colección CANTEMOS para voz y piano, que sirvan de complemento y apoyo al trabajo que proponen las Unidades de Estudio Musical Básico. El profesor de esta

materia queda en libertad de escoger según su criterio, cualquiera de las canciones que conforman los volúmenes propuestos.

Para facilitar el acceso a las obras que se mencionan en los ejemplos rítmicos a partir de la Unidad 19, se ha construido una base de datos de partituras en formato multimedia. El centro de documentación de la Escuela de Música debe contar con grabaciones fonográficas para garantizar el conocimiento de este repertorio a profesores y estudiantes.

4. OBJETIVOS.

Objetivo general.

Realizar una propuesta metodológica para facilitar el acercamiento temprano a la tonalidad y mejorar la efectividad y el uso del texto guía en las clases de Estudio Musical Básico en la Escuela de Música de la Universidad del Valle, utilizando obras para voz y piano del maestro León J. Simar, partituras y grabaciones del repertorio universal que sean accesibles a los docentes y estudiantes mediante una base de datos de fácil consulta.

Objetivos específicos.

1. Realizar una encuesta a los profesores de Estudio Musical Básico en la Universidad del Valle para conocer quiénes de los docentes hacen uso o no durante los seis semestres del texto guía que figura en el Plan de Estudios.
2. Realizar entrevistas a algunos de los estudiantes directos del maestro León J. Simar, con el fin de conocer sus opiniones sobre el texto de EMB.
3. Seleccionar y digitalizar 34 canciones para voz y piano de los tomos 4 y 9 de la colección CANTEMOS.

4. Establecer una conexión metodológica con estas canciones y el tema específico del conocimiento musical que se trata en las primeras 31 Unidades de EMB.³
5. Construir una base de datos de partituras en formato multimedia de las obras de repertorio universal citadas en los ejemplos rítmicos que aparecen a partir de la Unidad 19.

³ Después de la Unidad 31, las Unidades abordan el conocimiento de la tonalidad y la teoría de acordes, todos los ejercicios proceden por grados tonales siguiendo las funciones armónicas básicas. Este trabajo se abordó hasta la Unidad 31 en vista de la dificultad para conseguir las Unidades posteriores.

5. METODOLOGÍA.

La investigación se enmarca en un enfoque metodológico cualitativo, que permite descubrir y establecer el carácter progresivo del sistema pedagógico planteado por el maestro Simar en las Unidades de Estudio Musical Básico.

El método a seguir en este trabajo de grado, consiste en establecer los procesos secuenciales de aprendizaje, la dosificación de la dificultad de un ejercicio a otro en cada Unidad, la forma como se presentan los ejercicios que buscan mejorar las habilidades de los jóvenes aprendices, mediante la elaboración de una lista de los elementos teóricos que se presentan en cada Unidad, para asociarlos luego con los elementos análogos que aparecen en algunas canciones de la colección CANTEMOS. Esto permite al profesor disponer de una serie de canciones que sirvan como una síntesis de experiencia musical adquirida en cada clase, involucrando textos de la literatura musical que resumen la experiencia y que sirvan de ejemplo de cómo con esos elementos vistos en clase es posible hacer buena música.

La labor exploratoria incluye trabajo de campo con entrevistas a los alumnos que recibieron formación directa del maestro Simar, para consignar la experiencia pedagógica desde el punto de vista de ellos.

- Héctor Hidalgo (Alumno del Maestro Simar, compositor de música electrónica residente en Nueva York).
- César Iván Potes (Alumno del Maestro Simar, Doctorado en composición, compositor de música vanguardista, residente en Lansing Michigan).

- Alberto Guzmán (Alumno del Maestro Simar y actualmente docente de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, compositor y director de orquesta).
- Adolfo Montaña (alumno del Maestro Simar y actualmente docente de la Escuela de Música de la Universidad del Valle).

En el curso de la investigación fue necesario recurrir a las siguientes fuentes:

-Fuentes primarias:

1. Libros de Estudio Musical Básico (E.M.B) del Maestro León Jean Simar.
2. Obras para Piano y voz del Tomo 9 CANTEMOS CANCIONES EUROPEAS de la colección CANTEMOS.
3. Obras para piano y voz del tomo 4 CANTEMOS LAS PALABRAS DE JESÚS de la colección CANTEMOS.
4. Entrevistas a 4 ex-alumnos del maestro León Jean Simar.
 - Héctor Hidalgo (Alumno del Maestro Simar, compositor de música electrónica residente en Nueva York).
 - César Iván Potes (Alumno del Maestro Simar, Doctorado en composición, compositor de música vanguardista, residente en Lansing Michigan).
 - Alberto Guzmán (Alumno del Maestro Simar y actualmente docente de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, compositor y director de orquesta).

- Adolfo Montaña (alumno del Maestro Simar y actualmente docente de la Escuela de Música de la Universidad del Valle).

- Fuentes secundarias:

- Anexo: Documento biográfico realizado por el profesor Andrés Simar (Hijo menor del Maestro Simar).
- Anexo: Entrevista al profesor Andrés Simar (Hijo menor).
- Anexo: Ampliación de ejercicios rítmicos basados en fragmentos del repertorio universal que aparecen a partir de la Unidad 19.
- Anexo: Exploración en la Hemeroteca del Banco de la República con reseñas culturales que mencionan la actividad del Maestro en la Ciudad de Cali.
- Anexo: Esqueleto armónico de obras para voz y piano de la colección CANTEMOS.

CAPITULO I

6. ANTECEDENTES.

En los programas que entregan los profesores a los alumnos al iniciar el semestre en la Escuela de Música de la Universidad del Valle, se especifica claramente que el texto guía, debe ser el Estudio Musical Básico del Maestro León Jean Simar, que consta de 39 Unidades. Eso es lo que dicen **textualmente** los programas que presenta el Plan de Estudios de la Escuela de Música. Sin embargo, según las encuestas realizadas a los cinco docentes que dictan esta materia, dos profesores no las utilizan porque no las conocen y no saben dónde conseguirlas. Otro profesor utiliza algunas Unidades, pero no dice específicamente cuales y desconoce los contenidos de la totalidad de las 39 Unidades y su forma de aplicación. Solo dos profesores conocen los contenidos de las 39 Unidades, pero a la hora de aplicarlas solo alcanzan a llegar entre las unidades 26 y 31. Como puede verse, el conocimiento y aplicación de este material es precario y esta situación hace que no sea real, ni coherente lo que se dice en los programas y lo que se aplica en la práctica.

Después de 40 años de existencia de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, esta institución “está en deuda con el maestro Simar, quien fue su fundador”⁴.

A raíz de la falta de uso de las Unidades de EMB, - que se ha hecho habitual por parte de los docentes de esta materia-, nace esta propuesta para articular los contenidos de los programas de la Escuela de Música, con los contenidos pedagógicos reales de las Unidades de Estudio Musical Básico del Maestro Simar.

⁴ Así se expresa el Maestro Alberto Guzmán Naranjo en el informe preliminar que dio sobre este trabajo de grado. Para mayor información consultar archivos de la Escuela de Música.

Conviene explorar los contenidos de los métodos usados por otros profesores, para contrastarlos con el texto guía del programa de la Escuela de Música.

El texto “*A New Approach to Sight Singing*”⁵ que es el texto guía de la Escuela de Música Aaron Copland de Queens College University, de la ciudad de Nueva York, escrita por los profesores Sol Berkowitz, Gabriel Fontrier y Leo Kraft, divide la materia en cinco capítulos que comprenden: Melodías, Duetos, Ejercicios para tocar y cantar, Temas y Variaciones sin acompañamiento y Melodías de la Literatura. Cada uno de estos ítems está diseñado para desarrollarse progresivamente a lo largo de cuatro niveles.

En el capítulo correspondiente a “Melodías” se hace inicialmente énfasis en los aspectos básicos de la tonalidad, usando melodías diatónicas basadas en los modos mayor y menor, las frases son simétricas y cortas para permitir ser abarcadas con un simple golpe de vista, hay diversidad de ritmos, tempos, modos, dinámicas y se lee en clave de sol, clave de fa y clave de do tercera línea. Se experimenta con melodías en los modos dórico, eólico, frigio y mixolídio.

En el siguiente nivel, las melodías experimentan modulaciones simples, ritmos más complejos y saltos de intervalos más amplios. Las frases son más largas y menos simétricas, se introduce la síncopa y se extiende la tesitura a más de una octava.

En el tercer nivel aparecen alteraciones cromáticas, indicando modulaciones, dominantes secundarias y bordados cromáticos ornamentales.

⁵ BERKOWITZ, Sol. FONTRIER, Gabriel. KRAFT, Leo. A new Approach to Sight Singing. The Aaron Copland School of Music at Queens College to the City University of New York. Edit. W.W.NORTON & COMPANY New York/ London. 1997.

En el cuarto nivel se incrementan las dificultades de la entonación y el ritmo, se introduce la clave de tenor, hay modulación a tonalidades lejanas, se hace frecuente el uso de intervalos aumentados y disminuidos y se presentan ejercicios en escala hexatónica y octatónica.

En el capítulo correspondiente a los duetos, se inicia la experiencia de cantar a dos voces en formas homofónicas, contrapuntísticas, imitativas utilizando diversos ritmos, claves y articulaciones. Las dificultades se incrementan con cada nivel.

El capítulo de “Cantar y Tocar” proporciona la experiencia de cantar con acompañamiento del piano en forma progresiva, primero tocando melodías simples mientras se cantan y luego acompañamientos a dos manos en acordes y arpeggios quebrados, bajos de Alberti en diversidad de metros, tonalidades y tempos.

Puede aparecer como una limitante, el hecho de que no todos los alumnos tienen la misma habilidad para desempeñarse en el teclado. Este tipo de ejercicios se hace más complejo a medida que progresan los distintos niveles.

El capítulo “Temas y Variaciones sin acompañamiento” da la oportunidad al alumno de experimentar con el proceso de las variaciones melódicas y rítmicas sobre un tema dado. Adquirir la habilidad de presentar un tema bajo distintos caracteres rítmicos y melódicos, ayuda a encontrar caminos para que la música fluya sin estancarse y para mantener la unidad y la coherencia de una idea musical.

Finalmente el capítulo de “Melodías de la Literatura” pone a los alumnos en contacto con los temas de repertorio universal, con la música folclórica de diversas latitudes, en variedad de estilos y formas de fraseo propias de etnias diversas.

El método “A.L. Ostrovski”⁶, es usado por algunos profesores de la Escuela. El texto y la presentación teórica, están escritos en alfabeto cirílico, lo que dificulta entender con precisión su proceso metodológico. No obstante esta dificultad, he aquí una descripción general de los contenidos de cada capítulo.⁷

Se presentan inicialmente melodías cromáticas en grado conjunto, utilizando ejemplos de la literatura universal, fragmentos de Rossini, Verdi, Rimisky-Korsakov, Glazunov, Beethoven, Schumann, Mozart, Tchaikovsky. Están escritos en diversas tonalidades, metros, dinámicas, ligados de expresión y gran variedad rítmica.

En la página 11 se presentan ejercicios donde el cromatismo se mantiene dentro de la escala diatónica, utilizando el modo mayor y el modo menor, con ejemplos de Glinka, Camille Saint-Saëns, Balakirev. Utilización del segundo, cuarto y quinto grados alterados dentro de un contexto diatónico.

En la página 13 los ejercicios enfatizan el uso del segundo grado bemol de la escala menor, se entiende que Ostrovski refiere estos ejercicios al estudio de la dominantes secundarias, el acorde de sexta napolitana.

En la página 17 aparecen ejemplos donde el cromatismo se da por grados conjuntos y por saltos de intervalos más amplios (cuarta aumentada, quinta disminuida), en contextos de la escala diatónica en modo mayor y menor.

⁶ **А. Л. Островский, С.Н. Соловьев, В.П. Шокин. СОЛЬФЕДЖИО. Выпуск II. Москва 1975.**

⁷ Se agradece la colaboración al profesor Ricardo Cabrera por su traducción espontánea y veloz de los temas de los que trata cada capítulo.

A partir de la página 22 aparecen melodías que incluyen pasajes en escala cromática, se repiten fragmentos cromáticos en progresión. Se intensifican las dificultades rítmicas en melodías con escala cromática. En la página 32 se utilizan ejercicios que modulan a la tonalidad de la dominante. Progresivamente aparecen melodías de diversos autores que modulan a todos los grados y a tonalidades lejanas, por relaciones de terceras y segundas en modo mayor y menor. Se incrementa las dificultades métricas en los procesos modulantes.

En la última etapa el método Ostrokvski se concentra en obras de canciones populares, canciones de distintos pueblos, canciones del sentimiento popular ruso y melodías de compositores soviéticos.

Si bien el método Berkowitz presenta de forma inteligente la progresión de los conocimientos, carece de ejercicios rítmicos y de contenidos teóricos, lo que hace suponer que la información teórica debe ser dada por el docente, en la medida en que los contenidos del texto necesiten la precisión teórica: cuando aparecen los arpeggios de séptima aparece la séptima de dominante y su resolución natural. El profesor tendría que explicar la teoría de acordes, los cifrados de cada una de las inversiones y su aplicación en contextos musicales precisos.

El método Ostrovski, por otra parte, casi que exige que el docente sea un profesor de armonía que permanentemente este refiriendo los ejercicios a las relaciones, enlaces armónicos, tipos de modulación y es posible que cuente con explicaciones teóricas bastante eficientes, pero están en ruso. Por otra parte es necesario que el estudiante tenga unas bases sólidas de conocimiento armónico para poder solfear a primera vista, con fluidez y con musicalidad el tipo de ejercicios que se proponen en la primera parte.

Al igual que cualquier método, su aplicación depende de la recursividad y habilidad del docente a la hora de aplicarlo.

7. MARCO TEÓRICO.

El maestro Léon Jean Simar, recibió una sólida formación musical con los profesores *Lucien Mawet en solfeo y órgano, Carl Smulders en armonía, Sylvain Dupuis y Joseph Leroy, en contrapunto y fuga, Jean du Chastin en piano, Sylvain Dupuis en instrumentación, orquestación y composición, François Rasse también en composición, Charles Van den Borren en musicología e historia de la música y Armand Marsick en dirección de orquesta.*⁸ Casi todos sus profesores, como puede verificarse en Google fueron merecedores del Gran Premio de Roma en las primeras etapas de su formación.

El Maestro Simar obtiene el segundo puesto del Gran Premio de Roma en 1935 con la cantata “*Le vieux Sourdar*” y el primer puesto en 1937 con la escena dramática “*Le trapéze étoilé*”.

Fue director del Conservatorio de Música de Charleroi durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial y traumatizado por los efectos de la postguerra decide emigrar a América. Llega a la ciudad de Cali en 1949, dicta las cátedras de dirección orquestal, dirección coral, armonía, contrapunto, formas musicales, solfeo e historia en el Conservatorio Antonio María Valencia. Posteriormente, desde la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Valle, crea el Departamento de Música y asume la tarea de organizar el plan de estudios, integrando en una sola materia (EMB) las cátedras de solfeo, ritmo y desarrollo del oído. Crea para ello textos de solfeo, armonía tradicional, teoría de acordes, siguiendo los patrones pedagógicos modernos de las Universidades y Conservatorios Europeos.

Como él mismo lo decía, “*el alumno requería trabajar en la práctica los elementos de la música para que una vez dominados se puedan abordar desde el conocimiento*

⁸ Anexo documento biográfico elaborado por el profesor Andrés Simar.

teórico”⁹. Por ejemplo, muchas de las melodías que se usan en el texto de Estudio Musical Básico, aparecen en los modos antiguos y solo después de haberse familiarizado con ellos, se establece su estructura y función musical, el nombre de los intervalos y los tetracordios característicos.

El profesor Lorenzo Serrallach en su libro “Nueva Pedagogía Musical” expresa la necesidad de que la teoría tenga su justificación en la práctica cuando dice: *“Hay que tener presente que el estudio de la teoría tiene como finalidad aclarar las ideas de lo que en la práctica se aplica y es, por consiguiente, absolutamente impropio inculcar conocimientos que no tengan inmediata aplicación.”*¹⁰

Para él, el universo tonal en el que está inmerso el alumno debe ser tenido en cuenta a la hora de abordar el aprendizaje de la lectura musical, cuando dice: *“La base de la enseñanza del solfeo es el “sentido tonal”. De ahí la enorme importancia que tiene, para este estudio, el factor herencia y el del medio social del alumno. Si estos antecedentes son favorables, cuando el alumno empieza sus estudios musicales, ya tiene su oído preparado de una manera “subconsciente”, por decirlo así. Hay quien afirma que esta facultad, al menos en parte, puede formarse si se atiende a ello desde la primera infancia.”*¹¹

Lorenzo Serrallach afirma también que: *“El arte se aprende con la práctica, pero con la práctica del mismo arte y no con un aspecto del mismo que puede muy bien ser*

⁹ Palabras del profesor Adolfo Montaña.

¹⁰ SERRALLACH Lorenzo. Nueva pedagogía musical. Buenos aires. Edit. Ricordi americana.1947. Pág: 140.

¹¹ SERRALLACH Lorenzo. Nueva pedagogía musical. Buenos aires. Edit. Ricordi americana.1947.Pág: 212.

arbitrario”. “son malos todos aquellos métodos que comienzan el estudio por la parte mecánica exclusivamente; no hay en ellos trabajo para la mente y el buen gusto”.¹²

El profesor Serrallach afirma que la forma de acercarse a la lectura musical, debe apoyarse en el sentido tonal cuando dice que: *“empiezan mal aquellos métodos de solfeo que dan intervalos simples para entonar sin relación melódica, olvidando o ignorando que la entonación en el solfeo, depende exclusivamente del sentido tonal.”¹³*

A diferencia de otras disciplinas, el aprendizaje de la música exige además del conocimiento teórico, el desarrollo de habilidades que le permitan al alumno hacer música con el contenido rítmico y melódico visto en cada etapa del proceso. La evaluación del progreso del alumno no se mide por el conocimiento adquirido, sino por la capacidad de apropiación de esos elementos teóricos y su integración a la dinámica y al desarrollo del lenguaje musical.

La pedagogía en la música implica además de la adquisición del conocimiento, la experiencia física con el material sonoro que se dispone. Es necesario cantar para comprender cómo se comporta la escala, cómo se crean los estados de tensión y distensión, cómo se resuelven las disonancias, cómo se viaja continuamente desde el estado de reposo del acorde de tónica a la inestabilidad del acorde de dominante, cómo se evoluciona a través de los grados de la escala manteniendo la afinación correcta y cómo identificar los acordes que insinúan los arpeggios.

El dominio de estos elementos se logra a través de la experiencia, en tanto que el conocimiento se consolida en la teoría. Esta ha sido la preocupación fundamental de los

12 SERRALLACH Lorenzo. Nueva pedagogía musical. Buenos aires. Edit. Ricordi americana.1947.Pág: 78.

13 SERRALLACH Lorenzo. Nueva pedagogía musical. Buenos aires. Edit. Ricordi americana.1947.Pág: 79.

grandes pedagogos musicales de nuestro siglo (Carl Orff, Roque Cordero, Zoltán Kodaly, Bela Bartok, Jacques Dalcroze, Edgar Willems y Maurice Martenot).

Sin embargo, a partir de los logros de la Segunda Escuela de Viena, el desarrollo del serialismo, las indagaciones y búsquedas de nuevas sonoridades propuestas por los músicos vanguardistas del siglo xx, muchos pedagogos han propuesto explorar los universos no tonales en las aulas y los salones de clase de los conservatorios. Esto genera metodologías divergentes y corrientes de pensamientos que van contra la tonalidad. He aquí lo que opina al respecto el músico y pedagogo belga Edgar Willems: *“Los compositores modernos y contemporáneos han rebasado ampliamente, con obras revolucionarias, la enseñanza tradicional. Algunos, llevados por su deseo de liberación, impugnan inclusive el valor de ciertos elementos que constituían desde Pitágoras, los fundamentos de la música: La jerarquía de los intervalos, el sentido tonal, las escalas y los modos.* ¹⁴

La forma como se integran las actividades en el Estudio Musical Básico podría tener su justificación en las palabras de Egon Kraus: *“El estudio de la teoría, la práctica de la escritura y la lectura musical, así como los dictados, sólo se aprenderán después de que el alumno esté debidamente familiarizado con las experiencias auditivas. Es útil que los alumnos escuchen en discos, canciones, música instrumental, todos estos ejemplos adaptados a su edad y a su desarrollo.”*¹⁵

Muchos pedagogos modernos están de acuerdo cuando afirman que toda aventura musical en el aula debe concretarse en una experiencia musical viva, que fundamente los conocimientos teóricos. En una clase de Estudio Musical Básico la mejor forma de

¹⁴ WILLEMS Edgar. Las bases psicológicas de la educación musical. Francia. Edit. Universitaria de Buenos Aires. 1961. Pág:8.

¹⁵ KRAUS Egon. El estado actual de la educación musical en el mundo. Argentina. Edit. Universitaria de Buenos aires. 1964.Pág:29-30

consolidar esta experiencia, que brinda además del acercamiento a la tonalidad, la oportunidad de entrar en contacto con una obra de arte perfecta, es el abordaje de cualquiera de las canciones en versión del autor del mismo método de EMB. Podría ser Bach, Schubert, cuyo texto está en alemán y que fueron escritos hace dos o tres siglos en la Europa lejana. Pero se trata de obras que están en español, escritas en Cali hace solo seis décadas y que nadie conoce en este medio. ¿Qué mejor forma de hacerlas actuales y que sirvan para brindar una auténtica experiencia musical, que integrarlas al corpus del Estudio Musical Básico?

Como si hubiera estado en el centro de esta discusión, doña Josefa Lacárcel, musicóloga de la Universidad de Murcia, cree que es posible analizar los elementos de la música, partiendo del conocimiento de una obra musical específica, cuando dice: *“Es difícil el análisis por separado de los elementos que constituyen la música, pues se hallan fundidos, interrelacionados en la experiencia musical. Es imposible explicar la melodía, sin tener en cuenta que guarda una estrecha unión con el ritmo y la armonía”*.¹⁶

Ahora bien, si lo que se busca es permitir al alumno el acercamiento a las estéticas vanguardistas, la forma más natural de lograr este objetivo es partiendo del conocimiento mismo de la tonalidad. Por eso Félix Salzer expresa que: *“La crisis de la música actual se centra en el problema de la tonalidad. Tonalidad, atonalidad, politonalidad, música dodecafónica, neoclasicismo, impresionismo, todos estos términos pueden simbolizar varias y a menudo conflictivas corrientes, aunque todos ellos conciernen vitalmente a la sustancia del lenguaje musical.”*¹⁷

¹⁶ MORENO LACÁRCEL Josefa. Psicología de la música y educación musical. Madrid. Edit. Visor Distribuciones.1995. Pág: 53.

¹⁷ SALZER Félix. Audición estructural coherencia tonal en la música. España. Edit. Labor. 1990. Pág: 27.

Otro punto de vista que fundamenta este trabajo, se apoya en las entrevistas que se hicieron a varios de los antiguos alumnos del Maestro Simar, lo cual permite saber cómo fue la aplicación de las Unidades de EMB en los tiempos en que él empezaba a implementarlas. De esta indagación son notables los siguientes aportes:

A la pregunta de ¿Cuál fue el aporte que usted recibió del Estudio Musical Básico en la comprensión del lenguaje musical? el Maestro Alberto Guzmán respondió: *“El Estudio Musical Básico es la columna vertebral de la formación del pensamiento musical, que consiste en tener una conciencia clara de los intervalos, de las estructuras rítmicas y de cómo interactúan los sonidos unos con otros desde el punto de vista vertical y desde el punto de vista horizontal”*.¹⁸

Por otra parte Héctor Hidalgo, compositor de música electrónica residente en Nueva York puntualiza: *“Fue un aporte enorme. Si no hubiera tenido el Estudio Musical Básico, comparado con lo que se enseñaba en los conservatorios y universidades de ese tiempo, yo nunca hubiese sido capaz de cifrar la música contemporánea y gracias a eso no tuve problema al estudiarla, inclusive solo, como lo hice durante mucho tiempo. Estudié con Simar y él nos hacía conocer la música contemporánea. El Estudio Musical Básico me dio una visión muy global, no sólo de la música tradicional, si no que me permitió desarrollar mi proceso creativo con la música electrónica. ¡Ojalá nunca vayan a suspender esa metodología!*

Aquí, en Estados Unidos no existe un sistema como ese. Estuve hablando con profesores y estudiantes. Yo diría que, en ese aspecto, la educación musical en Estados Unidos es un poquito más a la antigua, está más orientada hacia el instrumentista. Este método

¹⁸ Para mayor información es posible consultar la grabación anexa de las entrevistas tomadas a ex alumnos del Maestro León J. Simar.

sería apropiado no solamente para alguien que quiera ser compositor o cantante, sino para un instrumentista. Esta formación permite una visión global y ya sea que usted se interese, por la armonía tradicional o el dodecafonismo o cualquier otro sistema que tenga que ver con el aspecto armónico”.

Otro de los alumnos del Maestro, el compositor Vallecaucano César Iván Potes expresa su vivencia en términos prácticos: *“Lo que más recuerdo del EMB es la solvencia que me dio para sentirme ágil y libre, para afrontar lecturas de cosas por mí mismo, con la voz, con las manos y el cuerpo y la independencia psicomotriz.*

El aspecto motivico de cada ejercicio me ayudó a comprender el lenguaje, porque cada melodía constituye su propio universo, pues cada pequeña melodía puede ser trabajada de manera que haya balance, como cierta forma de contrapunto de especies”.

Estas tres opiniones confirman que el objeto de este estudio, el EMB, es un método que posee ventajas formativas que deberían ser tenidas en cuenta a la hora de abordar la educación de los jóvenes músicos y confirma de una manera contundente, que cualquier aporte que tienda a mejorar su aplicación, debe ser estimado y acogido favorablemente por una institución que aspira a marcar diferencias en la calidad de la educación musical.

A la pregunta ¿Usted como docente en el área de música aplicaría la metodología recibida por el maestro Simar? el Maestro Alberto Guzmán dicen sin el más ligero asomo de duda: *“¡Totalmente! ¡Qué bueno que estos chicos nuevos aprendan a pensar también en esos términos metodológicos!”.*

Para concretar esta afirmación, se hizo al profesor Guzmán la pregunta: Después de todo el tiempo que usted ha vivido de experiencia musical, ¿Cómo califica el trabajo

realizado con las unidades de EMB? Y él respondió: “Ahí es necesario aclarar algo: las *Unidades del Estudio Musical Básico* son un material que uno puede aplicar como cualquier otro. Lo fundamental de ese trabajo no son los ejercicios, ni los solfeos, si no la concepción metodológica, es decir, cómo se forma el pensamiento musical de alguien. Se lo voy a decir de una forma muy sencilla: Un músico debe tener la capacidad desde el pensamiento, de generar conceptos que se articulan con valores absolutos. Lo pongo en términos prácticos: Un valor absoluto es un intervalo determinado, una quinta justa, una cuarta aumentada, una tercera menor, y eso, que tiene un valor abstracto absoluto, usted lo puede aplicar a una situación particular: Canto gregoriano, música modal, música tonal, música atonal. ¿Cuál es la diferencia de los métodos tradicionales que muy desafortunadamente todavía operan en muchas de nuestras aulas de formación? El pensamiento musical tiene que tener una capacidad absoluta de abstracción. Absoluto quiere decir que un intervalo de tercera mayor es eso y no otra cosa, en una melodía Gregoriana o en una canción folclórica de Mongolia o en una variación de Brahms. Sólo que en Brahms va a adquirir unos contextos tonales que no tiene esa tercera mayor en una melodía Ambrosiana del siglo VIII o en una canción folclórica del norte de Mongolia y ese es el pensamiento musical que busca desarrollar el *Estudio Musical Básico*”.

A esta misma pregunta el compositor César Iván Potes responde: “Yo creo que me dio la sensación de mucha agilidad e independencia, confianza en mí mismo para afrontar la lectura de partituras, sin necesidad del apoyo de un instrumento, la teoría que había detrás del EMB, con la parte de dictados, con la parte de lectura a primera vista, servía para fomentar el desarrollo auditivo y al mismo tiempo la capacidad de lectura, y cuando le hablo a los estudiantes aquí, les digo que me eduqué empleando la voz como

el primer instrumento que uno tiene. Entonces si uno puede leer con la voz cualquier música que está en frente de uno, eso significa que uno puede interiorizarla, escribirla”.

Nuevamente las respuestas reafirman la efectividad del método de EMB y corroboran la necesidad de implementar su aplicación, así sea en combinación con los otros métodos que se aplican en la Escuela. Sin embargo según el profesor Adolfo Montaña la clase no depende solamente del método si no de la recursividad del docente: *“El material de EMB necesita un buen profesor. Si un docente se limita a seguirlo rutinariamente, el resultado puede ser aburridor, nada efectivo, poco satisfactorio ni para el profesor, ni para los alumnos. Las Unidades del Musical Básico están hechas para ser dinámicas, para encontrar una respuesta inteligente de parte del profesor que las va a asumir y que pueda dar un bocado auditivo digerible para los alumnos”.*

Se preguntó a los profesores si conocían la colección de los libros CANTEMOS y si los consideraban pedagógicamente complementarios a las Unidades de EMB y esta fue la respuesta del profesor Guzmán: *“Es una historia bastante atípica dentro de la incultura de este país. Que a un cura Jesuita se le haya ocurrido empezar a hacer una colección de música folclórica, música popular europea, polifonía, era un proyecto muy ambicioso. El Maestro Simar llegó a Colombia huyendo de ese infierno que era postguerra de Europa y lo contrataron como organista en el Congreso Eucarístico que hubo en Cali en 1948. Una vez aquí empezó a organizarse laboralmente. Por solicitud del Padre Darío Benítez el maestro hizo muchas transcripciones, arreglos para voz y piano, que posteriormente formaron parte de los volúmenes de la colección CANTEMOS”.*

El profesor Adolfo Montaña dijo refiriéndose a los contenidos de la colección: *“Cada canción es una pequeña obra maestra, una joya muy bien trabajada, desde aspectos como darle expresión y vividez al texto. El maestro Simar era capaz de hacer que la canción original sonara mucho más bella, enriqueciéndola armónicamente. Le daba ciertas expresiones, ciertos giros que hacían que la letra y el texto se explicaran, describiendo gráficamente lo que el texto decía. Lo más importante de esos textos es que allí estaba la experiencia musical total”*.

El compositor César Iván Potes recuerda también las canciones para voz y piano de esta colección con simpatía y expresa que: *“Oh! Claro que sí, todos esos materiales y más cuando son canciones, me parecen enormemente valiosos. En los libros Cantemos está la tonalidad, el acompañamiento del piano, los componentes armónicos, en cambio en el EMB la aplicación pedagógica se centra en la búsqueda del intervalo puro. De todas maneras yo si tengo una intuición para los intervalos y si oigo una Sexta, puedo inmediatamente deducirlo, a no ser que esté distraído, pero aun así los sonidos a veces hablan por sí mismos”*.

En conclusión, todas las opiniones de los ex alumnos del Maestro coinciden en destacar el valor pedagógico de las canciones para voz y piano como un material aplicable para mejorar la comprensión de la forma cómo procede el lenguaje musical y la manera natural como se aplica la armonía tonal en la práctica musical.

Seguidamente se preguntó a los ex alumnos su opinión sobre el destino del material de EMB, si creían necesario que se hiciera una adaptación. El profesor Guzmán respondió: *“No es necesario una adaptación. Basta con que se apliquen. Los elementos pueden*

cambiar, la forma de abordarlo, pero la metodología básica, o sea lo que es el pensamiento, no tiene por qué cambiar”.

Tampoco el profesor Adolfo cree que sean necesarias modificaciones a las Unidades: *“Yo no lo las reformaría, si no que haría lo que estoy haciendo ahora, que es utilizarlas con una mentalidad mucho más amplia, extendiendo ese mismo material a todas las tonalidades, utilizando el movimiento retrogrado, estudiando la posibilidad de hacer muchísimos más ejercicios, reescribiendo los dictados. A veces utilizo el esqueleto rítmico del dictado que el profesor había dejado, hago melodías modales, frigias, etc. Siempre estoy en el papel de escribir más material para enriquecerlo, porque a mí particularmente, me da mucha pereza repetir las cosas que ya he hecho. No me gusta repetir, repitiendo me siento medio loro. A mí me gusta crear, inventar cosas nuevas, decir lo mismo pero decirlo de otra manera y descubrir los secretos que guardan las melodías que parecen fosilizadas en el texto”.*

Como puede verse los ex alumnos prefieren respetar el texto original del Maestro Simar, conservar la metodología básica de la formación del pensamiento musical y explorar formas nuevas de abordar las mismas Unidades.

Con el fin de indagar sobre el nivel de dificultad que podían presentar la aparición tardía de la tonalidad, se preguntó a los entrevistados ¿cuántas unidades alcanzaron a conocer y cuales causaron mayor dificultad?

El compositor César Iván Potes responde: *“Recuerdo cuando empezaron a cambiar las claves, me costó inicialmente mucho trabajo. Pero luego fue divertido lograr la independencia de abstraer las distancias en el pentagrama, sin importar la clave. Creo que llegamos a la Unidad 37, y si bien los ejercicios cada vez eran más complejos,*

ver las clases con el profesor Simar, motivaba a hacer bien las cosas, por difíciles que fueran.

Respecto a la tonalidad, surge siempre una pregunta que me he hecho en el tiempo, porque a pesar de que las Unidades son modales, no sé si uno logra realmente ciento por ciento, ese otro acercamiento a la música tonal y el dominio de lo más abstracto modal, teniendo tan cerca el paradigma de lo tonal. Cuando uno está en la tonalidad piensa tanto en función de gestos que son tonales, intervalos que son típicos de acordes o intervalos característicos de determinadas secuencias armónicas.

Se supone que las Unidades ayudarían a lograr el dominio de lo atonal, pero este mundo nace más bien del cromatismo”.

La respuesta del compositor Héctor Hidalgo confirma la hipótesis de que es necesario buscar un temprano acercamiento a la tonalidad, recordando que: *“El número total de unidades no lo recuerdo, porque no sé si lo expandieron, quiero decir si crearon más unidades. Hubo un problema para casi todo el mundo: la aparición de las diferentes tonalidades, porque se pasa mucho tiempo en la escala diatónica en do mayor y cuando empiezan los dictados en otras tonalidades, la transposición, para la mayoría eso fue un verdadero problema”.*

Finalmente se pidió a los entrevistados que, de acuerdo con su experiencia profesional en estas y otras latitudes, plantearan algunas sugerencias o aportes para mejorar el nivel musical de una Escuela de Música como la de la Universidad del Valle.

El profesor Adolfo dio algunas pautas para mejorar la forma de abordar el Estudio Musical Básico cuando dijo: *“Creo que el Musical Básico debería ampliarse a la tonalidad, prestarse para hacer muchísimos ejercicios similares. A veces un simple*

ejercicio no es suficiente. Toda melodía está proponiendo una contestación. No dudo, ni tengo algún temor en coger el libro, voltearlo al revés y hacer las melodías como si las estuviéramos viendo en un espejo. Para mí el material así como está, es profundamente rico, revelador y lleno de posibilidades. No veo por qué no hacer los ejercicios de lectura relativa en todas las tonalidades. Por otra parte, los ejercicios rítmicos transcritos de obras musicales que los estudiantes no han oído, requieren la disposición de partituras y grabaciones de esas obras para que los alumnos puedan oír y saber a qué esqueleto rítmico y a que obras se está refiriendo en ese momento”.

El compositor César Iván Potes da una recomendación con una perspectiva más amplia: *“Pienso que ahora que tienen orquesta existe mayor aproximación a la educación musical. La implementación de la práctica instrumental es importante para que se concrete toda esa teoría. Yo recomendaría usar ese instrumental, de manera que el músico de la academia pueda beneficiarse, llevar lo que uno aprende en una clase de solfeo a la ejecución de piezas, es básico”.*

Las respuestas dadas por los entrevistados resumen el valor de su experiencia y es necesario tenerlas en cuenta porque aportan una visión válida, que ayuda a estructurar una propuesta metodológica para facilitar el acercamiento temprano a la tonalidad y mejorar la efectividad y el uso del texto guía, en las clases de Estudio Musical Básico en la Escuela de Música de la Universidad del Valle.

CAPITULO II

Panorama general del contenido de las Unidades de Estudio Musical Básico y Obras para voz y piano seleccionadas de los libro CANTEMOS Canciones Europeas y Cantemos Las Palabras De Jesús.

A continuación se incluye un cuadro, donde se explica brevemente el cifrado funcional que se aplicó en las 34 canciones escogidas de la colección Cantemos.

CIFRADO EN NÚMEROS ROMANOS.	CIFRADO POR LETRAS EN MODO MAYOR.	CIFRADO POR LETRAS EN MODO MENOR.
I	T (Tónica)	t
II	II	ii
III	III	iii
IV	S (Subdominante)	S
V	D (Dominante)	D (“d”- dominante natural)
VI	VI	VI
VII	VII	VII n (natural)
VII ^o	dVII (disminuido)	dVII

INVERSIONES EN MODO MAYOR Y MENOR PARA ACORDES DE TRES SONIDOS.	INVERSIONES EN MODO MAYOR Y MENOR PARA ACORDES DE CUATRO SONIDOS.	DOMINANTES SECUNDARIAS EN MAYOR Y MENOR.
6= Primera inversión.	7= acorde en posición fundamental con séptima.	Ejemplo: D---S (Dominante secundaria, sin paréntesis cuando resuelve al grado, en este caso a la Subdominante)
6/4= Segunda inversión.	6/5= acorde en primera inversión con séptima.	D—(S) (Dominante secundaria con paréntesis cuando no resuelve al grado, en este caso a la Subdominante.)
K= Cadencial 6/4 (siempre está en la zona cadencial, que sería la segunda inversión de la tónica) y equivale a la Tónica 6/4.	4/3= acordes en segunda inversión con séptima.	
	2= acorde en tercera inversión con séptima.	

¹⁹

¹⁹ BOUKHCHTABER, Svetlana. 350 cifrados armónicos funcionales para los cursos de armonía y solfeo armónico. Edit. Universidad del Valle. 2009, Cali, Colombia.

Unidad 1:

El método recurre a la construcción de patrones rítmicos a dos voces, una cantada y otra percutida, que representa inicialmente el pulso básico. La pulsación puede llevarse con la mano derecha, la mano izquierda y el pie en tanto que los sonidos de diversa duración deben entonarse con la voz. Este juego posibilita el uso de ritmos diversos simétricos y asimétricos y desde un inicio plantea la simultaneidad como una característica inherente a la música.

A continuación identifica las figuras de nota con las duraciones básicas, e indica la altura del sonido mediante la posición de la cabeza de nota y nos inicia en la noción de la dirección de la plica. Se introducen las figuras de redonda, blanca y negra y sus silencios correspondientes sin incluir la noción de líneas divisoras de compás. Se introduce el uso de signos de puntuación como la doble barra, que equivale en gramática del español al punto final de una frase.

Sistematiza la utilización de los silencios, utilizando las figuras de silencio de redonda y blanca en lugar de su equivalencia en silencios de negra. Es una forma de introducir al alumno dentro de un sistema de economía y buen gusto en la escritura musical.

Una vez consolidada la idea de la duración de los sonidos y establecido el esqueleto rítmico, la Unidad 1 propone un ejercicio melódico simple con base a tres sonidos: Uno agudo (A), uno medio (M) y otro grave (G) cuya entonación debe ser memorizada por el alumno para proceder correctamente en el ejercicio de canto.

Los ejercicios rítmicos y melódicos hechos en clase tienen una equivalencia en la sección de dictados para invertir el proceso de lectura y volverlo ejercicio de escritura.

1.1 MIS ABETOS Pág. 121.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 1.

Componentes:

- Canción tradicional de Finlandia.
- Tonalidad: La menor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Lento.
- Dinámica: *p*.
- Uso del Ralentando.
- Uso del Da Capo.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra.
- Es una frase melódica que permite hacer un juego responsorial (pregunta – respuesta) de improvisación.

Mis abetos

Lento

Lento

p

t t t t

1. Su ben, su ben siem pre más
2. Son co lum nas de sos tén

5

mis a be tos ver des. Has tael cie lo su bi rán, rec tos, fi nos,
pa rael fir ma men to. Fres ca som bra sue len dar, jú bi loy con

5

t D/t t t II7 t II7 t D4/3

rall.....

10

fuer tes; mi ran siem pre al a zul co mo los va lien tes.
ten to. Can ta siem pre re to zón en su co pael vien to.

10

t t VI7 VIIIn7 t D7 D2 D4/3

D.C.

D.C.

Pno.

Unidad 2:

En esta Unidad aparecen los compases de 4 (representado por 4/4 y C) y el de 2 tiempos (representado por 2/4), que se asimilan naturalmente al ritmo que le imprime el hecho de caminar. Se establece que el silencio de redonda indica el silencio de compás independientemente del número de tiempos de éste.

Inicia la noción de pentagrama y las alturas de sonido definidas a partir de la nota La del diapasón e introduce la clave de sol. Los sonidos escogidos inicialmente están todos a una distancia de segunda mayor, hay ausencia de semitonos y de intervalos irregulares.

Se establece la noción de tono entero y el uso del signo de calderón como una suspensión del pulso regular.

Al agregar el sonido Fa aparece sin que el alumno sea consciente de ello, el intervalo de tritono, el intervalo de segunda mayor, tercera mayor y el tetracordio lidio. Los ejercicios que piden cantar sin decir los nombres de las notas, con boca “*chiusa*” o utilizando la sílaba “la”, inicia al alumno en la experiencia de cantar melodías con texto.

2.1 NASHA Pág. 127.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 2.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.
- Tonalidad: La menor.
- Métrica: 2/4.

- Movimiento: Allegretto vivo.
- Dinámica: *F*.
- Uso del Da Capo.
- Uso de la primera y segunda casilla.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.
- Uso de Calderón o fermata.
- El acompañamiento del piano funciona como ejercicio rítmico a dos manos que se encuentran en las primeras Unidades mientras se canta la melodía.

Nasha

Piano

f

dVIIIn(VIIIn) D(VI) dVIIIn(VIIIn) D(VI)

5

1. Hay en ca— sa u— na cria— da cu— yo nom brees Na— sha.
 2. Es ta nues tra Na— sha tie— ne mu chas o— tras pren— das

p

t D4 t6 s t D7 t6 t

9

Bue na es, muy bue na, muy re— bue na, mu cho, muy !
 for mi— da ble— men te buc— nas co— mo se ve— ra— :

D D4 dn t dn 6 D2 dn

13

Es ac ti— va— yes a— le— gre, lim pia y.o be— dien— te. Gri ta na— da
 Na— sha nun ca— co— bra suel do, nun ca co— me na— da, la— va siem pre

t dn t6 s t D7 t D7

18

ha bla po co se son ri e bien Ba rre, co se, plan cha com pra
to da la ro pi ta del ho gar Cuan do, fal ta pla ta en la

23

la va cue cey sir ve, cui dael pe rro, ga tos, va cas, ga llos yel cor
ca sa la con si gue; duer me al be be, di vier teal ni ño yha ce

28

cel Siem bra, lim pia, po da, co ge, ven dey lle va flo res.
pan Sa nay fuer te, siem pre jo ven, va le cuan to pe sa.

33

Cuan do que dan tiem pos li bres pi de qué ha cer dra
U na cria da co mo Na sha nun caus ted ten

1. D.C. 2.

1. D.C. 2.

dn2 t6 dn6 D2 dn t t
5 4

t t dn6 D7 dn III D7
4

dn t t t t
4

dn D2 dn6 III dn6 D2 dn III T
4

Unidad 3:

El paso siguiente en la Unidad 3, busca el entrenamiento para que el alumno logre sentir y hacer sentir al oyente el acento natural del primer tiempo de cada compás. Se adicionan los sonidos Mi y Do, lo que agrega la noción de semitono y el canto del tetracordio frigio. Se inicia el canto a dos voces y aparece el signo de llave que reúne dos pentagramas que suenan simultáneamente.

- En este tipo de ejercicios aparecen como intervalos nuevos (segunda menor, cuarta justa, quinta justa y sexta menor).

3.1 SI QUIERES ENTRAR AL CIELO Pág. 12.

(Cantemos Las palabras de Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 3.

Componentes:

- Tonalidad: Do mayor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Allegretto, un poco più largo, senza rigore.
- Dinámicas: *p*, *mf*.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Uso de los reguladores de dinámicas de manera ascendente y descendente.
- Acompañamiento arpegiado en el piano.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra con puntillo, negra, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

SI QUIERES ENTRAR AL CIELO...

Melodia de la Hna. Teresa del S. C.

Allegretto

Allegretto

p

T II7 T T6 D

5

quiere entrar en el reino de los cielos guarda mis mandamientos

5

T II2 II2 T D D4
3

11

no matarás, no comerás a dulceterio,

11

D7 S D2 T6 S2 D4
3

17

no ro_ba_rás, no di_rás fal_so tes_ti_mo_nio, hon_ raa tu

17

T7 S4 3 II2 II2 D6 5 II4 3

23

pa_dre ya tu ma_dre, ya_maal pró_ji_mo co_moa ti

23

D7 dVII7 D4 3 T6 5 S2 II7

29

mis_mo En ver_dad os_di_go que quien guar de mi doc_tri_na no

29

Un poco più largo *Senza rigore*

Un poco più largo *mf* *con el canto*

D4 3 D D7 VI D7 D7 S7 T

35

mo_ri_rá pa_ra siem_pre.

35

II6 5 S D2 T6 II7 T II D7 T

Unidad 4:

Se introduce la corchea como subdivisión de la negra y se añaden los sonidos de Re y Do, con los cuales se completan los modos jónico, dórico, frigio, lidio, mixolídio y eólico. Aparece el intervalo de octava que es el primer armónico natural, intervalo de tercera menor, sexta mayor, séptima menor, séptima mayor y se continúa con los ejercicios de canto con acompañamiento rítmico para crear conciencia e interiorizar el sentido del compás.

4.1 CAE LA NIEVE Pág. 119.²⁰

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 4.

Componentes:

- Canción tradicional de Finlandia.
- Modo: Re dórico.
- Métrica: 4/4 representado por la letra C.
- Movimiento: Moderato assai.
- Uso del Signo de repetición.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra.
- En la Unidad nueve se ven las ligaduras de expresión del legato que se presenta en el bajo.
- Es una forma A B donde la forma B tiene aplicación de primera y segunda casilla.
- Uso del Da Capo.

²⁰ Puesto que la melodía es modal no se incluyó el cifrado funcional, si no que se escribió el nombre del acorde y su función si era necesario.

CAE LA NIEVE

Moderato assai

Moderato assai

p

1. { No _che cla ray frí _ a
To _dos en su ca _ sa
2. { Nie _ve sua _vey fi _ na
Len ta len ta _ men te

rem rem6 rem rem6 rem rem6

4

no _che be _lla, no _che de mi tie _ rra. Ti pi cos pre sa gi os
jun toal fue _ go can tan, ri _ en, Siem pre cau sa go _ zo _
vis teal mun _ do co _ mo re _ gio man _ to. Blan dos glo bos cu _ bren
van ca _ yen _ do lim _ pios co _ pos blan _ cos, mien tras el ro _ pa _ je _

mim MiM rem6 SolM rem rem6 rem SolM

8

1. 2. D.C.

nos a _ nun cian gran fes ti val _ de nie _ ve. vie _ ne.
ver la nie _ ve cuan _ do del cie _ lo de _ ra
si _ len _ cio _ sos ya to da la _ pra _ de _ ra fle _ ja.
pla te _ a _ do ti _ mi da luz re _

8

1. 2. D.C.

rem6 MiM rem7 SolM FaM mim rem lam rem6 rem

6

Unidad 5:

En la Unidad 5 se encuentra más enfatizado el modo eólico con ejercicios diversos sin que aún el estudiante lo identifique teóricamente. Dictados melódicos y ejercicios de selección correcta según las notas que el profesor dicte. Aparece el inicio sutil de la síncope incorporando el contratiempo con ejercicios de lectura rítmica a dos partes generando, destreza y coordinación, ya que pide que se use la mano izquierda en la línea superior y la mano derecha en la línea inferior del ejercicio, también se hacen dictados rítmicos en métrica de 2/4 y 4/4 de máximo cuatro compases. Finalmente en los ejercicios de lectura melódica el profesor pide que el alumno cuente mentalmente, esto lo hace para interiorizar la pulsación.

5.1 MARA, MARA Pág. 163.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 5.

Componentes:

- Canción tradicional de Polonia.
- Modo: Mi eólico.
- Métrica. 2/4.
- Movimiento: Andantino.
- Dinámicas: *pp*.
- Figuras rítmicas: Negra con puntillo, corchea, semicorchea.
- Silencios: Negra, blanca.
- Calderón o fermata.
- Ligaduras de prolongación.
- Texto dialogado (habla la madre, habla la hija).

MARA, MARA

Andantino

Andantino

pp

1. Ma ra,
2. Es que
3. Sus o-
4. Que mi

t VIIIn S6 dn6 III VI6 II7 dn4

5

Ma ra : ya la vó la ro pa ? ya la vó la
Nés tor en tur bio las a guas, en tur bio las
ve jas cu bren la lla nu ra cu bren la lla
pe cho ten ga él por cár cel, ten ga él por

5

t t t S

9

ro pa ? No, no, ma dre : le jos que dael rí o!
a guas. Un cas ti go, ma dre, de bes dar o!
nu ra y sus ca bras cu bren la mon ta ña.
cár cel y mis bra zos se an sus ca de nas.

9

S VI6 dn7 t VII n t

7

Unidad 6:

En el punto 8 se explica el uso correcto del silencio correspondiente a dos corcheas en el centro de un compás de dos tiempos, para hacer evidente la división en cada uno de los tiempos del compás.

Se introduce el puntillo y la ligadura de prolongación para generar síncopas simples.

6.1 CANTEMOS Pág. 0.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 6²¹.

Componentes:

- Canción inicial del tomo 9 Cantemos Canciones Europeas.
- Tonalidad: Sol mayor.
- Métrica: 4/4 representada con la letra C.
- Movimiento: Allegro molto.
- Dinámica: *ff*.
- Uso de la ligadura de prolongación en el piano.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Uso de los dos puntos de repetición.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencio: Redonda.

²¹ Se sugiere esta obra para usarla en las Unidades 2 y 3 porque la melodía está en negras predominantemente.

CANTEMOS!!!

Según Beethoven

Allegro molto

ff

Pno.

4

VI II #2 D T T T IV T D #1 7 VI II

8

1. Tan con ten to co_moun ni ño sal_ta nues tro co_ ra zón;
2. Don de hay a_mor hay fuer za yes_pe ran za con vir tud;

Pno.

D7 T T T6 S D #1 7 VI II S#1 T D

13

sién te_se de quin ce a_ ños yen la gra cia del Se ñor. Can ta con ar_
él es di_ cha si hay bo nan za dul ce paz en lain_ quie tud. Con a_mor no

Pno.

T T S T D #1 7 VI II D7 T D T

18

dor can ta-res per fu ma dos dei lu sión, rá fa gas in ol vi da bles,
 seen ve je ce, sin a mor nohay ju ven tud, bri lla más y res plan de ce

Pno.

D T D T D #1 VI D T T D #1
 7 7

23

e cos de le al a mor. Can tan ya los a zu le jos su a le gro
 que del sol la ple ni tud. Can ta al ma mi a, can ta, can ta de fe

Pno.

VI II7 D7 T D S VI7 D7 VI7 D D #1
 7

28

ma ti mal, nues tras al mas van can tan do ple nas de fe li ci dad.
 li ci dad; cuan do ven gan ho ras tris tes can ta más bien que llo rar.

Pno.

VI D T T D #1 VI II7 D7 T
 7

Unidad 7:

Se inicia con el uso de la semicorchea y su silencio correspondiente. Se usan corcheas y semicorcheas en todas las combinaciones posibles: Corchea - dos semicorcheas, dos semicorcheas - corchea, semicorchea – corchea – semicorchea, corchea- silencio de semicorchea – semicorchea, etc.

Aparecen además semicorcheas, corcheas, negras y sus respectivos silencios en ejercicios rítmicos a dos partes. Se insiste en el uso correcto de la unión de corchetes por barras, se introducen síncopas irregulares, ligados de prolongación sobre semicorcheas. Se continúa interiorizando las experiencias de aprendizaje vistas en las Unidades anteriores.

7.1 COMO VIVIR FELIZ Pág. 67.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 7.

Componentes:

- Canción tradicional de Holanda.
- Tonalidad: Mi menor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Moderato.
- Dinámica: *p*.
- Uso del Da Capo.
- Escala melódica ascendente.
- Figuras rítmicas: Negra, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, corchea.

- Melodía con las figuras corchea dos semicorcheas.
- Contratiempo en el acompañamiento del piano.
- El modelo del acompañamiento del piano puede ser usado como ejercicio rítmico a dos manos.

COMO VIVIR FELIZ

Moderato

Moderato

p

S III D4 T6 D

5

1. Quie res tú vi vir muy fe liz u na lar ga vi da? Hay un mo do, hay un
 3. Sir ve fiel a la so cie dad, fu ma con so cie go
 3. Sir ve fiel a la so cie dad, fu ma con so cie go

5

T D4 T6 dVII6 T6 dVII6 T6 dVII6 T6 dn4

3 5 5 5 3

10

mo do: Bus ca u na bue na mu jer, com pra ca say huer to.
 Ha ya hi jos en tu ho gar, mü si ca y flo res.
 Ha ya hi jos en tu ho gar, mü si ca y flo res.

10

S D7 T6 VI T6 S dVII D7 T

D.C.

D.C.

Unidad 8:

En esta Unidad aparece el compás de 3 tiempos, la blanca con puntillo como unidad de compás. Las ligaduras de prolongación inician las sínkopas en los compases ternarios. En la lectura melódica aparecen secuencias y progresiones melódicas usadas para mejorar el desarrollo auditivo. El estudiante debe cantar y tocar los ejercicios contando mentalmente para interiorizar la pulsación.

- Ordenamientos (secuencias). Pág. 5 ejercicio 10.

8.1 DIVINA SABIDURIA Pág. 89 (aplicación de dos voces).

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 8.

Componentes:

- Canción tradicional de Alemania.
- Tonalidad: Sol mayor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Andantino.
- Aplicación de la anacrusa.
- Uso del segno.
- Dinámica: *p*.
- Hay la posibilidad de cantar a dos voces la melodía por distancias de terceras.
- La manera de arpeggiar los acordes puede ser útil.
- Uso del glissando.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, blanca, negra, corchea.
- Silencio: Redonda, negra, corchea.

DIVINA SABIDURIA

Andantino

1. En el al to fir ma
2. En las a guas cris ta
3. Cuán tos ni ños ca da

Andantino

T D T D7

4

men to cuán tos as tros lu ci rán? im pa li das por el
li nas cuán tos pe ces ju ga rán? A las lu ces ma tu
dí a con el sol des per fa rán? y con plá ci daa le

4

T D7 T D T D7

8

vien to cuán tas nu bes bo ga rán? Dios lo sa be, pues los
ti nas cuán tas a ves can ta rán? Dios lo sa be, pues los
grí a al tra ba jo co rre rán? Dios lo sa be, pues los

8

T D7 T D7

12

hi zo: siem pre si guen or den fi jo, nun caal gu no fal ta
 hi zo: siem pre si guen or den fi jo, nun caal gu no fal ta
 hi zo: mas no si guen or den fi jo, e llos tie nen li ber

12

T D7 T D T D7

16

ra , nun caal gu no fal ta rá.
 ra , nun caal gu no fak ta rá.
 tad , e llos tie nen li ber tad.

16

T D7 (S) II II b5 7 D7 T T

Unidad 9:

El paso a seguir en la Unidad 9 es el entrenamiento auditivo cantando una sucesión diatónica a partir de sonidos dados de manera ascendente y descendente, añadiendo ejercicios de lectura rítmica. La finalidad de este ejercicio es entrenar la lectura de canciones con texto. Se ve como tema nuevo la ligadura de fraseo que abarca grupos de notas disparejas y dos notas iguales, su interpretación en la música vocal e instrumental (cuerdas y teclado). Finalmente aparecen ejercicios para piano y voz sugiriendo la máxima atención auditiva para proceder a dictados melódicos a dos voces.

9.1 UNA SOLA COSA ES NECESARIA Pág. 24.

(Cantemos Las palabras a Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 9.

Componentes:

- Tonalidad: Re mayor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Andante.
- Dinámicas: *p*.
- Uso del ralentando.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

UNA SOLA COSA ES NECESARIA

Andante

Tú te in_ quie tas y tea_

Andante

p

II4 dVII2 D2 VI4 II7 D6 D2S dVII6

3 3 5 5

4

fa_ nas por mu chas co_ sas. Sin_ em bar go u_ na so_ la

D7 T VI7 DD7 D D2 T6 D4 T T2 T S D4

3 3

9

co_ sa es_ ne_ ce_ sa_ ria. Di_ cho sos quien es o_ yen la pa_

D7 T T2 dVII6D7 D7 T S T D4

5 3

The musical score is written for voice and piano. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of three systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of the song. The second system continues the melody and accompaniment for the second line. The third system continues for the third line. Chord symbols are provided below the piano part of each system. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

14

la bra de Dios y la prac ti can, y la prac ti can.

14

rall

T S7 D2 VI4 D4 D6 T T2 dVII6D D7 T

3 3 5 5

Unidad 10:

La Unidad 10 enfatiza en el desarrollo de la simultaneidad rítmica y coordinación para una mayor independencia motriz, como se usa por ejemplo en la lectura y ejecución del piano. Los ejercicios para ejecutar en un par de bongoes, proponen la ejecución de un solo ritmo a dos manos en dos timbres diferentes para hacer énfasis en lo que hace cada mano con su respectiva voz. Se incrementa el uso de sínkopas irregulares y aumenta la complejidad rítmica. Aparece la escala pentafónica.

10.1 SEVILLA Pág. 1.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 10.

Componentes:

- Canción tradicional de España.
- Tonalidad: Re mayor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Di Bolero.
- Dinámica: *fp* (Subito p $\acute{a}$ nno), *p*, *ff*.
- Uso de los dos puntos de repetición.
- Uso del segno.
- Uso del ostinati.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, negra, corchea, tresillo de semicorchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

SEVILLA

T° di Bolero

fp

3

1. Tie nen las se vi lla nas en la man
2. Las ca lles de Se vi lla sees tán a—

ti ran lla do,

un de le tre ro que di ce les "Vi va Se
ro sas y cla ve sees tán sem

T II7 D D7 T S

T II7 T T S VI T D

T II7 D7 T S

12

vi
bran

lla."
do.

T II7 D T IV II7 T

15

"Vi va Se vi
Sees tán sem bran

lla," un le tre ro que
do de ro sas y cla

S II7 III S

18

di
ve

ce les, "Vi va Se vi
sees tán sem bran

III T D

21

lla," un le tre ro que di ce les, "Vi va Se vi
do de ro sas y cla ve les, sees tán sem bran lla,"
do.

T IV D T

25

II7 D T II7 D D7 T

f

ff

Unidad 11:

Se introduce la subdivisión del tiempo para facilitar la lectura de ejercicios rítmicos complejos. En los ejercicios melódicos se pide al estudiante que cante mentalmente para interiorizar la afinación. Se insiste en el uso de las síncopas irregulares y aparecen ejercicios y dictados a dos voces. Se reitera el ejercicio de memorizar melodías, cantándolas mentalmente.

11.1 EL QUE NO ESTÁ CONMIGO Pág. 10.

(Cantemos Las palabras a Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 11.

Componentes:

- Tonalidad: Do menor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Allegro, più largo, quasi tempo I.
- Dinámicas: *f*, *mf*.
- Manejo del *crescendo*.
- Uso de los reguladores de dinámicas de manera ascendente y descendente.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, blanca, negra.
- Silencios: Redonda, negra.

EL QUE NO ESTÁ CONMIGO...

Melodía de Luis Mancipe

Allegro

Allegro

El que noes— tá con— mi— go—

f *mf*

t t t II2 t

— es— tá con— tra mí— ; yel que con—

mf

III6 dVII7 VII D7 t t t #3

mi— go no re—co— ge des pa rra— ma; la pie dra que

cresc. *mf*

D2 (S) VII b3 S dVII7 dn #3 dn2 III

18

de se cha ron los cons truc to res vi no a

18

t6 b5 II7 #5 VII6 t7 D4 b5 VII III dVII7 (VII)

24

ser la pie dra an gu lar. Y quien ca ye re

24

D7 III S6 S7 b5 III D4 dVII7VII DD7

30

so bree ta pie dra se ha rá tri zas, yel hom bre

30

D6 5 VI t II6 D t

36

so bre quien e lla ca ye re se ha rá pol vo.

36

dn6 S6 II2 dVII6D dVII6 b3 D7 II2 t

Più largo

Quasi Tempo I

f

mf

f

Unidad 12:

Uso de síncopas irregulares que implican semicorcheas. Aparece el uso del ostinati y los signos de repetición. El alumno debe identificar donde está el error en las secuencias melódicas que toca el profesor. Como avance surge la anacrusa o antecompás y se ven solfeos en grado conjunto, con intervalos de 3ª.

12.1 ALEGRÍA DE VIVIR Pág. 101.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 12.

Componentes:

- Canción tradicional de Alemania.
- Tonalidad: Sol mayor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Allegretto.
- Dinámica: *p, f*.
- Aplicación del saltillo.
- Aplicación del ligado de expresión.
- Uso de los dos puntos de repetición.
- Uso del acento.
- Figuras rítmicas: Negra, corchea, corchea con puntillo, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.
- El acompañamiento del piano funciona como ejercicio rítmico a dos manos que se encuentran en las primeras Unidades.

ALEGRÍA DE VIVIR

Allegretto

Allegretto

mf

1. Ru bio sol
2. El vi vir
3. Al Se ñor

VI III VI III VI III I I D

6

6

11

11

16

16

T D7 T D6 T S6 T6 D4 D7 T D S S b3

T D7 T II6 S D7 T

T D T D S D7 VI III D7 T

vier te luz en las flor res del jar din. Un tur pial con ar dor
 tan fe liz que dis fru tael la bra dor pre mio es de vir tud.
 ben de cir ca da di a del vi vir es cum plir con a mor
 de jao ir su voz. Dein fi ni ta va ric dad flo res mil se
 fru to de can dor. Sed a le gres co mo el al ma lim pia
 dul ceo bli ga cion. Nun ca mas ol vi da re la lec cion que
 ven lu cir; dul ce paz, mu tua mor hay en el ho gar.
 po se ed; sin ru bor con fe sad vues tra san ta fe.
 a pren di; un vi vir tan fe liz pre mio es de de Dios.

Unidad 13:

Se practica solfeos de intervalos de forma vertical: Quinta justa, segunda mayor, sexta menor, cuarta justa, octava justa, segunda menor, tercera mayor, tritono, tercera menor, sexta mayor, séptima menor, séptima mayor. Aparecen ejercicios para leer mentalmente y se memorizan algunos solfeos para interiorizar la afinación, esto ayuda a interiorizar la memoria fotográfica. Aparecen ejercicios auditivos donde se pide al estudiante que tache las notas que no concuerdan con lo dictado por el profesor. El estudiante debe cantar con acompañamiento de ostinati cada vez más complejos.

13.1 CABALLITO DE MADERA Pág. 100.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 13.

Componentes:

- Canción tradicional de Alemania.
- Tonalidad: Sol mayor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Allegro.
- Aplicación del segno.
- Dinámicas: *f*, *p*.
- Uso de reguladores de dinámica.
- Uso del *sfz* (*sforzando*).
- Uso del calderón o fermata.
- Silencio en el calderón.
- Manejo de contratiempos.
- Uso de la apoyatura.
- Contratiempos.
- Figuras rítmicas: Negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra corchea.

- Lectura de corchea silencio de corchea en tiempo fuerte.
- En el acompañamiento del piano hace arpegio de sol mayor.

CABALLITO DE MADERA

Allegro

Chords: D, D7, T, VI, III, S, T, VI, III, D, T, D7, T6, D7, T, S7, III, S, D7, T

Lyrics:

Co_rre mi cor_cel so bre pa_los, pie_dras, la_tas, pe_ro cui_da
 No me tum_ba_rás, por que te da_ri_a gol_pes; no pre_ten_das
 Sal ta siem_pre más, a_gil ca_ba_lli_to mi_o! Buen lo_rra_je

Performance Notes:

- 1. Jop, 2. Tap, 3. Tras, jop, tap, tras, jop! tap! tras!
- p* (piano), *sfz* (sforzando)
- p* (piano)
- 4 (quarticello)

Unidad 14:

Se introduce el dictado a dos voces en los compases ya vistos. La lectura rítmica pasa a realizarse en el piano con las notas la-si y re-fa generando un acorde menor con séptima, seguidamente se hacen solfeos armónicos cantando el bajo y tocando la melodía en el piano. Aparecen los intervalos de segunda y se incrementa la complejidad rítmica.

14.1 QUIERE AMANECER Pág. 91.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 14.

Componentes:

- Canción tradicional de Alemania.
- Tonalidad: Si bemol mayor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Andantino.
- Dinámica: *p*.
- Ligaduras de expresión.
- Notas iguales ligadas con staccato.
- Aplicación del Da capo.
- Figuras rítmicas: Negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra.

QUIERE AMANECER

Andantino

Andantino

p

1. Es — tán os — cu — ros
 2. Des — va — ne — ci — das
 3. Ri — os — de — gra — na,
 4. A — bre los o — jos,

5 los ho — ri — zon — tes. Por el o — rien — te fú — ne brea —
 nu — bes de per — la, o — roy to — pa — cio, ro — say car —
 ma — res de fue — go, des — dé laa — bier — ta bó — ve — daa —
 es — po — sa mi — a, mi — ra laa — ro ra, ya vie — neel

10 zul, va des pun tan do, va des pun tan do
 min, se van re gan do, se van re gan do
 zul, van de rra man do, van de rra man do
 sol. Tan ta be lle za, tan taa le gri a,

15 la luz del al ba, la blan ca luz,
 so — breo — tras nu bes dea — tur qui,
 sus ca — pri cho sos lam — sas
 ¿di me quées es to? "Co — pos sas de Dios!"

D.C.

D.C.

D6 D #5 T DD7 D7 T

6

Unidad 15:

En la Unidad 15 enfatiza la lectura del ritmo con el piano sugiriendo las notas la-do y mi-sol, generando un acorde menor con séptima menor, seguidamente usa las notas fa-la y re-mi. Aparece un signo de abreviación en la escritura. En las lecturas melódicas aparece el uso del ostinati sincopado.

15.1 LA TARARA Pág. 22.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 15.

Componentes:

- Canción tradicional de España.
- Tonalidad: Sol menor.
- Compás: 2/4.
- Movimiento: Allegro.
- Dinámica: *f*, *p*.
- Uso de la anacrusa.
- Uso del segno.
- Uso de ligaduras de prolongación.
- Uso de ligaduras de fraseo.
- Figuras rítmicas: blanca, negra con puntillo, negra, corchea, tresillo de semicorchea.
- Silencio: Negra, corchea.

LA TARARA

Allegro ♩

f

marcato T D7

5

Tie ne la Ta_

T6 T6 K6 D7 T T

10

ra_ra 1.un ves ti do blan co con lu na res ro jos pa rael Jue ves
 2.u nos pan ta lo nes que dea rri baa ba jo to do son bo
 3.u na man te le ta queha ga na doha cien do pun to de cal
 4.un ces to de fru tas y me da, si qui ero, siem pre las ma

S4 S6 D7 T dVII

15

San to. La Ta ra ra sí, la Ta ra ra
 nes. ta.
 ce ta.
 du ras.

D D6 D2 T6 D6 T D7

4

20

no, la Ta_ ra_ ra, ma dre, que la bai_ lo yo.

20

3

f

D7 D2 T6 T K6 D7 T

4

15.3 MI PATRONA Pág. 5.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 15.

Componentes:

- Canción tradicional de España.
- Tonalidad: Fa mayor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Lento non troppo.
- Dinámica: *p*.
- Uso de las ligaduras de fraseo.
- Uso del ostinati.
- Figuras rítmicas: blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencio: Redonda, negra.

MI PATRONA

Lento non troppo

p

T D T6 D4 3 T D T6

1. Cuan do de mi Pa tro na su boa laer mi ta
 2. Cuan do de mi Pa tro na lle goa laer mi ta
 3. A do bren ton ces su la man to na laer mi ta
 4. Siem pre mi roen su la cum bre taer mi ta

D6 5 T D T6 T D4 3 D7 T D6 5 T

se me ha ce cun taa ba jo la cun taa rri ba y cuan do
 des de sual tar me lan za na son ri sa yal sa lu
 yen sus pi zu me plie gues u na ser a bri ga ya ma nos
 yun sus pi ro del al ma nos ter

T D T6 T D T6 D4 3 D7 T D6 5 T D7 (VI)

ba jo, y cuan do ba jo se me ha ce cun ta rri ba
 dar la, yal sa lu dar la me pos tro de ro di llas
 lle nas, yal ya ma nos lle nas de ja ca er sus gra cias
 nu ra, dul ce ter nu ra rie ga so bre mis pe nas

S S6 4 S S S6 4 S T T6 4 T D6 # 5 5 D4 3

19

la cues taa ba jo Y cuan do ba jo, y cuan do
 pa raim plo rar la Yal sa lu sa lu
 co moa zu ce nas Ya ma nos lle nas, ya sa lu
 la Vir gen pu ra dul ce ter nu ra, dul ce nos

19

D7 T D6₅ T D7 (VI) S S6₄ S S

24

ba jo se meha ce cues taa rri ba la cues taa ba jo
 dar la me pos tro de ro di llas pa raim plo rar la
 lle nas de ja ca er sus gra cias co moa zu ce nas
 nu ra rie ga so bre mis pe nas la Vir gen pu ra

24

T dVII7 D4₃ D7 T D6₅ T

D.C.

D.C.

Unidad 16:

Se realiza lectura de ritmo con el piano tocando las notas re-mi y sol-do. Consolidado los temas anteriores pasa a construir terceras a partir de la nota que escucha o solfea a manera de ejercicio para el desarrollo auditivo. En la sección 10 se incorporan ejercicios de lectura melódica con acompañamiento rítmico a dos manos. Se incrementa la síncopa en la melodía y en el acompañamiento rítmico. Se hace énfasis en llevar el pulso y en cantar mentalmente.

16.1 CANTO DEL MAR Pág. 58.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 16.

Componentes:

- Canción tradicional de Suecia.
- Tonalidad: Re menor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Molto moderato.
- Dinámica: *mf*, *p*.
- Comienzo anacrúsico.
- Figuras rítmicas: Negra, corchea con puntillo, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra.
- Uso de la primera y segunda casilla.
- Uso del segno.
- Uso de Ralentandos.
- Uso del Calderón.

- Uso del glissando.
- Manejo del *tempo primo*.
- Uso de calderón o fermata.
- Se ve claramente la escala melódica ascendente y descendente y la escala armónica descendente por la segunda aumentada.

CANTO DEL MAR

molto moderato

molto moderato

mf

1. Las es tre-llas
2. Ya sus dul ces

lan zan des de la al tu ra su plá ci do ful gor; yen la mar re no tas a cu den pres tos los dí o ses de la mar; y las blan cas

fle jan ca lla da men te su dul ce res plan dor. Ar pa mí a can ta o las sus no bles ges tos re pi ten sin ce sar. Oh, la glo ria de los

II4 3 t6 dVII7 (VII) D7 t t D4 3

t6 II6 5 t6 t D7(VIIIn) D7 II2 t t D4 3

t6 II6 5 t D7 II2 t6 t7 III6

rall ----- **Tempo I**

12

can ta tu can ción; cie lo cla ro, mar tran qui lo, sua ve luz. Ar pa ven, va mos
 he chos del a yer! tu re cuer do nos em bria ga de pla cer; mas ca llad: vie neel

12

S6 D6 III t6 t7 II4 t6 D D4 (VIIIn)
 5 5 5 3 3

16

rall ----- 1. 2.

a can tar ay, la can ción queel mar se lle va rá.
 dí a ya... ay, la can ción queel mar se lle va rá.

16

con el canto

D b1 II6 t S7 D7 t D7 t t
 7 4

Unidad 17:

En esta Unidad hace énfasis en el contenido rítmico de las Unidades anteriores, dándole paso a la explicación formal de figuras como la corchea con puntillo y todas sus variaciones, entre ellas el saltillo, la síncope, los contratiempos y las abreviaturas que se usan en las figuras rítmicas para la repetición de un mismo sonido. Se realizan solfeos rítmicos cantados con un sonido determinado y también se ejecutan los solfeos rítmicos en el piano con las notas sol-do y do-fa. Finalmente el Maestro Simar quiso hacer en esta Unidad un énfasis en la parte melódica, explicando formalmente los intervalos simples excepto el tritono de manera ascendente y descendente. Se ven temas nuevos como la lectura relativa y el uso de líneas adicionales en el pentagrama. Como tema para darle paso a las siguientes Unidades aparece el canon a dos voces.

Se incluyen ejercicios de lectura utilizando abreviaturas usuales en la música instrumental para la repetición de un mismo sonido.

17.1 AY DEL ESCANDALOSO Pág. 20.

(Cantemos Las palabras a Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 17.

Componentes:

- Tonalidad: Re mayor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Moderato.
- Dinámicas: *mf*, *p*.
- Uso del diminuendo.
- Uso del calderón o fermata.

- Uso de los reguladores de dinámicas de manera ascendente y descendente.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Uso del ostinati.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra con puntillo, negra, tresillo de negra, corchea con puntillo, corchea, semicorchea.
- Figura rítmica: Saltillo.
- Silencios: Redonda, negra.

¡AY DEL ESCANDALOSO!

Melodía de la Hna. Teresa del S.C.

Moderato

¡Ay del

mun do por los es cán da los! ¡Ay del hom bre

por quien vien eel es cán da lo! Quien re ci be a un ni ñoen mi

T6 4 VI T6 4 VI7

T6 4 VI7 T6 4 dVII(II) D4 3 D #7 7 D D7 dVII6(II) 4 D7

D7 D6 5 T7 T D4 3 T6 S II7

13
nom__bre, a mi me__re__ci__be; pe__ro a qui__én es can da li

13
dim *p*

VI6 T D4 D2 D7 T T S

18
za raa u no de los pe que ños que cre__én en mí, mas le__vá__lie__ra que le col__

18
D2 VI4 D4 T II2 D6 T6 D6 #1 S

23
ga__ran u__na pi__e__draal cue__llo y loa__rro__ja__ran al fon__

23
D2 VI4 D4 II6 VI6 T S7 II K6

28
do del mar

28
dim

D7 T T T

Unidad 18:

El paso siguiente en esta Unidad son las diversas funciones que se abordan en un solfeo o partitura en general como la introducción de los signos de repetición, la primera y segunda casilla, el segno que indica devolverse al mismo signo, el uso del *da capo* (DC), hacen que la estructura de una pieza musical se haga más extensa y compleja.

Aparecen los cambios de compás o heterometría entre 2/4 3 / 4 y 4 /4.

Se mantiene la lectura rítmica usando ahora un acorde para cada mano en el momento de ejecutar dos ritmos simultáneos. Los ejercicios de lectura relativa y dictado incluyen ahora intervalos de segunda y de tercera.

En el punto 16 pide realizar intervalos a partir de una nota dada.

18.1 A QUIEN CREA LO RESUCITARÉ Pág. 4.

(Cantemos Las palabras a Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 18.

Componentes:

- Tonalidad: Fa mayor.
- Métrica: $\frac{3}{4}$.
- Movimiento: Allegro non troppo.
- Dinámicas: *mf*, *p*.
- Uso de los reguladores.
- Uso del ralentando.
- Uso del diminuendo.
- Uso del calderón o fermata.
- Signo de coma que indica respiración.

- Uso de la ligadura de fraseo.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra.

A QUIEN CREA LO RESUCITARÉ

Melodía de Luis Mancipe

The musical score is for the song "A QUIEN CREA LO RESUCITARÉ" by Luis Mancipe. It is written in 3/4 time and the key of B-flat major. The score consists of three systems, each with a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.).

System 1: The piano part begins with a *mf* dynamic. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note A. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords indicated below the piano part are T, III7, D, D7, and T.

System 2: The vocal line begins with a five-measure rest, followed by the lyrics: "quien a mí vi_nie_re no lo de se cha_re, pues des cen dí del". The piano accompaniment continues with a melody and bass line. Chords indicated are T, VI, D7, (VI), and dVII.

System 3: The vocal line begins with a ten-measure rest, followed by the lyrics: "cie_lo pa raha cer la vo lun tad del que meen_vió; mi Pa_dre". The piano accompaniment continues with a melody and bass line. Chords indicated are II, II2b5, D6, T, D7, T, and T.

15 *poco rall* ----- Tempo I

S
 quie_re que to_doel que me co_noz_ca y cre_aen mí ten_ga la vi dae_

Pno.
poco rall ----- Tempo I

T D T dVII D7 II6 D2

20

S
 ter_na y yo lo re_su_ci_ta_ré en el úl_ti_mo

Pno.
mf *dim*

T D T II7 II7#1#3 d VII (S) II d VII7 d VII2 D D2 T6

25

S
 dí_a.

Pno.
dim rall

S7 D7 T D7(II) D2 II7 D7 T

Unidad 19:

Aparece en esta Unidad indicaciones de movimiento, para precisar la velocidad y el humor con que se debe tocar o cantar la partitura, usando los términos en italiano, español, francés y alemán, el uso de los términos que matizan las expresiones. Se ven igualmente las indicaciones metronómicas para definir el tempo.

Los ejercicios rítmicos a dos voces se hacen ahora con diferentes indicaciones de tempo, marcando el bajo en la mano izquierda con un sonido y la voz superior con un acorde de tres sonidos.

Como tema nuevo a partir de esta Unidad se encuentran fragmentos rítmicos de repertorio clásico universal, ya que ayuda al conocimiento especial del repertorio y de los compositores.

Reconocimiento visual en el pentagrama de los intervalos de cuarta justa para su aplicación en la lectura relativa. Se enfatiza la ligera acentuación natural propia de cada compás.

Entonación de intervalos a partir de notas dadas, lectura en líneas suplementarias superiores e inferiores, lectura relativa utilizando líneas adicionales.

Se aborda la función de los intervalos a partir de una nota escrita ayudando a la entonación y formación coral del alumno.

19.1 NOCHE DE NIEVE Pág. 146.

(Cantemos Canciones Europeas).

Canción sugerida para la Unidad 19.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.

- Modo: Sol eólico.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Lento.
- Dinámicas: *pp*.
- Uso del staccato.
- Uso de ralentando.
- Uso del Da Capo.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra con puntillo, corchea.
- Silencio: Corchea.
- El acompañamiento se puede usar como ejercicio rítmico a dos manos.

NOCHE DE NIEVE

Lento

pp

t6 II4 3 t6 II4 3

5

1. Nie— ve su— til ca— yen do va muy len ta— men—tey sin ru mor
 2. Co— pos de fi— no al— go dón, fi— bras de pá— li— do mar fil;
 3. To— do quie tud y to— do paz... rei— naun si len— cio se pul cral;

5

t6 II4 3 II6 t t6 VI7 S6 III6 III 4

11

so— bre la lú— gu— bre ciu dad que duer meen plá— ci— do so— por.
 la— na pu— ri— si— maen ve llón, pé— ta— los li— bres en a— bril.
 mue lle ta— piz cu— brien do va nues— tro que— ri— doy vie jo lar.

11

S S7 t6 t t2 II6 5 t S S7 t VI D4III t6 3

D.C.

D.C.

Unidad 20:

Se sugiere el uso del metrónomo para una mayor precisión en el pulso interno. La lectura inmediata del intervalo de quinta justa. Entonación de intervalos descendentes a partir de notas dadas y uso de notas adicionales superiores e inferiores.

Se muestra la modificación de los movimientos a las expresiones musicales, cambios de tempo (*acelerando poco a poco, ralentando, ritardando*, etc). A continuación aparece la explicación de las danzas clásicas y los compases como la gavota, el bourré, el rigodón, la marcha, la polonesa y la mazurca.

20.1 LA MUERTE DEL REY OLAF Pág. 117.

(Cantemos canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 20.

Componentes:

- Canción tradicional de Finlandia.
- Tonalidad: Re menor.
- Métrica: 6/8.
- Movimiento: Moderato.
- Dinámica: *mf*.
- Entrenamiento de volver al segno.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencios: redonda, negra, corchea.
- Se presentan posibilidades expresivas de interpretación puesto que en esta canción intervienen muchos personajes, hay un narrador con varios personajes (el mensajero. El narrador. El rey la mama y la hija).

MUERTE DEL REY OLAF

Moderato

Moderato

mf

II7 t6 t D7 VIIⁿ D

4

1. Re_ gre_ só de la cruel gue_ rra el gran Rey O_

qué ves_ ti_ do to_ mo? el blan_ se co mu_ tal_

4

p

8

t S S7 D6/III t D7 VIIⁿ D

laf. Mil he ri_ das gra_ ves mues_ tra, yes u_ na mor

rió: yes_ te_ di_ lo_ go_ pe_ no_ so_ se_ de_ sa_ rro_

vez? Hi_ ja: lle_ vael tra_ je ne_ gro, re_ ga_ lo del

8

12

t S S7 D6/III t D7 VIIⁿ D7

tal. Es_ to des_ de le_ jos o_ ye; Co_ rre, co_ rre más

llo: Di_ ga, ma_ dre, por_ quién llo_ ran? Por_ un o_ fi_ cial

Rey. En_ el tem_ plo ay! O_ ye_ ron: Cuán_ to su_ fri_ rá

12

t S t6 S D

16

! Sé fe liz por que tues po sa dio a luz un rey
 : Oí go cer ca mu cho rui do! Cla van un por tal
 : en te rra mos a sues po so! Ma dre: qué se rá

16

D t S t6 D7 VIIⁿ D7

20

— Gra ta nue va me guar das te pe ro ser fe liz no
 ? Quié nes tris tes can fan fuc ra? Hi ja mi a: por la
 20 Hi ja: di go te lo cier to: tu ma ri do se ha

20

D t S VI D7 VI⁶ t6 S⁶₅

24

pue do: mi vi da se va
 ca lle va la pro ce sión
 24 muer to yen paz duer me ya ... 2. En tre
 3. Ma dre.

24

D/III VI⁷ K⁶₄ D7 VI II⁶₅ t

Unidad 21:

En la Unidad 21 se muestran los compases que cambian la unidad de tiempo de negra a corchea y aparecen los compases $2/8$ $3/8$ $4/8$, las correspondientes subdivisiones y el uso de las fusas. Se aborda el uso de la semicorchea con puntillo y se utilizan las diversas posibilidades de mezclar estas figuras rítmicas.

Se incorporan los intervalos de sexta a los ejercicios de lectura relativa. Aparece la aplicación de la lectura relativa para tocarla en el piano.

21.1 EL CABALLO BAYO Pág. 14.

(Cantemos canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 21.

Componentes:

- Canción tradicional de España.
- Tonalidad: La mayor.
- Métrica: $3/8$.
- Movimiento: Allegro moderato.
- Dinámica: *f*, *p*, *mf*.
- Uso de la anacrusa en la melodía.
- Uso del segno.
- Uso de la 1ra, 2da, 3ra y 4ta casilla.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Figuras rítmicas: Negra con puntillo, negra, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, corchea.
- Uso de la escritura en los silencios.

EL CABALLO BAYO

Allegro moderato

1. Ya no vuel-vea
2. Y fueen es-te
3. A llá me fui
4. Des-pués deun sus

Allegro moderato

f *p*

D D7 D7 T

6

mi pa len-que mi fiél ca-ba-llo, no vuel-ve, no; ya
mis- mo tem-pp; ya van dos a-fios quea- yer cum-plió, ya
co- mo fle-cha, pe-roen tan-ti-co mea- cer- cum- qué yo, cuan
pi- ro fuer-te co-mou na pie-dra seen- du- re- cíó, me
y

6

T T T7 VI6 VI6 #1#3 D4 3

12

no re- lin-cha de go-zo co-mo cuan-doal guien loa-ca-ri
dou-na te-rri-ble pes-te en el po-tre-ro lo-re-vol
cla-va-ba sus o-ja-zos co-mo di-cien-do "yo ya
yo con el al-ma ro-ta le di-je "Ba-yo: a- diós, a

12

D7 D7 D7 II7 D7 D7

18

ció. ¡Ah, muer te des ven tu ra da que de re pen
 có. pa re ce que me lla ma ba: su ta le
 voy" Lan za bau nos la gri no nes que ay! re cuer
 diós" Lo me tien un ho y o gran de yal en te rrar

18

24

te se lo lle vó! ¡Ay! po bre mi ca
 o do, se me loa nun ció.
 lo tre me me ció.
 lo pe na me dió.

24

30

ba llo ba_yo, có mo llo ra ba cuan do mu rió!

30

36

1, 2, 3. 4.

2.Y
 3.A
 4.Des

36

T6 II6 D7 dVII6 5 D D7 T

T T #5 II6

D4 3 II II2 II4 3 K6 4 K6 4

dVII D7 dVII6 5 S D7 D7 T

T6 II6 D7 dVII6 5 D D7 T

Unidad 22:

En esta Unidad se ven los compases con la blanca como unidad de tiempo y denominador dos 2/2, 3/2, 4/2. Aparece la figura de máxima y su correspondiente silencio. Continúa el uso en todos los ejercicios rítmicos de las indicaciones de tempo y expresión. Vuelven a aparecer ejercicios con heterometría, abreviaciones de tiempo de compás y ejemplos rítmicos de repertorio universal.

Entonación de intervalos superiores e inferiores a partir de notas dadas.

Se emplea el uso del puntillo de prolongación utilizado en la música antigua.

Aparecen los ejercicios de lectura relativa del intervalo de séptima.

22.1 LA MANZANITA Pág. 136.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 22.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.
- Tonalidad: Re menor.
- Métrica: Compás partido representado por la letra C con una línea vertical atravesada por la mitad.
- Movimiento: Andantino.
- Dinámica: *mf*.
- Expresión: Marcato.
- Uso del Segno.
- Escala menor natural ascendente.
- Lectura por movimiento conjunto.

- Manejo de los signos de repetición.
- Uso de primera y segunda casilla.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

LA MANZANITA

Andantino

mf

S t II6 D6 D t

5 5

5

Ten— go en mi hu er to un man zan no yél su man za na: a ver la voy ca_da ma—

5

t VII6 III D6 S S6 t II II4

5 5 3

10

ña— na, y cam bia de as— pec to

1.Yo su fro cruel mar
2.Si cuan do voy al—
3.Mas cuan do yo la—

10

t II6 D6 D t D4 t II7

5 5 3

14

ti_ rio por el pá li do co_ lo_ ri_ do de mi que_ ri_ da man_ za
 huer to a por te_ mo res muy a_ fli_ gi_ doy la man za_ ni_ ta_ yo en_
 ve_ a del fa_ tal co lor a_ ma_ ri_ llo mi co_ ra_ zón da_ rá un_

14

t D6 S t S D7
 5

18

ni_ ta: el ver_ de sig_ ni_ fi_ ca que ya mi dul_ ce_
 cuen tro de ro_ jo bjen su_ bi_ do, de gus_ to ca_ si_
 vuel co, sean_ gus_ tia_ rá mi pe_ cho a gol_ pes de su_

18

t6 t II6 D6 D t D6 t t6 S6 D7
 5 4

22

no_ via no pien sa más en mí. Yo mí
 mue ro: pues ro_ joes el a_ mor. Si mor
 pli_ cio: es ho_ ra de mo_ rir. Más rir

22

t6 t II6 D6 D t K6 D7 t II6 t
 5 4

1. 2. %

1. 2. %

Unidad 23:

A continuación en esta Unidad se observan grandes avances como la lectura rápida de intervalos simples y compuestos de tercera, cuarta justa, quinta justa, sexta, séptima, novena y décima. Seguidamente se explica en qué consiste el intervalo simple y compuesto. Para el desarrollo del oído se ven solfeos con acompañamiento de piano. Aparecen ejercicios de lectura relativa donde el intervalo dominante es la 8va. Se realizan ejercicios de dictados sin clave para dar a la nota escrita el nombre del primer sonido de la serie dictada.

En el desarrollo rítmico se ve la figura semifusa, la garrapatea y el nombre con que es conocida como cuartifusa. Se ve la pulsación representada por medio de la semicorchea como 2/16, 3/16 y 4/16. En cuanto a la simbología del compás se ve el compás partido usando una letra C con una línea atravesándola por la mitad.

23.1 EN EL MERCADO Pág. 132.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 23.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.
- Tonalidad: Fa menor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Allegro moderato.
- Dinámica: *mf*.
- Uso del Da Capo.
- Uso del Staccato.

- Uso de blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencio de corchea.
- El acompañamiento del piano funciona como ejercicio rítmico a dos manos.

EN EL MERCADO

Allegro moderato

mf

t dn7 S7 D7

5

1. Cuan do yo voy al mer— ca— do nun ca sé de— cir a qué
2. Mu chas ve— ces nos o— fre— cen co— sas que no ne— ce— si—

p

t II7 t6 dVII4 t6 t dn7 dn7

10

se— a; pe— ro que quie— ro co al— go, aun— que
ta— mos y que po— co gus— tan... yhas— ta

D7 t6 II4 S6 II7 D7 D7/t t II4 S6

15

cla ro no lo ve a. E— so pa sa, e soes fi— jo,
e— sas las com— pra— mos. O— tra co— sa muy fre— cuen— te

II7 D7 D7/t t t S6 t D2 t

20

aun que por ru bor ne gue mos: va mos sin rum bo
 ve mos ay! en los mer ca dos: mien tras más se re

20

t dn4 3 II7 t D7 t II4 3 S6 II7 D7

25

fi jo, pe ro al go que re mos.
 bus ca, más seen ga na lá gen te.

25

D7/t t II4 3 S6 II7 D7 D7/t t

D.C.

D.C.

Unidad 24:

Se encuentra en esta Unidad compases donde la unidad de tiempo es la redonda representada por el denominador 1. Compases de 2/1, 3/1, 4/1, y el uso de compases condensados.

Un tema nuevo es el uso de las claves de fa, do, sol, en 1ra, 2da, 3ra y 4ta línea, en los ejercicios de lectura y de dictado. Aparece la explicación del uso de las claves propias de cada instrumento.

En el punto 17 se cantan una serie de ejercicios a dos voces con claro sentido contrapuntístico y su serie de dictados correspondientes.

24.1 GLORIA IN EXCELSIS Pág. 116.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 24.

Componentes:

- Canción tradicional de Bélgica.
- Tonalidad: Mi bemol mayor.
- Métrica: 4/4 representado por la letra C.
- Movimiento: Cómodo.
- Dinámica: *mf*, *p*.
- Figuras rítmicas: Blanca, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, blanca.
- Uso del Da Capo.
- Aplicación de la anacrusa.

- El acompañamiento del piano funciona como ejercicio rítmico a dos manos que se encuentran en las primeras Unidades.

GLORIA IN EXCELSIS

Comodo

Comodo

mf

S D VI T D2 dVII6 b7 VI D

3

1. Bue na ve ci na: duer meus ted ? A bra su
2. Va mos en ton ces al por tal, di cen al
3. Ple nos de go zo, paz ya mor to dos ven

p

VI II7 T6 D7 T T VI II7 D7 T6 T6 b1

4

7

puer ta por fa vor Gran no ti cia le da ré : ba ja del
me nos dos o tres ; lin do el tem plo bri lla rá yen tor no
dre mos a co mer hue voy que so con pas tel, pan, man te

7

D6 VI7 D6 DD7 D D2 T6 II (-5) T6 VI4 II7 II2 D6 II4 (-5) D (-5) II7

4 4 7 3 3 7

11

cie_lo es_te can_tar lle_no de paz y de_vo_ción: } Glo ri_a in
 del ni_ño Je_sús el nue_vo can_to sur_gi_rá: rez_.
 qui_lay sal_chi_chón con u_nos tra_gos de je_

11

D VI7 D6 VI (-5) T T2 VI7 D6 T D4 D6 S T6 #1 II6 D
 7 3 5

15

ex_cel_sis De_o, glo ri_a in ex_cel_sis De_o ! D.C.

15

VI II7 T D2 D2 VI #3 II D VI II7 K6 D7 T
 4

Unidad 25:

A continuación en esta Unidad se hace el uso del movimiento conjunto y disjunto, se ven teóricamente los grados tonales, la disposición armónica y melódica. En el punto 10 se consolida el estudio de la escala diatónica y se incrementan los ejercicios a partir de los grados de la escala llegando a la tonalidad, se establecen las relaciones tonales entre los grados.

Se canta intervalos a partir de los grados de la escala.

En el punto 16 aparecen ejercicios con cambio de clave.

En la parte rítmica se ve el tresillo, el seisillo y el doble puntillo. Estas nuevas figuraciones rítmicas aparecen en la lectura melódica y en el canto a dos voces.

25.1 TUVE UN COMPAÑERO Pág. 80.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 25.

Componentes:

- Canción Tradicional de Alemania.
- Tonalidad: Sol mayor.
- Métrica: 4/4 Se puede cantar a Compás partido.
- Movimiento: Moderato.
- Dinámica: *p*.
- Aplicación de la anacrusa.
- El acompañamiento del piano funciona como ejercicio rítmico a dos manos que se encuentran en las primeras Unidades.
- Hay cromatismo en el acompañamiento del piano.

- Las frases con anacrusa tienen igual duración.
- Es un buen ejemplo de cómo darle vida a un texto (descriptivo).
- Figuras rítmicas: Redonda, blanca, negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencios: Redonda, blanca, negra.

TUVE UN COMPAÑERO

Moderato

Moderato

p

1. Yo
2. U-na
3. Su-

3

tu_ veun com pa_ ñe_ ro, yo_ otroi gual nun ca ten_ dré Siel tam
ba_ la hien dar me ai_ re... pa_ ra mi o pa_ ra fu_ sil. É_ sa
ma_ no dar me quie_ re mien tras car go mi fu_ sil. Ya no

3

T S7 D7 VI II7 D T T6 S7 D7 T D

7

bor a lid lla_ ma_ ba siem prea mi la_ do mar_ cha_ ba al
ba_ la daen su pe_ cho ya mis plan tas ca_ e yer_ to cual
pue des fiel a_ mi go! Vue mis la Pa_ ra_ i so, ya

7

T D T D7 D II D D7

II

mis mo pa_ soy com pás, al mis mo pa_ soy com pás.
par_ te de mi_ i_ ser, al par_ te de mi_ i_ ser.
lla_ tam_ bien yo_ i_ re, ya_ llá tam_ bien yo_ i_ re.

II

T VI7 II6 D VI D T D6(S) II6 D7 T

5

Unidad 26:

En los contenidos de esta Unidad aparecen compases simples y compuestos, se ve la lectura del dosillo, el cuatrillo, la construcción de la escala diatónica, los tetracordios y el uso del sostenido # como alteración. .

Aparecen ritmos mucho más complejos mediante la subdivisión de los compases con denominador 8, como tresillos de semicorchea al interior de estos compases compuestos. Los ligados de prolongación dentro de estos ritmos generan síncopas internas.

En el punto 15 a partir del estudio de los tetracordios aparecen las tonalidades con sostenidos.

26.1 SUBO AL CIELO Pág. 64.

(Cantemos Las Palabras de Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 26.

Componentes:

- Tonalidad: Fa# menor.
- Métrica: 4/4 representado por la letra C.
- Movimiento: Lento triste.
- Carácter: *Molto espressivo en relieve*.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Uso de la síncopa.
- Uso del calderón o fermata.
- Uso del ostinati.

- Figuras rítmicas: Redonda, blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, tresillo de corchea, corchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

SUBO AL CIELO

León J. Simar

Lento triste

Yo sa_

t d VII (VIIn) t6 4

lí del Pa_dre y vi_ ne al mun_do; a_ ho_ ra de joel mun_doy voy al

t S t t2 S6 S6 VI

Pa_ dre. En la ca sa de mi Pa_ dre

t S7 t t6 t t6 S VIIn VI S

4

12

hay — mu chas ha bí ta cio — nes; voy a pre pa ra ros un lu gar. De

t t6 S t6 II7 D7 t III6

16

nue vo vol ve ré yos lle va ré con mi — go pa ra que don de yoés tẽ 3 es tẽis —

VIIIn S6 III III7 VI6 5 II7 t6 S6 S4 3

19

— tam biẽ — vo — so — tros.

d VII7 D2(S) d VII(IIb) S6 5 t t7 d VII(VIIIn) S7 D t t

Unidad 27:

En la lectura rítmico melódica se ven los compases compuestos con denominador 4 tales como 6/4, 9/4, 12/4. Se aplica el dosillo y el cuatrillo a los compases con denominador 4.

En el ejercicio 11 se propone la lectura de intervalos compuestos, utilizando las líneas suplementarias superiores e inferiores y el signo de octava en la clave de fa.

Se introduce la tonalidad de Mi Mayor, Si Mayor, Fa# Mayor, Do# Mayor con ejercicios de lectura y dictado, canto de los grados de la escala y canto de intervalos a partir del grado dado.

Se introduce el uso de la clave de do en primera línea con ejercicios de entonación, lectura y dictado. Ejercicios de lectura y dictado a dos voces. Se encuentran ejercicios de transcripción de melodías de una clave a otra y de compás con denominador 8 a compás con denominador 4.

27.1 ZORRO ZORRITO Pág. 74.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 27.

Componentes:

- Canción tradicional de Alemania.
- Tonalidad: Mi bemol mayor.
- Métrica: 2/4.
- Movimiento: Moderato.
- Dinámicas: *mf*, *p*.
- Uso del ralentando.

- Uso de Da Capo.
- Figura rítmicas: Blanca, negra, corchea.
- Silencios: Negra, corchea.
- Contratiempo en el acompañamiento del piano.
- El modelo del acompañamiento del piano puede ser usado como ejercicio rítmico a dos manos.

ZORRO, ZORRITO...

Moderato

mf

rall-----

T D4 T6 S II7 D7

5

1. Zo rro: te lle vas teel gan so; trá e lo a qui, trá e lo a
 2. Muy se gu raes mies co pe ta; bien que te da rá, bien que te da
 3. O ye mi lec ción zo rri to; no se as la drón, no se as la

5

T II7 T6 S II7 T6 S II7

10

quí; o si no con mies co pe ta te ha ré mo rir
 rá; tin to en tu pro pia san gre pron to mó ri rás
 drón; fal ta no te ha ceel gan so, bás ta teel ra tón

10

T6 D4 T II6 S T6 T

15

o si no con mies co pe ta te ha ré mo rir
 tin to en tu pro pia san gre pron bas to mó ri rás
 fal ta no te ha ceel gan so, bás ta teel ra tón

15

D6 T II6 D D7 T

5 5

27.3 CLARA CLARITA Pág. 138.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 27.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.
- Tonalidad: Sol menor.
- Métrica: 6/8.
- Movimiento: Andantino.
- Dinámica: *p*.
- Uso de la escala menor natural, menor melódica.
- Ligadura de fraseo.
- Figuras rítmicas: Negra con puntillo, negra, corchea.
- Silencios: Corchea, de blanca.
- Uso del Da Capo.

CLARA, CLARITA

Andantino

Andantino

p

t II6 t D6 t II D

5

1. Cla ra, Cla ri ta: se ve cuán to su fres, es tás muy en fer ma Cla ri ta; pe ro so por tas va—
 2. Es to te di go Cla ri ta do lien te: las len tas ho ras de la no— che van des li zán do se

5

t S D D7 t D t II7

10

lien tey tran qui la y no te rin des al do lor—. Tie nes el al ma del tem ple dea ce ro, pa
 tí mi da men te y pron to a ma ne ce rá—. Sé co mo siem pre cons tan tey pa cien te; la

10

t6 dVII7 S S6 D D7 t S D6

5 5

15 **D.C.**

re ce diamante tu cuer__po; ho ras muy trá gi cas, no che muy lu gubres han pro ba do tu va lor__ .
 no che se va di si__ pan__ do; trin an las a ves ya, bri lla la luz del sol ye lla te da bien es tar__ .

15 **D.C.**

II DD6 D D7 t S II D7 t

5

27.5 VAMOS PRONTO A BELÉN Pág. 111.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 27.

Componentes:

- Canción tradicional de Bélgica.
- Tonalidad: La menor.
- Métrica: 6/8.
- Movimiento: Andantino.
- Dinámica: *mf*, *p*.
- Uso del Da Capo.
- Uso del ostinati.
- Aplicación de la ligadura de prolongación en 6/8.
- Figuras rítmicas: Negra, corchea.
- Silencios: Negra, corchea.
- El ejercicio de cantar negra silencio de corchea negra silencio de corchea.
- Es una canción de navidad, se puede cantar de acuerdo a la época del año.

VAMOS PRONTO A BELÉN

Andantino

mf

t D2 t6 D t II6 D

4

1. Ven con mi go pri ma Ro sa ven con mi go a Be
 2. Aun que mu cho te res fri es a com pa ña mea Be
 3. Di cen to dos que el Me si as hoy na cio en el por
 4. San Ga briel a me dia no che la no ti cia les lle

p

t II6 D t6 t II6 D

8

lén. Hoy ve re mos ma ra vi llas si lo di cho es ver
 lén. Qui ta ya los pies del fue go, ven a pri sa Ro sa
 tal. Los pas to res que lo vie ron las a ña nos da
 vo y los an ge les con flau tas van se can les do dul ce

t VI t II7

12

dad. Mas con fri o tan a troz no po dré ir al por tal.
 ven! Pe roa qué de be mos ir? di me: qué pa só a a lli?
 ran. Los pas to res que sa brán, có mo lo pu die ron ver?
 son. No sa bí a co sa tal, va mos pron to a Be lén!

D.C.

D t II6 D2 t6 II6 D t

5

Unidad 28:

En esta Unidad aparecen los compases compuestos con denominador 2 tales como 6/2, 9/2, 12/2 (unidad de tiempo redonda con puntillo), seguidamente el profesor debe estar en la condición de crear secuencias melódicas, armónicas y el estudiante debe cantar la tónica de cada una de ellas, puesto que se utiliza como un recurso primordial para el desarrollo auditivo. Aparecen ejercicios para tocar en el piano con cambio de clave, utilizando líneas suplementarias y el signo de 8va. En la clave de Do en tercera línea, se realizan ejercicios melódicos con diversidad métrica y tonal que el alumno debe tocar, cantar y escribir en el dictado.

28.1 SED PRUDENTES Y SENCILLOS Pág. 86 (Léon J. Simar).

(Cantemos Las Palabras de Jesús).

Canción sugerida para la Unidad 28.

Componentes:

- Tonalidad: Do# menor.
- Métrica: 5/4.
- Movimiento: Vivo e un poco dramático.
- Dinámicas: *p*.
- Uso de la ligadura de fraseo.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Uso del calderón o fermata.
- Figuras rítmicas: Redonda, blanca con puntillo, blanca, negra, corchea.
- Silencios: Redonda.

SED PRUDENTES Y SENCILLOS

León J. Simar

Vivo e un poco dramático

Vivo e un poco dramático

p

t II6 d
4

3 Ved que os en_ ví_o co_ moo_ ve_ jas en me_ dio de lo_ bos:

t S6 dn t S6 t S6 t7 dn6 t III6
4 5 5 5 4

8 sed, _ _ _ _ _ pues, pru_ den_ tes co_ mo las ser_ pien_ tes y sen

t t t6 t dn6 S6

12

ci_ llos co_ mo las pa_ lo_ mas. Guar_da_ os de los hom bres. Se_

12

S t6 S7 II4 3 S6 5 t dn S6 VIIIn7

17

réis lle va_ dos an te go ber na do_ res y re_ yes por cau sa de mí,

17

II6 S6 5 t dn6 5 dn7 t

22

en_ tes_ ti_ mo_ nio pa_ ra e_ llos y los gen_ ti_ les.

22

S6 S6 5 S6 II6 5 S6 VIIIn t

26

26

t dn t dn t S t dn t dn t S6 t

Unidad 29:

Seguidamente se ve la lectura rítmico melódica de los compases compuestos con denominador 16 tales como 6/16, 9/16, 12/16. Todas las complejidades rítmicas síncopas, tresillo, cuatrillos, contratiempos, se aplican a estas nuevas denominaciones de compás. El uso de la alteración bemol *b*, da paso a todas las tonalidades propias de ésta alteración.

Se intensifican los ejercicios de lectura, dictado, transcripción en clave de Do en cuarta línea, utilizando diversidad de tonalidades y métricas.

En el punto 25 los ejercicios a dos voces, emplean todas las claves, ritmos y métricas ya vistas.

En el punto 27 se pide transcribir frases musicales a distinta clave y métrica.

29.1 KATALIÑ Pág. 20.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 29.

Componentes:

- Canción tradicional de España.
- Tonalidad: Fa menor.
- Métrica: 6/8 2/4.
- Movimiento: Allegro moderato.
- Dinámicas: *f*, *ff*.
- Uso de la ligadura de prolongación.
- Uso del ralentando.
- Uso del Calderón o fermata.

- Uso de los dos punto de repetición.
- Uso de la primera y segunda casilla.
- Uso del ostinati.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, negra con puntillo, negra, tresillo de negra, corchea, tresillo de corchea, tresillo de semicorchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

KATALIN

Allegro moderato

Ven, pas tor pron to, ven a—

Allegro moderato

f

4 T III6 T 1. III6 T 2. III6

quía to_car; que tus ai_res nos gus ta rán. Ven pas rán. Al co

4 T III6 T III6 T III6 T III6

8 rro de mu cha_ chos tu gai ta, al co_rro de mu cha_ chos tu gai ta, al co

8 T T6 VII7 VII7 III III6

12 rro de mu cha chos tu gai ta tan a_ le gre lóha rá dan zar. Chin, Chin,

12 T #3 S II7 Dn7 D7 T T III6

17 to ca siem prea siel tam bō ril, chin; Can ta re mos hōy sin fin. ¡Ho la!

21 queel co rro no pa re nun—ca, queel co rro no se pa—re nun—ca, queel co

25 rro no se pa—re nun—ca, siem pre to caa si Ka—ta lin;

29 chin, chin, can ta re mos hōy to dos chin, chin, al son del tam³ bo

t III6 t III6 V7 t III6

t t6 VII7 VII7 III III6 4

t #3 S II7 III6 D2 t6 III6 3

t7 III6 t III6 t7 III6 D7

33 ril. Ka—ta—lin, siem pre to—caa—sí. ¡Ho la! queel co rro no pa re

37 nun—ca; to—ca, sí, to cael tam bo—ril. ¡Ho la! queel co rro no pa re

41 nun—ca; to—ca, sí, to cael tam—bo—ril, Ka—ta—lin, Ka—ta—lin, to—ca

45 más, Ka ta lin, Ka ta lin, Ka ta lin, la gai ta yel tam—bo—ril

t II7 t S6 D7 t t#3

S II7 III D2 t6 III6 t#3

S II7 III D2 t III6 D6 D7

t III6 D6 D6 t 7 D t

Unidad 30:

En esta Unidad se emplean compases simples y compuestos de 5,7, 8, 9 y 11 tiempos, con denominadores de 4, 8 y 16 de forma práctica y teórica. El compás de 8 tiempos aparece como la suma de dos compases de tres tiempos y uno de dos. En los compases de 9 y 11 tiempos aparecen con todas las posibilidades que se pueden combinar entre la suma de dos y de tres. Sobre todas estas formas métricas se realizan lecturas, dictados, ejercicios para el teclado con ritmos simultáneos. Se acentúa el uso de la clave de Do en tercera línea.

30.1 LOS DOCE LADRONES Pág. 133.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 30.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.
- Tonalidad: Sol mayor.
- Métrica: 6/8.
- Cambio de compases: 6/8 9/8 4/4.
- Movimiento: Andante.
- Dinámica: *P*.
- Uso del Da Capo.
- Uso de dos puntos de repetición.
- Cambio de clave en el piano.
- Uso de ligaduras de prolongación.
- Uso de ligaduras de fraseo.

- Figuras rítmicas: Redonda, blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, corchea con puntillo, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, blanca, negra, corchea.

LOS DOCE LADRONES

Andante

Re ce_ mos a nues tro

Andante

p

T T T

4

Pa_dre Dios pa ra la his to_ ria na_ rrar que con sus má gi cos

4

D7 D D4 3 T

8

can_ tos de ju_ glar bor_ dó el gran Pi_ ti_

8

S II7 III7 VI7 II D

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first system shows the vocal line with the lyrics 'Re ce_ mos a nues tro' and the piano accompaniment with a bass line. The second system continues the vocal line with 'Pa_dre Dios pa ra la his to_ ria na_ rrar que con sus má gi cos' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with 'can_ tos de ju_ glar bor_ dó el gran Pi_ ti_' and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as rests, notes, and chords, as well as dynamic markings like 'p' (piano). The piano part features a series of chords labeled T, D7, D, D4, 3, VI7, II, and D.

11 Con moto

rin. 1.Do ce la dro nes mo ra ban
2.En u na no che som bri a
3.Por su pa sión se du ci do
4.E se fue el fin de sus vi cios :

11 Con moto Fin

T T D

14 en u na sel va se cu lar a ku di yar a ca
el a ta mán sa lió a ro bar ; a yen sua la zán con ru
a su gua ri da la lle vó ; pe roal mi rar lael ban
ás pe ray du ra cruz la bró tra jo pun zan te ci

14 D T D7

17 ta ban , más fie ro que el hu ra cán
du za u na cris tia na mon tó
di do su can di dez lo ven cio
li cio yen tre car tu jos mu rió

17 D.C. D.C.

S S b3 II7 D K6 D7 T

4

Unidad 31:

En esta Unidad aparece la heterometría entre compases de distinto denominador, lo que obliga a precisar si la unidad de tiempo es equivalente o no. Ejemplo: Corchea igual corchea o negra igual a negra con puntillo, etc.

Se plantean ritmos regulares y asimétricos con la aparición de compás de un solo tiempo. Todos los ejercicios de lectura rítmica incluyen indicación de tempo, cambio de compás, reguladores de velocidad y simultaneidad rítmica. Los ejemplos rítmicos tomados de las obras de repertorio universal, pertenecen a compositores de música contemporánea como Bela Bartok, Igor Stravinsky, Karl Orff, Jan Absil, Aaron Copland y obras del mismo Maestro Simar. Se hace énfasis en ésta Unidad en la clave de Fa en tercera línea, utilizada en lecturas y dictados, con diferentes métricas y tonalidades.

Esta Unidad enfatiza la heterometría como un elemento importante y enriquecedor para que el músico tenga más posibilidades de recursos tanto melódicos como rítmicos, utilizada principalmente en la música contemporánea. La combinación de todas las claves se hace ahora en los últimos ejercicios a una y a dos voces.

31.1 CUCÚ Pág. 131.

(Cantemos Canciones europeas).

Canción sugerida para la Unidad 31.

Componentes:

- Canción tradicional de Rusia.
- Tonalidad: Fa mayor.
- Métrica: Combina compases binarios con ternarios $6/8$ $\frac{3}{4}$ $2/4$.
- Movimiento: Maneja tres estados de movimiento Andantino, allegro, lento.
- Dinámica: *P*, *f*.
- Uso de los dos puntos de repetición.
- Uso del glissando.
- Uso de primera y segunda casilla.
- Uso del contratiempo.
- Uso de la anacrusa.
- Figuras rítmicas: Blanca con puntillo, negra con puntillo, negra, tresillo de negra, corchea, semicorchea.
- Silencios: Redonda, negra, corchea.

CUCÚ

Andantino

Andantino

p *sf* *f* *p*

D D b5 D

Des—

5

pi deal sol con su can tar del mu do bos queen la quie tud, en treel si len cioy la

5

T6 T2 S T D4 T6 T2 S T D(VI) S S6 S

4 3 4

10

paz: cu_cú, cu_cú, cu cú, cu_cú. Des cú. Lle va sus can

10

1. 2.

T6 T T6 D4 D7 T T T

3

15 ta res el buen vien to, cu cú cu cú. *8^{va}*

15 T II2 D7 III2 D T D b5 7 D7

19 Allegro Cú cú, cu cú, cu cú, cu cú, can tael a ve, cu cú, cu cú,

19 Allegro T II7 D T

23 de la tar de; cu cú, cu cú, cu cú, cu cú, cu cu cú.

23 T S II D7 T

27 Lento *3* Cu cú, *3* cu cú, *3* cu cú. *3* Cu cú, *3* cu cú, *3* cu cú.

27 Cú cú, cu cú

D b5 7 D7 D #5 2 T

CONCLUSIÓN.

La principal conclusión a la que se ha llegado al final de este trabajo es, que si se quiere lograr una formación musical integral e incidir en la vida musical de las generaciones futuras, es vital intentar explorar los dos caminos posibles: El de los intervalos a partir de las relaciones absolutas y lograr un acercamiento temprano a la tonalidad.

Por otra parte este trabajo no sólo se propone dar a conocer algunos tomos de la colección CANTEMOS, si no también mantener viva la labor del Maestro León Jean Simar, quien además de pensar en la necesidad del momento, logró fundar el Departamento de Música en la Universidad del Valle con una visión prospectiva.

Hoy se ven los frutos de esta labor pedagógica en todas las generaciones que han pasado por las aulas de esta Escuela y que transmiten los conocimientos de generación en generación.

Si se compara la vida cultural y la actividad musical de esa época con el desarrollo musical de la región en la época actual, es posible evidenciar grandes avances en el número de instrumentistas profesionales, orquestas de cámara, conjuntos, directores de coro que trabajan en el fomento de la actividad coral y la práctica instrumental en las ciudades y poblaciones de la región tales como Buga, Zarzal, Palmira, Ginebra, etc.

El Maestro pensó en la formación de un músico integral que abarcara todas las ramas que comprende el ejercicio musical: Instrumentistas, profesores de historia, compositores, directores de coro y de orquesta, profesores de teoría musical, investigadores y musicólogos.

Las Unidades del Estudio Musical Básico, son un complemento tanto en lo práctico como en lo teórico, y las obras para voz y piano de la colección CANTEMOS ofrecen

un complemento que evidencia una experiencia musical viva, real a los contenidos teóricos de las Unidades. Ellas son una herramienta para facilitar la comprensión temprana de la tonalidad y son además un ejemplo de música bien hecha, que pueden brindar a los estudiantes una experiencia musical eficaz.

Finalmente es necesario sugerir al Centro de Documentación de la Escuela de Música, que enriquezca la oferta discográfica de que dispone, con las obras musicales del repertorio universal que figuran en los ejercicios rítmicos citados como anexo a este trabajo y que son una recopilación de los fragmentos de partituras que aparecen a partir de la Unidad 19. Es necesario que los estudiantes de Música puedan tener acceso a todas las partituras y grabaciones de estas obras de repertorio universal.

BIBLIOGRAFÍA.

SIMAR, Léon. Estudio musical básico, metodología. Edit. Fundación León J Simar. Cali.

А. Л. Островский, С.Н. Соловьев, В.П. Шокин. СОЛЬФЕДЖИО. Выпуск II. Москва 1975.

SERRALLACH, Lorenzo. Nueva pedagogía musical. Buenos aires. Edit. Ricordi Americana. 1947.

WILLEMS, Edgar. Las bases psicológicas de la educación musical. Francia. Edit. Universitaria de Buenos Aires. 1961.

KRAUS, Egon. El estado actual de la educación musical en el mundo. Argentina. Edit. Universitaria de Buenos aires. 1964.

MORENO LACÁRCEL, Josefa. Psicología de la música y educación musical. Madrid. Edit. Visor Distribuciones. 1995.

SALZER, Félix. Audición estructural coherencia tonal en la música. España. Edit. Labor. 1990.

GIRALDO BENÍTEZ, Darío. Cantemos las palabras a Jesús. Cali Colombia. Edit. Cantemos. 1953.

GIRALDO BENÍTEZ, Darío. Cantemos Canciones Europeas. Cali Colombia. Edit. Cantemos. 1954.

BOUKHCHTABER, Svetlana. 350 cifrados armónicos funcionales para los cursos de armonía y solfeo armónico. Edit. Universidad del Valle. 2009, Cali, Colombia.

BERKOWITZ, Sol. FONTRIER, Gabriel. KRAFT, Leo. A new Approach to Sight Singing. The Aaron Copland School of Music at Queens College to the City University of New York. Edit. W.W.NORTON & COMPANY New York/ London. 1997.