

T-258

58

37

El libro es propiedad de la U.S.P.
Luis Elizalde

EL FOLKLORE ESPAÑOL BASE DE UN MÉTODO DE ENSEÑANZA

DE LA MÚSICA. LUIS ELIZALDE

Augusta Durán

Augusta DURÁN RODRÍGUEZ

A N E X O

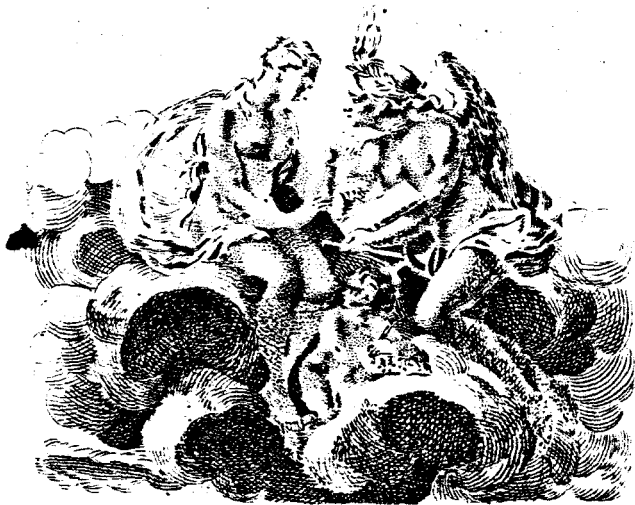
DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiam discerent. Martian. Cap.



A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques,
au Temple du Gout.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

DISSERTATION
 SUR
 LA MUSIQUE
 MODERNE.

PAR M. ROUSSEAU.

— *Immutat animus ad pristina.* — Lucr.



A PARIS,

Chez G. F. QUILLAU, Pere, Imprimeur-Juré-Libraire
 de l'Université, rue Galande, près la Place-Maubert,
 à l'Annonciation.

M. DCC. XLIII.

Avec Approbation & Privilège du Roy.



24 DISSERTATION

ler de l'1 au 5 , & qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article , & je me contenterai de toucher à la fin de cet ouvrage les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes ; si l'on suit mon projet avec quelque attention , elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant , & en laissant à mes lecteurs le plaisir de me prévenir , j'espère de me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés marqueront , outre les degrés de leurs intervalles , celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut* , de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport , le premier entre les deux sons qui le composent , & le second , entre chacun d'eux & le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut* , 2 s'appellera toujours *re* , 3 toujours *mi* , &c. conformément à l'ordre suivant.

1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7
Ut , re , mi , fa , sol , la , si

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves , alors cela forme une nouvelle difficulté. Car il faut nécessairement multiplier les chiffres , ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante , autrement l'*ut* d'en haut étant écrit 1 aussi bien que l'*ut* d'en bas , le Musicien ne pourroit éviter de les confondre , & l'équivoque auroit lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise avec tous les avantages qu'elle a dans la Musique or-

SUR LA MUSIQUE MODERNE. 25

dinaire sans en conserver ni les embarras, ni la difficulté. Etablissons une ligne horizontale sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire depuis & compris l'*ut* d'en bas jusqu'à celui d'en haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en haut ? Nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, passer dans l'octave inférieure laquelle commence en descendant par le *si* qui suit l'*ut* posé sur la ligne ? Alors nous les placerons au-dessous de la même ligne. C'est-à-dire que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la Musique ordinaire ne changera dans la mienne qu'à chaque octave & aura, par conséquent, six fois moins de combinaisons. (voyez la planche Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut* &, après avoir fait le *mi* & le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en haut, c'est-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave supérieure : je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (voyez la pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, & la pratique en est la chose du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il se trouvoit que vous voulussiez passer encore au-delà, ce qui n'arrivera guères dans une Musique sage, vous

MENUET DE DARDANUS.

Re Volez, plaisirs, volez, Amour prête leur tes char-
 3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, 2,
 mes, répare les allarmes qui nous ont troublez.
 d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c 2
 Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons
 c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,
 tous sentir tes coups, enchaîne nous; mais ne te fers
 d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
 que de ces chaînes dont les peines font des bienfaits.
 c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | id.

CARILLON MILANOIS EN TRIO.

Ut
 1^{er} Dessus. | Campana che sona da lu to è da fef- - -
 c, 3 | 6, 7, 1 | 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | 2, 7 | 1, 2, 3 |
 2^o Dessus. 3 | Campana che
 c, 0 | . | . | . | ., 3 | 6, 7, 1 |
 Basse. | b, 0 | . | . | . | . | . |
 ----- ta Fa
 d 2, 1, 7 | 1, 2, 3 | 2, 1 | 7, 0 | . | 4 |
 sona da lu to è da festa Fa
 d 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | 7, 6 | 6, 5, 0 | . | 2 |
 Fa romper la tef- - -
 b 0 | . | . | ., 3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4 |

SUR LA MUSIQUE MODERNE. 93

romper la tef-----ta, Din di ra din di
d 4, 3, 2 | 3 | 4, 5, 3 | 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,
romper la tef-----ta, Din di ra din di
d 2, 1, 7 | 1 | 2, 3, 1 | 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,
-----ta don
b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 2, 1 | 5, 5, 0 | 5,
ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, 3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2, 1 | 2, 1, 7 |
don don don don dan di ra din
b ., . | 5 | 5 | 1 | 6, 1 | 4, 2, 5 |
don don don.
d 3 | 3 | 3, d. ♯
don don don.
d 1 | 1 | 1, d. ♯
don don don don don don.
b 1, 3, 5 | 1, 5, 3 | 1, b. ♯
Campa na che so na da lu----to è da fef-
d 5 | 5, 3, 2, 3, 4 | 5, 3, 2, 3, 4 | 5 | 4, 3 | 4,
Campa na che so na da lu----to è da fef-
d 3 | 3, 1, 7, 1, 2 | 3, 1, 7, 1, 2 | 3 | 2, 3, 2 | 2,
Fa romper la tef-
b 0 | . | . | 5, 6 | 6, 6, 6 | 2,

AIR PERSAN

Fig. 1.

Der des te dari t choub nar. . . . es tou mi-a te bou y ar. . . .
 Refrain. *Dun ra ne da rod alit e-bar. . . . semboulti-ar. . . . beval Chaemen*

TRADUCTION

Votre teint est vermeil comme la fleur de grenade; Votre parler, un parfum dont je suis l'inséparable ami. Le monde n'a rien de stable: Tout y passe.
 Refrain. Apportez des fleurs de Senteur pour ranimer le cœur de mon Roy.

Fig. 2.

AIR DES SAUVAGES DE L'AMÉRIQUE

Canide jouve caude jouve Mèh: hih: hê Heu. . . . ra heu ra ouc - chi.

Fig. 3.

DANSE CANADIENNE

Nouveaux Caractères de Musique Idem avec des Points.

Fig. 4.

u n o t s r &c 1 2 3 4 5 6 7 i.
 ut re mi fa sol la si ut

Fig. 5.

D EXEMPLE de Valeurs Egales Idem avec des Virgules
 2 | 47. 12 | 3a 3i | 54 56 | 76 7 5 | i 4 5 5 | i ou bien 12 12 | 32, 31 | c c c

C Fig. 6.

Valeurs Inégales, Points, Sincopes, Silences

2 | c c | i 3i | 5 5 5 | u | 5 5 6 7 | 12 3 4 | 5 5 6 4 3, 2 | 1 7 | i . 5 | 6 . 0 4 | 5 . 0 3 | 4 2 3 i | 5 0 | . . 5 | 5 4 3 | 2 . 1 | 7 . 5 i | 7 . | i

Fig. 7.

MENUE DE DARDANUS

D 3 || d 3 . 4 3 , 2 3 | 4 3 | 2 . 3 2 , 1 2 | 3 , 2 | 1 . 2 1 7 6 | 5 4 3 | 6 , 5 , 1 |
 Volez, plaisirs, volez; Amour prête leur tas charnus répare les al larmes qui nous ont trou
 7 C || 5 : 4 3 , 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1 . 3 2 . 1 | 1 , 3 2 , 1 | 1 , 3 2 , 1 |
 blés. Que ton empire est doux! Vien, vien, nous voulons tous sentir tes coups. Enchaîne nous
 6 | 4 5 6 7 i 2 | 3 4 5 6 7 i | 4 5 7 | i ||
 Mais, ne te sera que de ces chaînes dont les penes sont des bien-faits.

Fig. 8. Etendue des quatre Parties Vocales de la Musique

Douce Haute Contré Taille Basse

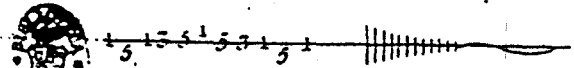
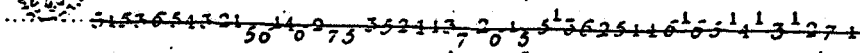
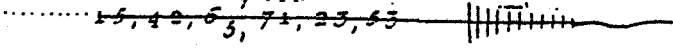
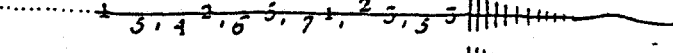
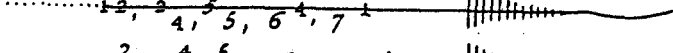
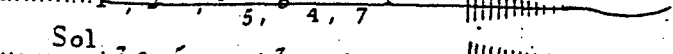
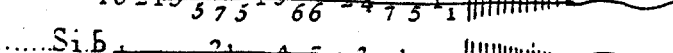
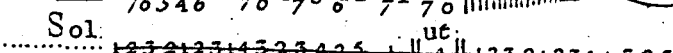
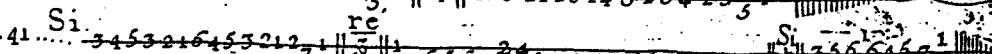
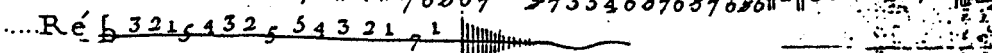
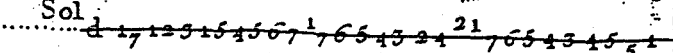
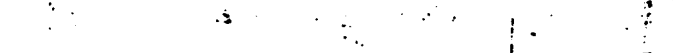
Etendue des quatre Parties Instrumentales

Deux de Violon Taille de Violon Quinte s'ait le même accord que la Taille Basse de Violon

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Sons et de toutes les Clefs.

	X							A							B							C							D						
de Fa.....	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
de Mi.....	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1
de Mi. B.....	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1
de Ré.....	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2
d'Ut. D.....	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2
d'Ve.....	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
de Si.....	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
de Si. B.....	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4
de La.....	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4
de La. B.....	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
de Sol.....	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
de Fa. D.....	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6

- 1. Exemple Page 25. 
- 2. Page 25. 
- 3. des Intervalles directs Page 27. 
- 4. des Interv. renversés. Page 27. 
- 5. des Int. Simples. Page 27. 
- 6. des Int. redoublés. Page 27. 
- 7. Ex. pour le Mode Majeur de Sol. Page 39. 
- 8. Ex. pour le Mode Mineur de Sol. Page 39. 
- 9. Ex. du passage d'un Ton à un autre. Page 41. 
- 10. Ex. du passage du Majeur au Mineur et vice versa. Page 41. 
- 11. Ex. P. 45. 
- 12. Ex. de la P. 61. transcrit par la p.^{re} Méthode. 

Composé par D. Vincent

SEGUIDORES DE PIERRE GALIN:

AIMÉ PARIS

NANINE PARIS

ÉMILE CHEVÉ

A I M E P A R I S

Nace en Quimper en 1798, muriendo en París en 1866.

En 1814 marcha a París a completar sus estudios clásicos, doctorándose en Jurisprudencia. En 1821 inicia el estudio de la Música con Pierre Galin, y desde 1828 se dedica a la enseñanza de la Música con el Método de Galin. Visita muchos centros de enseñanza de Francia, Bélgica, Holanda y Suiza, dando cursos del Meloplasto ideado por su maestro.

Su hermana, la cantante Nanine Paris, se casa con el cirujano Emile CHEVÉ, que abandona la medicina por la Música, asociándose con París para la difusión del Método y del periódico "Reforme musicale", editado en Rouan en 1863.

Aimé Paris, solo o con la colaboración de Chev , publica gran número de escritos:

Memorandum du cours de M. Aimé Paris. (Bordeaux, 1838-39)

Manuel pratique et progresif de musique vocal, d'après la methode Galin-Paris-Chev . (Caen)

Notes, détaillées,   l'usage des souscripteurs au cours de musique fait par M. Aimé Paris, d'après la théorie de P. Galin. (1836)

Resum s progresifs du prochain cours de musique vocale en quatre-vingts le ons, profesó par M. Aimé Paris, d'après la theorie de P. Galin.

(Enciclopedia Salvat de la Música. Barcelona. 1967)

N A N I N E P A R I S

Después de la muerte de Galin, varios de sus discípulos continuaron sus enseñanzas. Todos eran fieles a sus ideas y contribuyeron a difundir sus doctrinas musicales. Pero Galin no dejó un método práctico, solo había publicado su teoría. Por ello cada profesor hubo de hacer sus propios ejercicios prácticos, conservando siempre la escritura de Galin, pero siguiendo un camino diferente para la enseñanza de la entonación, de la medida y de la lectura. Publican muchos de ellos el resultado de sus trabajos, creyendo cada uno que el suyo era mejor que el de los otros.

Madame Chevé - Nanine París, hermana de Aimé París, discípulo aventajado de Pierre Galin, que abandonando su profesión de cantante se dedica a la enseñanza musical, investiga durante quince años la mejor forma de llevar a la práctica las enseñanzas del gran maestro. Así publica, con la colaboración de su marido M. Emile Chevé "EXERCICES ELEMENTAIRES DE LECTURE MUSICALE, A L'USAGE DES ECOLES PRIMAIRES" (París, 1860), y "METHODE ELEMENTAIRE DE MUSIQUE VOCALE" (París, 1884), adoptando, además el lenguaje de las duraciones" - lenguaje métrico del "CHRONOMERISTE" de Galin, ideado por Aimé París.

(PARIS, A., 1862, 301 y ss.)

E M I L E C H E V É

Emile Joseph Maurice Chevé nace en el año 1804 en Donarnenez, Bretaña, un treinta y uno de mayo, y muere en Fontenay-le-Comte, Vendée, el veintiseis de agosto de 1864.

En 1821 entró en el cuerpo de Sanidad Marítima, y fué enviado a Senegal, distinguiéndose durante la epidemia de la fiebre amarilla de 1830. Al regresar a Francia fué nombrado secretario y después inspector general del Ministerio de Marina.

Casa con Nanine París, cantante y hermana de Aimé París. A partir de 1830 se dedica exclusivamente a la música, asociándose con su cuñado Aimé para la difusión del que se tituló "Método Galín-París-Chevé".

Fundó la Sociedad Coral Galín-París-Chevé, y vió adoptado su método de enseñanza en el cantón de Ginebra. También fué profesor de Música de la Escuela de Saint-Cyr, y de las Escuelas Imperiales.

Además de una "Relation des épidémies de fièvre jaune qui ont régné à Gorée et à St. Louis (Senegal), pendant l'Hivernage de 1830". (París 1836), escribió:

Méthode élémentaire de musique vocale (París, 1884)

Méthode élémentaire d'harmonie (París 1846) en colaboración con su esposa.

Exercices élémentaires de lecture musicale à l'usage des écoles primaires. (París, 1860)

Simple réponse à M.M. Auber Gounod, Halévy, etc. (París, 1860)

Les onze derniers lettres d'Emile Chevé. (París, 1866)

Y numerosos folletos de polémica y controversia en de-

fensa de sus teorías.

El mismo y su método fué objeto de ataques, controversias e incomprensiones por parte de los músicos que defendían la enseñanza tradicional, sobre todo del Conservatorio. Pero en 1883 fué autorizado por el Ministerio para usar el método en las escuelas públicas de enseñanza elemental. En 1905 se adoptó en los programas de las Escuelas Normales francesas y en algunas escuelas de Inglaterra.

El método Galin,-Paris-Chevé fué premiado por un jurado del que formaba parte Berlioz y otros distinguidos músicos franceses.

(Enciclopedia Salvat de la Música. 1967)

(Enciclopedia de la Música. Rizzoli. 1972)

(CHEVÉ, M. et Mme. E. 1857)

Ejercicios elementales

de lectura musical

para uso de las Escuelas Primarias

Libro I. - Modo Mayor

Primera serie. - 12345

Grupo I

Nº 1

Nº 2

12345	12 2345	54321	54 4321	51	12345	54321
12345	123 345	54321	543 321	51	12345 1	54321 5
12345	1234 45	54321	5432 21	51	12345 1	54321 5
12345	123 345	54321	543 321	51	12345 1	54321 5
12345	12 2345	54321	54 4321	51	12345 1	54321 5
12345	123 345	54321	543 321	51	12345 1	54321 5
12345	1234 45	54321	5432 21	51	12345 1	54321 5
12345	123 345	54321	543 321	51	12345 1	54321 5
12345	12 2345	54321	54 4321	51	12345 1	54321 5
12345	15 15 1	54321	51 5151	51	51 5151	1 51 51

Nº 3

12345	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1
12345 1	11 22 33 44 55 1	12 23 34 45 5 1	12 2345 1	123 345 1	51
12345 1	11 22 33 44 55 1	12 23 34 45 1	12 2345 1	123 345 1	51
12345 1	11 22 33 44 55 1	12 23 34 45 1	12 2345 1	123 345 1	51
12345 1	11 22 33 44 55 1	12 23 34 45 1	12 2345 1	123 345 1	51

Nº 4

54321	5 4 3 2 1	5 4 3 2 1	5 4 3 2 1	5 4 3 2 1	1
54321 5	55 44 33 22 11 5	54 43 32 21 1 5	54 4321 5	543 321 5	51
54321 5	55 44 33 22 11 5	54 43 32 21 5	54 4321 5	543 321 5	51
54321 5	55 44 33 22 11 5	54 43 32 21 5	54 4321 5	543 321 5	51
54321 5	55 44 33 22 11 5	54 43 32 21 5	54 4321 5	543 321 5	51

ejemplos de

EJERCICIOS MELODICOS-RITMICOS

Primera serie.- División binaria

Grupo I.- Sin silencio

Nº 1

$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{32}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{32}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$
$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{3}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ $\overline{45}$	$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{45}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$
$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{34}$ $\overline{32}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{34}$ $\overline{32}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$
$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{45}$ $\overline{43}$	$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$
$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{45}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{3}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ $\overline{45}$
$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{43}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{32}$	$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{43}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{32}$
$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{45}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$ $\overline{43}$
$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{4}$ $\overline{32}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{43}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{43}$ $\overline{2}$	$\overline{12}$ $\overline{3}$ $\overline{4}$ $\overline{32}$

Nº 2

$\overline{12}$ $\overline{.3}$ $\overline{45}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{.2}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$	$\overline{12}$ $\overline{.}$ $\overline{34}$ $\overline{32}$	$\overline{1}$ $\overline{.}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$
$\overline{12}$ $\overline{.3}$ $\overline{43}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{.2}$ $\overline{3}$ $\overline{45}$	$\overline{12}$ $\overline{.}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$	$\overline{1}$ $\overline{.}$ $\overline{2}$ $\overline{32}$
$\overline{12}$ $\overline{.3}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$	$\overline{1}$ $\overline{.2}$ $\overline{34}$ $\overline{32}$	$\overline{12}$ $\overline{.}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{.}$ $\overline{23}$ $\overline{45}$
$\overline{12}$ $\overline{.3}$ $\overline{4}$ $\overline{32}$	$\overline{1}$ $\overline{.2}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$	$\overline{12}$ $\overline{.}$ $\overline{3}$ $\overline{45}$	$\overline{1}$ $\overline{.}$ $\overline{23}$ $\overline{2}$

Nº 3

$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{32}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{45}$ $\overline{43}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{32}$
$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{.3}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{3}$ $\overline{.2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{43}$ $\overline{.2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{.5}$
$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{3}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{3}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{43}$ $\overline{2}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$
$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{32}$ $\overline{.}$	$\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{5}$ $\overline{.}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{45}$ $\overline{.}$	$\overline{1}$ $\overline{23}$ $\overline{2}$ $\overline{.}$

(CHEVÉ, M. et Mme., E., 1867, 41)

N O T I C I A S S O B R E J U S T I N E W A R D

RECOGIDAS POR LA REVISTA "TESORO SACRO MUSICAL"

(Publicaciones Claretianas. Madrid)

(Citada con las iniciales T.S.M.)

NOTICIAS SOBRE JUSTINE WARD RECOGIDAS POR LA REVISTA
 "TESORO SACRO MUSICAL"
 (Publicaciones Claretianas. Madrid)

"... En Estados Unidos ha sido una mujer, Miss Ward, Directora del Instituto Pío X de Canto gregoriano, quien ha escrito en the Ecclesiastical Review un artículo titulado "Autoridad y obediencia", quejándose del olvido en que se tiene en aquellos países el canto gregoriano.

Publicado también en Revue Grégorienne, nº 6, 1928."

ORTEGA. T.S.M. 1929, pág. 7

"Los libros de que se han valido los concursantes son "Liber Usualis", "Gramática de canto llano", por los benedictinos de Stambrood, "Canto gregoriano" de Mrs. Ward... (John Goodhavin)"

"La música religiosa en Gran Bretaña y Estados Unidos".

T.S.M. 1931, pág. 75

"... adjunto a la Universidad de Wáshington funciona el Instituto Pío X, erigido con sistema pedagógico singular por la dama Ward, ya va a hacer los diez años". (FERRETTI, Pablo, O.S.B. Presidente del Instituto Pontificio de Música Sagrada. "Estéti-

ca gregoriana, vol. I, de XII, 368 pág. en 4^o Roma. Librerías Pusteln y Desclée.)"

Juan M. Fernández, C.M.F. T.S.M., 1934, pág. 71

"... En la fachada se grabó esta solemne inscripción: "Pío XI Pont-Max. anno Domini MCMXXXII, munificencia J. B. Ward in memoriam A. Mocquereau O. S.B."

Movimiento Sacro Musical en Italia."

T.S.M. 1934, pág. 92.

"Recuerdo muy bien todavía. Era el día veintisiete de abril del año 1935, cuando el R. P. Dom Gregorio María Suñal, monje de Montserrat y autor del ya tan celebrado "Método completo para tres cursos de canto gregoriano", me invitó para que le acompañara a la Sala de Horticultura (calle Granelle), a fin de ver y darse cuenta de un nuevo método de enseñanza, inventado por la Sra. Ward, nobilísima y cristianísima norteamericana.

Era la primera vez que hacía una demostración práctica del sistema en Francia. Debido a ello y debido también a la fama de que gozaba ya en Estados Unidos, Holanda e Italia, hizo que se congregara lo más selecto de París y aun de Francia y de Europa entera. Allí pude saludar a los eximios gregorianistas Dom José Gajard, Dom Pablo Ferretti, Dom Cozieu, Dr. Koch, Mr. Le Guennaf...

El método Ward se dirige muy especialmente a los niños, ya por sus procedimientos pedagógicos, ya por el sentido psicológico que en él campea. "Este método obliga, dice Dom Gajard, a que el niño contribuya con todas sus facultades, inteligencia, imaginación, voz, ojos, oídos, manos, pies; todo su cuerpo toma parte para progresar suavemente y como jugando, desde la vocalización hasta el conocimiento perfecto del lenguaje musical."

No será ocioso dar una idea, aunque ligera, del método y sus procedimientos, que ha de interesar ciertamente a los lectores del Tesoro Sacro Musical, varios de los cuales me han dirigido cartas apremiando en este sentido.

El método Ward, como advierte la autora en la primera página de los consejos a los profesores - ha de ser considerado "como un método orgánico, no como una colección de fragmentos aislados. Cada ejercicio tiene su fin particular y es como base del siguiente; de tal modo que si un profesor deja algún ejercicio o invierte su orden, destruiría por el mismo hecho los fundamentos de todo el sistema."

Distingue tres periodos:

a) Imitación pura.

Se comienza por enseñar a abrir la boca. El niño no hace sino lo que hace el maestro. No consiente otra cosa su edad, que la autora quiere que sea de seis años, como dice ella misma, un ni-

ño de seis años es un ser puramente imitativo. Pero este periodo de imitación no ha de durar más que unos cuantos días. Hay que pasar inmediatamente al segundo.

b) Reflexión.

El periodo de reflexión está íntimamente ligado con el anterior, es necesario, por lo mismo, que en las primeras semanas se empleen los dos métodos en la misma lección. El objeto es conseguir que el niño vaya pasando "de la imitación a la independencia, a la adquisición y a la posesión personal de los elementos que constituyen una frase musical." Trabajo delicado en verdad, que requiere mucha dosis de paciencia y de ingeniosidad por parte del profesor.

c) Desarrollo.

Una vez que el niño cuenta con elementos suficientes de discurso, lo que ha conseguido en los periodos anteriores, es necesario que progrese más, que forme nuevas combinaciones, que de lo conocido pase a lo desconocido relativo. En este periodo, "el niño no ha de cantar jamás una cosa sin que antes la haya pensado y comprendido bien." El profesor no debe ayudar indicándole la solución de las dificultades, existen muchos medios indirectos que la autora indica con precisión. "De otro modo, el niño sería una especie de parásito que no saldría jamás del periodo de imitación pura."

SEPARACION Y COMBINACION DE LOS ELEMENTOS

La música, como arte complejo que es, abarca diferentes elementos: el timbre, la altura, la duración, el ritmo, la dinámica. Estos elementos hay que estudiarlos por separado, para irlos combinando luego: el timbre y el ritmo; la entonación y el ritmo; la entonación, el ritmo y las palabras.

Digamos algo sobre la altura y el ritmo.

ALTURA

Con este nombre se incluyen: los ejercicios de intervalos, el dictado, la memoria y el dictado por los dedos.

a) Ejercicios de intervalos.

Son de todo punto imprescindibles para que el niño se vaya dando cuenta exacta de la diferencia de intervalo entre dos notas. Como ello exige mucha fijeza no han de durar sino unos cuantos minutos seguidos; aunque pueda volverse varias veces a estos ejercicios dentro de la misma lección.

b) Dictados.

El profesor toca en el armonium, o canta sin notas, una pequeña frase (con la sílaba "nu" por ejemplo), acompañándola con gestos, elevando o bajando los brazos según sean los so-

nidos altos o bajos. Los niños repiten la frase y los gestos. A continuación, se deja un pequeño espacio de tiempo para que estos discurren y apliquen las notas correspondientes a la frase que se ha tocado o cantado.

Según van comprendiendo, levantan el dedo. Entonces el profesor se dirige a uno de estos y le manda cantarla solo, o que escriba en la pizarra. Puede preguntar también a otros, sobre todo si el primero no ha acertado.

"Estas frases han de ser fáciles de comprender de tal forma que la inmensa mayoría pueda adivinar el nombre de las notas. Poco a poco, el profesor aumenta la frase, ya sea en número de notas, ya sea en dificultad de intervalos; porque no hay que olvidar que la largura y dificultad no son siempre cosas idénticas.

Una frase de cinco notas puede ser más simple que una combinación difícil de tres notas. Generalmente hablando, los rostros de los niños son un termómetro excelente para permitir medir con exactitud el grado de dificultad que representan para ellos las frases dictadas por el profesor. Si la mayor parte están impacientes por responder, y escuchan con señales de alegría, señal evidente de que ella se acomoda a su capacidad. Si por el contrario, se quedan tristes, aburridos, soñolientos o agitados, es que la frase ha sido demasiado difícil o no se acomoda al ejercicio de intervalos que se está estudiando, o ha sido dictada en un momento en que están fatigados por una concentración de espíritu, superior a sus pocos años.

c) Memoria.

El método Ward da mucha importancia a estos ejercicios de memoria. Quiere que los niños se acostumbren a observar atentamente y a retener una pequeña frase, la que cantarán después de memoria, sin mirar las notas. La misma autora indica los procedimientos que podrán seguirse en este punto:

- 1) El profesor tendrá escrita en la pizarra una o más líneas enteras de notas, y con una varita irá señalando algunas de ellas, generalmente salteadas, que luego se encargarán ellos de cantarlas por el mismo orden que se han señalado.
- 2) Se hace lo propio sirviéndose de la notación por los dedos, según diremos en el apartado siguiente.
- 3) El profesor escribirá una frase cortita en la pizarra y la borrará inmediatamente, obligando a los niños a cantarla de memoria.
- 4) Para variar aun más y hacer más atractivos estos ejercicios, podrá el profesor enseñarles una frase escrita ya de antemano en la pizarra, mandarles en seguida volver la espalda y hacer que la canten en esta posición. Si se equivocan, podrá mandarles que se fijen de nuevo en el tablero y que la canten en la misma posición anterior.

La autora, que conoce tan a fondo la psicología del niño, advierte, como en tantas otras partes, que las frases han de ser breves, fáciles de comprender y de retener, de ligeras variantes que hayan sido estudiadas en las lecciones precedentes.

d) Notación por los dedos. Cuando éramos pequeños y estudiábamos los verbos latinos, no faltaban profesores inteligentes que nos señalaban con los dedos tanto los tiempos como las personas. Este mismo sistema emplea el método Ward; advirtiéndole que el profesor podrá valerse de algún niño para que "dé a sus camaradas un dictado por los dedos. Deberá escoger para este oficio tan honroso a los que sean capaces de salir airoso en su cometido y de proporcionar un modelo claro e inteligente; porque un modelo de intervalos difíciles y desproporcionados producirán un efecto desastroso, e irá destruyendo la confianza en ellos mismos, que el profesor debe inspirarles por todos los medios posibles".

RITMO

El estudio del ritmo es el punto más capital y la nota característica del método Ward. Si en todo el curso de la enseñanza ha de brillar por su ausencia lo supérfluo y resplandecer la verdad, la claridad y el método, en ninguna parte más que en ésta. "El estudio del ritmo, dice la Sra. Ward, no contendrá nada que deba ser extirpado más tarde."

En este punto sigue a pié juntillas las Enseñanzas de la Escuela de Solesmes. Ella misma se complace en declararse abiertamente discípula de aquel esclarecido maestro que se llamó Dom Andrés Mocquereau, O.S.B. "a quien debo mis conocimientos gregorianos y los principios rítmicos que animan a este método"

(prólogo). Esto mismo afirmó sin rubor ni vergüenza y hasta con cierto orgullo y honda emoción, cuando dirigió su autorizada palabra a la Sala de Horticultura.

Por nuestra parte, queremos dar una sencilla idea de los procedimientos rítmicos empleados en este método.

"Muchos creen, dice la autora, que los niños poseen por instinto el sentido del ritmo...; pero de ordinario se observará que habrá más niños insensibles a la armonía de los movimientos ordenados, que faltos de sentido musical en el dominio de la entonación..." "Si existe este instinto en ellos, estará latente, oculto. Será necesario que el profesor lo despierte con ejercicios progresivos, elaborados con el mismo plan lógico y aplicados con la misma fidelidad y paciencia que los ejercicios de intervalos".

He aquí dos medios principales para formar y acrecentar en los niños el sentido rítmico:

a) Movimientos rítmicos. No puede haber ritmo sin algún movimiento, local o vocal; ya que el ritmo, según Platón, "es el orden del movimiento". Ahora bien; si hacemos que ese movimiento sea a la vez local y vocal, tendremos un ritmo más perfecto si cabe. Por eso, el método Ward une maravillosamente las dos clases de movimiento y hace uso continuo del local.

Adviértase empero, que ese movimiento no lo ordena con golpea de manos o de pies, sino con gestos del cuerpo, de los brazos principalmente. Con mucho acierto; porque los gestos "repre-

sentan no solo el valor exacto de los tiempos, sino también su elevación relativa, el arranque y el reposo del movimiento rítmico; pero sin acompañamiento ni ruidos o de golpes dinámicos al principio y al fin de cada fragmento o medida rítmica. De este modo, el ritmo y la dinámica continúan siendo independientes, pudiéndose unirlos o separarlos a voluntad del profesor." (1)

Estos movimientos rítmicos locales o gestos, tienen otra ventaja muy grande. Los gestos, dice D. Gajard, "sirven para inculcar a los niños el sentimiento claro y preciso de la ondulación musical, (2) y para grabar en su espíritu y hasta en su cuerpo, así la noción como el sentido del ritmo. El método Ward tiende desde los principios el gran gesto rítmico, la quironomía; pero una quironomía amplia en la que entren en juego las manos, los brazos, los músculos y el cuerpo entero". "La quironomía así entendida, añade el mismo D. Gajard, viene a ser el fundamento y el nervio de todo el método Ward. Ella es la que anima los ejercicios a lo largo de los cuatro años; ella es la que infiltra por todas partes y a la vez, la unidad y la vida."

El orden que ha de seguirse en este estudio del ritmo es el siguiente: 1) los gestos por separado. 2) Los gestos junto con el canto. 3) El dictado puramente rítmico, esto es, sin medida. 4) El dictado rítmico simultaneado con el gesto y el canto.

b) Dictado rítmico. Digamos lo que dice la autora respecto de este punto. "El profesor toca o canta una serie de notas, todas a la misma altura, y, al principio, de la misma largura

o tiempo, acompañadas con gestos rítmicos. La clase entera repite las notas y los gestos. A continuación uno o varios niños van a la pizarra y anotan rápidamente el número de notas cantadas. Deberán escribir la frase entera y no por fragmentos. Una vez realizada esta labor, tres cuestiones habrán de presentarse al espíritu investigador del niño: 1ª. ¿Cuántas notas hay? 2ª. ¿Son largas o breves? 3ª. ¿Cómo están agrupadas? o sea, ¿cuáles son las notas que corresponden a la elevación del gesto y cuáles al descenso del mismo? Después han de ir colocando las barras de separación, según las respuestas que se hayan dado a las tres cuestiones propuestas."

Teniendo siempre presente lo arriba dicho, pueden variarse los ejercicios en esta otra forma parecida. El profesor dictará una frase para que los niños la escriban en la pizarra o en un cuaderno, anotando tan solo el número de notas que contenga. Volverá a dictarla de nuevo (siempre con acompañamiento del gesto) y ellos colocarán las barras de división. Si parece bien al profesor, podrá repetirla por tercera vez, a fin de que los discípulos puedan dar una ojeada y comprobar si han señalado bien el número de notas y colocado en su debido lugar las barras de división.

CONCLUSION

El Método Ward no es un método cualquiera; uno de tantos como corren por ahí. El método Ward es un método original, sugere-

tivo y acomodado a la capacidad de los niños. Bien lo pudimos comprobar los que tuvimos el gusto y el honor de presenciar aquella escena encantadora de la Sala de Horticultura. 50 niños- bastantes de seis y siete años- realizaban verdaderos prodigios; sobre todo, en los ejercicios del dictado, memoria y movimientos rítmicos. Algunos de los mayorcitos parecían maestros en la quironomía gregoriana. Por eso; el que más simpático se mostró con ellos, fué Dom J. Gajard, del que partían casi siempre los primeros aplausos, subrayados inmediatamente por todos los concurrentes al acto. Aquellos aplausos proporcionaron un rato de cielo a la benemérita Sra. Ward.

No quisiéramos poner ningún reparo al método, pero creería ir contra mi conciencia y engañar a los benévolos lectores del TESORO SACRO-MUSICAL, si no señalara las dificultades y las desventajas que lleva consigo un método como este, férreamente concebido y férreamente llevado a la práctica.

No requiere grandes conocimientos por parte del profesor. Cualquier maestro de escuela puede llegar a ser un buen profesor de música. Pero también es cierto que, como dice D. Gajard, "es una obra de paciencia, de reflexión, de ingeniosidad, de inteligencia del alma de los pequeños"; cualidades estas que las poseen pocos profesores.

Además, veo una desventaja muy grande en la notación que emplea. Se vale de números principalmente: al número 1 llama do, al 2 re etc. etc. A mi modo de ver esa clase de notación

no remedia nada y alarga el camino a recorrer. No remedia nada, contra los que dicen que de ese modo se canta y se puede tocar el harmonium sin saber música. ¿Qué más da enseñar que el número 1 se conoce con el nombre de do, o enseñar que la nota do se representa por una nota colocada debajo del pentagrama con una rayita horizontal? ¿Que el 3 representa al mi, o que la primera nota colocada en la primera línea representa también al mi?— Creo que están en un error. Piensan que saber el nombre de las notas del pentagrama, es saber, además de su nombre, su valor y su altura respectiva; que saber el nombre de las notas es saber cantar. Como si los números no tuvieran puntos para indicar su valor exacto. Como si para cantarlos no hubiera que saber su altura respectiva.

No remedia nada esta clase de notación; pero además, alarga el camino. Al fin y al cabo, los que aprenden la notación por números, tienen que aprender también la otra notación ordinaria. Ahí está el Método Ward, que compagina y hace uso frecuente de las dos clases de notación.

Más aún; la vocalización— en la que tanto se fija— nos parece gangosa y antinatural. Para los que estamos acostumbrados a oír las voces argentinas y timbradas, consideramos como feas esas otras que oímos aquí en Francia y otros países. La misma sílaba nu, que emplea constantemente el Método Ward, desnaturaliza las voces infantiles, haciéndolas más gangosas y más feas. Pero, des ués de todo, es este un punto muy discutido, y no nos

cabe otro remedio que alabar a la autora por el sumo empeño que se toma porque los niños canten bien.

Por último; tengo para mí, que el Método Ward se puede implantar ventajosamente en las escuelas de primera enseñanza; pero no así en los Seminarios y Colegios de religiosos, ya que la música se considera en ellos como algo secundario, a juzgar por el tiempo que se le dedica, cuando el Método Ward requiere ejercicios continuos, constantes y hasta diarios.

Cabe un pequeño arreglo; pudieran escogerse los más adelantados en música y darles clases particulares, suprimiendo la notación por números- cosa inútil sabiendo la otra notación- y fijándose principalmente en los procedimientos rítmicos empleados por el Método Ward, muy superior en este punto, como en tantos otros, a los hasta ahora inventados.

TOMÁS DE MANZÁRRAGA, C.M.F.

París, Febrero de 1938

(1) Es esta una cuestión muy debatida hoy día. Para algunos el íctus rítmico ha de coincidir necesariamente con una parte fuerte; el ritmo y la dinámica van íntimamente unidos. La autora del método sigue en un todo el sistema defendido por la escuela de Solesmes. Una prueba más de su veneración profunda hacia D. Mocquereau, propugnador incansable de la completa independencia entre el íctus rítmico y el arsis y la tesis; entre el íctus rít-

mico y el acento latino. (Véase TESORO SACRO-MUSICAL, Abril de 1936).

(2) No se olvide que "estos gestos corresponden a la ondulación quironómica de Mocquereau" (pág. 21, nota).

(T.S.M. 1938, pág. 36-40)

"La profesora Sra. Ward, ha sido condecorada con la Cruz de Beneficencia por S.E. el príncipe don Luis Chig Albani Delle Rovere, gran maestro del S.M. Orden de Malta, por su labor incansable de enseñar a los niños la música, en especial el canto gregoriano, con un método propio. La Sra. Ward es una apóstol de la restauración sacro musical, y es donativo suyo el grandioso órgano del Pontificio Instituto de Música Sagrada. No es extraño, pues, que a ella en prueba de su admiración y agradecimiento haya dedicado el P. Ferretti su "Estética Gregoriana".

Movimiento Sacro-Musical en Italia durante los años 1936-1937.
Tomás L. PUJADAS, C.M.F. T.S.M. 1938, pág. 49.

"Entre la multitud de congresistas, asistió la Sra. Justine Ward, cuyo método de canto... fue adoptado por el Instituto Holandés".

Marcelo LEBRETON. T.S.M. 1939, pág. 50.

"... lo pude comprobar yo mismo en la sala de Horticultura con ocasión de la venida a París de la Sra. Ward con sus pequeños discípulos".

Tomás de MANZARRAGA, C.M.F. París, Noviembre, 1939.

T.S.M. 1940, pág. 28

"La creación de nuevos Centros para la enseñanza del Método Ward deberá ser sometido a la aprobación de la Sra. Justine Ward. Todo lo que concierne a la enseñanza o a la puesta en práctica del Método Ward está expresamente reservado, y no se halla comprendido en las estipulaciones de los presentes Estatutos. Estatutos de afiliación de la Escuela Superior de Canto Gregoriano de Madrid al Instituto Gregoriano de Paris. "

(T.S.M. 1956, pág. 52)

"Su Santidad el Papa, a propuesta del Cardenal Pizzarro, Prefecto de la Sagrada Congregación De Seminarios y de las Universidades, se ha dignado benigneamente conferir a la Sra. Justine Ward la medalla "Benemerenti" por sus grandes éxitos en el campo de la pedagogía musical y particularmente por la ayuda que ella ha prestado siempre al Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma."

CARTA DEL CARDENAL PIZZARRO A LA SENORA JUSTINE WARD

Hace ya mucho tiempo que la Sagrada Congregación de Seminarios y de Universidades deseaba expresar a V. su admiración y su reconocimiento por el grandioso apostolado que V. ha realizado desde hace muchos años por medio de la Música Sagrada. La Santa Sede ha seguido en el mayor interés su obra y su acción llena de entusiasmo.

Verdaderamente podemos alabar a V. de haber sabido prever muy de antemano que la Música Sagrada será útil y eficaz en los tiempos modernos

Muchas veces esta Sagrada Congregación ha considerado hasta qué punto la cultura musical moderna ha venido a ser el patrimonio de todas las clases sociales; y Ella se ha preocupado de que la Música Sagrada no haya sabido mantenerse algunas veces al unísono con el progreso de la vida espiritual de hoy día. Esta es la razón de por qué Ella cree cada vez más en la necesidad de una sólida formación musical en los Seminarios; en los mismos ve Ella el mejor medio para poner a la Música Sagrada en el auténtico movimiento litúrgico al servicio de los fieles; tal era el ideal de S. Pío X, iniciador de la renovación litúrgica y musical de nuestros tiempos.

La reciente Encíclica *Musicae Sacrae* del Pastor Angélico, que gobierna la Iglesia en estos tiempos difíciles con tan perspicaz sabiduría, ha recordado al mundo católico la importancia de este apostolado, afirmada solemnemente desde los tiempos de S. Gregorio el Grande y hasta de S. Pablo (Eph., 19; Col., III, 16), *ad populum christianum salutariter alluciendur, erudiendum, sincera pietate imbuendum, ac sancta denique laetitia impelendum.* (Acta Ap. Sedis, a, XXXVIII 1956, p. 21).

Como sabe V., Señora, mejor que ninguno, el Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma, fue fundado por S. Pío X

a fin de que la Ciudad Eterna, a donde los sacerdotes jóvenes del mundo entero vienen a perfeccionarse en las ciencias eclesiásticas, contara también con un centro de formación musical superior. Tenemos muy en el corazón la obra maravillosa de este Instituto. Si algunas veces no ha podido dar su completo rendimiento es menos por su falta que por la de los estudiantes enviados a Roma sin preparación suficiente y algunas veces poco dotados en lo artístico. La Sagrada Congregación se esfuerza, por su parte, para remediar este defecto. La Santa Sede conoce el mecenazgo ejercido por V. después de tantos años en favor de este Instituto; Ella quiere agradecer a V. especialmente este mecenazgo.

V. Ha sido, Señora, uno de los primeros trabajadores en este gran movimiento litúrgico musical. Cuando V. mira su obra y se da cuenta de su eficacia para el bien de la Iglesia, V. debe, estamos convencidos, sentir una profunda satisfacción espiritual, pensando que la recompensa será eterna.

Como prueba de simpatía y de reconocimiento por su apostolado, tenemos el gozo de enviar hoy a V. de parte de la Santa Sede, la medalla Benemerenti.

Esta medalla es el premio oficial de muy raros méritos, que V., Señora, ha adquirido en el terreno de la Música Sagrada, que, después de decenas de años, V. ha apoyado y sostenido con la más admirable generosidad. Añadimos nosotros nuestras oraciones para que el Divino Remunerador transforme este honor

que el Santo Padre le ha concedido en la eterna corona de la gloria. Que N.S. Jesucristo la colme de bendiciones y de consolaciones, devolviéndole en ciento por uno lo que V. ha ofrecido con infatigable perseverancia, a lo largo de tantos años, por su amor y por su reino!.

Dígnese aceptar, Señora, el homenaje de mi más alta consideración, en tanto que yo me declaro muy gustosamente suyo afmo. en Cristo

J. Cardenal PIZZARDO

(Distinciones honoríficas. T. de MANZARRAGA C.M.F. T.S.M., 1958. p. 17 y siguientes)

"El día 13 de septiembre de 1958 se inaugurará por vez primera en España un curso oficial del Método Ward en la sede de la Escuela Superior de Música Sagrada. Estos cursos están dedicados principalmente para las Religiosas y Señoritas de Institutos seculares y maestras que se dedican a la enseñanza. Durante el año escolar 1958-1959 habrá que hacer en práctica en los colegios lo aprendido en este curso; esta es una condición esencial para poder aprobar el año."

"Es nombrada como Directora de estos cursos la M. Ma Isabel VIGALONDO, de la Compañía de María."

"Visita este primer curso la Srta. Odette Hertz, Directora General del Método Ward en Francia, Italia, España, Portugal y varias naciones hispanoamericanas. Dió varias clases y presenció los exámenes."

(Tomás de MANZARRAGA C.M.F. T.S.M., 1958, pp. 79-80)

" II Curso de verano del Método Ward .

Ya es el segundo año que funcionan las clases del Método Ward en España. El año pasado comenzaron estas clases en la misma sede de la Escuela Superior de Música Sagrada- Victor Pradera, 65 dupl, 3º, Madrid- bajo la dirección de la Madre VIGALONDO, de la Compañía de María.

El segundo curso de verano se celebró en Burgos en agosto - 1959."

(María del Sagrario MOLINA, RR.SS.CC. T.S.M. 1959, p. 138)

PRIMERA DEMOSTRACION DEL METODO WARD EN ESPAÑA

Se ha lamentado muchas veces de que, en la mayoría de los casos, se enseña y aprenda la música, a través, naturalmente, del Solfeo, pero quedándose muchas veces el aprendizaje en la parte externa, en la representación convencional, en la ortografía gráfica del sonido.

Esto lleva al principiante a una desorientación de lo que es música, terminando por aborrecer lo que es base y fundamento de toda educación musical: técnica: el Solfeo.

Hay que entender con esto, que la enseñanza del Solfeo, podríamos preguntarnos lo mismo respecto del piano, canto, etc., ¿tal como está hoy día no es pedagógico?

Puede decirse que todos los métodos son buenos si los maneja un pedagogo. Naturalmente es más importante el hombre que el método, pero qué duda cabe que, dado el primero, depende ya del mejor método la rapidez y seguridad del éxito.

¿Y quién se ha sentido la inquietud de hallar una mejor forma de enseñanza y la impotencia de encontrarla?

Sí, siempre hay privilegiados, a los que les sobran recursos, pero son los menos. Los más, necesitamos de un camino lógico y sin complicaciones, a veces innecesarias, puesto que se puede llegar a prescindir de ellas. Por eso, nuestro interés y nuestro entusiasmo al presenciar la demostración del Método Ward. Entusiasmo paralelo al que tuvimos al asistir a la clau-

sura del Cursillo de Educación Musical, celebrado el 22 de octubre de 1956 en el Real Conservatorio de Música y Declamación, de Madrid, dirigido por el Maestro Bargañó.

Sabemos de la bondad y eficacia de ambos métodos: Ward y Bargañó. Y nuestro hondo deseo es que lleguemos a verlos aunados y hechos realidad en la Enseñanza Musical.

El primer cursillo del Método Ward que se dió en España fue en Madrid, el verano de 1958, gracias a la iniciativa y entusiasmo del P. Manzárraga y de la M. Vigalondo, de la Compañía de María, encargada de la enseñanza de este método.

El día 23 del pasado abril, en la Escuela Superior de Música Sacra, de Madrid, se procedió a la bendición por el Obispo Auxiliar de la Diócesis, Dr. García Lahiguera, de dos magníficos micro-surcos estereofónicos, uno grande, con dos amplificadores, y otro de menos potencia.

A continuación, el Sr. Obispo presidió una demostración práctica de los cursos 1º y 2º de los cuatro que tiene el Método Ward, realizada por niñas de distintos Centros de Enseñanza de Madrid.

Comprende este Método, a grandes rasgos: ritmo métrico y rítmico, melodía y ritmo, entonación, reconocimiento de sonidos, matiz (arsis y tesis), dictado auditivo y visual, dirección, conversación y composición.

Se aprecia, desde el primer momento, la práctica del ritmo y no del compás. El que ha enseñado un poco, sabe cuánto cues-

ta, en la mayoría de los casos, hacer comprender, sentir el ritmo independientemente del compás.

Nadie ignora que el ritmo es la esencia de la música y que éste existe naturalmente, y el compás, invención del hombre para comprender mejor el ritmo y facilitar la lectura.

Así, estos niños dirigen con perfección una canción con música mensurada, o un ritmo binario-ternario, o viceversa.

La entonación con mímica de la mano y gesto con los dedos, de momento parece que nos choca; podríamos pensar en algo ñoño, infantil y hasta innecesario.. Pero nada de eso. Si nuestro cerebro necesita de una representación externa, concreta, cuánto más un niño, para el cual la idea abstracta es, si no imposible, muy difícil. Y a fin de cuentas las distancias de sonido, intervalos que va haciendo, son magnitudes que pueden traducirse en una altura determinada de la mano.

Interesantísimo nos parece el dictado de sonidos con las diferentes vocales. Acostumbrado el oído a relacionar el sonido con la misma vocal que siempre encuentra al entonar con el nombre de las notas do, re, mi, fa, sol, la, si, le resulta desconcertante un sonido fuera de la colocación que le ha dado al emitirlo con una determinada vocal. De ahí, luego, la dificultad al tener que aplicar la letra a una melodía.

La conversación, con la que aprenden a diferenciar y sentir los grados tonales, en este primer curso, tónica y dominante. Saben y sienten que deben empezar y terminar por la tónica,

y la dominante, con su carácter de reposo, pero nunca absoluto hasta que no descansa en la tónica.

Pero nuestro asombro sube de tono cuando las niñas del 2º curso, una de las varias que querían salir voluntarias, cuando, señalando las distintas sílabas donde tenía que terminar la frase, de una letra puesta en la pizarra, desconocida naturalmente para todas, e inmediatamente hizo la composición de la melodía, y a continuación la entonación y aplicación de la letra; composición que se hizo en modo mayor y en modo menor.

Las niñas que actuaron comprendían desde los seis a los diez años. Que una niña de esa edad haga sin dificultad una composición así, es magnífico.

Un catedrático del Conservatorio que estaba presente, nos dijo. "Esto no me lo hacen los alumnos de 4º curso de Armonía". Creo podemos asegurar, que con estos métodos, la enseñanza de la Música, la educación musical, dejará de ser una de las cosas difíciles y rutinarias.

Nuestro agradecimiento al Sr. Obispo Auxiliar por su calorosa aprobación, que demostró con su presencia y sinceras palabras de entusiasmo y elogio, no solo para esta demostración, sino para todo aquello que suponga auténticamente arte musical.

Enhorabuena al P. Manzarraga y a M. Vigalondo por esta aportación que, sin duda, alegrará muchas inteligencias, pero principalmente, las de los niños.

RAMONA GALLART

Profesora en música de la Escuela Normal del Magisterio de

Huesca y alumna de la Escuela Superior de Música Sagrada

(T.S.M. julio-agosto, 1960, p. 73-74.)

"GRAN CONCENTRACIÓN DEL MÉTODO WARD.

Cada año tiene lugar en Madrid una gran concentración del Método Ward, que sirve para unificar los esfuerzos de todos y para dar nuevo impulso a la difusión de un método que está dando resultados magníficos en todas partes.

En 1962 se celebra el 5 de mayo en el colegio de RR. Esclavas del Sagrado Corazón, de la calle Martínez Campos de Madrid.

Acuden 410 niñas de 35 centros de Madrid y provincia.

Asisten el Exmo. Sr. D. José María García Lahiguera, Obispo Auxiliar del de Madrid-Alcalá y Presidente de la Escuela Superior de Música Sagrada; el R.P. Tomás de Manzárraga, C.M.F., Director de la Escuela Superior de Música Sagrada y del Tesoro Sacro-Musical; la Marquesa de Villaverde y el Director General de Primera Enseñanza."

(María del Carmen POOLE, de la Institución Teresiana.

T.S.M., 1962, p. 83-84)

"El Instituto gregoriano de París, fundado en 1923 por el Eminentísimo Cardenal Dubois, dependiente desde su mismo origen

del Instituto Católico, fué definitivamente incorporado al mismo por decisión del Consejo Rectoral, con fecha del 25 de marzo de 1936.

En 1949, la Sra. Justina Ward manifestó su deseo de confiar al Instituto gregoriano de París la organización y la enseñanza de su método, que vino a ser en 1950 el centro de difusión para Francia y países latinos.

Desde 1958 la sección Ward del Instituto Gregoriano ha venido a ser un Instituto distinto, dirigido por la Srta. Odette Hertz; pero su acción sigue estrechamente unida a la del Instituto Gregoriano por la identidad de los fines que persiguen ambos."

(Miscelánea. El Instituto Gregoriano de París. T.S.M. 1963, p. 92)

"La Escuela Superior de Música Sagrada cuenta con cinco secciones diferentes. La primera sección está formada exclusivamente por sacerdotes, religiosos, seminaristas y seculares, y comenzó a funcionar en el año 1953. Esta primera sección funciona actualmente en la Pontificia Universidad de Salamanca. La segunda sección tiene lugar durante el curso escolar en la sede de la Escuela Superior, y se den clases de Canto Gregoriano, de Órgano y de Armonía; funciona desde al año 1954. La tercera sección está reservada a las RR. Misioneras Mercedarias de Bérris aunque en los últimos años asisten también religiosas de otros Institutos. Esta sección se fundó en el año 1955. La sección

cuarta, que comenzó a funcionar en el año 1956, está reservada exclusivamente para las Religiosas y señoritas, con clases de Canto Gregoriano y Poligonia Sagrada. La sección quinta se fundó en el año 1958, y en ella se enseña el Método Ward.

... El Método Ward cuenta con cuatro cursos diferentes. En los dos primeros años se enseña la música en general; en el tercero, el Canto Gregoriano, en el cuarto la polifonía."

"En este año ha sido la primera vez que han funcionado todos los cursos"

(Sección quinta: Método Ward. Una alumna de cuarto curso. T.S.M., 1963, p. 110)

"El 30 de marzo de 1964, peregrinos del Instituto Ward de París con los de otros Institutos, grupos parroquiales y jóvenes coristas, van a Asís y Roma".

(Peregrinación del Instituto Gregoriano con los Coros Litúrgicos de Francia. Jean BIHAN, Director Adjunto del Instituto Gregoriano. T.S.M., 1964, p. 81)

"El 9 de septiembre de 1964 comenzó el curso del Método Ward con 184 alumnas. Termina el 24 del mismo mes."

(Misceláneas. T.S.M., 1964, p. 124)

"El día 22 de mayo de 1965 tiene lugar la demostración del Método Ward por los centros que radican en Madrid"

(Demostración del Método Ward. Un oyente. T.S.M., 1965. p.77)

"Justina Ward está presente en la sesión inaugural de la reunión especial del Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma, el 12 de octubre de 1968".

(Principios fundamentales de la Música Sagrada. Conferencia de Mons. Higinio ANGLES. T.S.M., 1968, p. 4)

Justine Ward está en la Reunión de la "Consociatio Internationalis Musicae Sacrae" en Roma. "No obstante su avanzada edad y su débil estado de salud". 12 al 14 de octubre de 1967.

(T.S.M, 1968, p. 38)

"Continúan por estas fechas las inspecciones anuales a domicilio de los alumnos del Método Ward. ...Los adelantos en la Pedagogía de la música hemos de confesar son incuestionables."

(Noticiario. T.S.M. 1969, p. 35)

"El 17 de mayo de 1969. Se realizan en la Escuela Superior de Música Sagrada los exámenes ordinarios del curso regular del Método Ward."

"Se celebró en fechas recientes un curso de Ward en Burgos."

"El centro de Difusión del Método Ward en Barcelona, anuncia para los días 1 al 15 de septiembre la celebración de su habitual cursillo de verano"

(T.S.M., 1969, p. 35)

"Dom Mocquereau Foundation y madame J.B. Ward, patrocinan la edición de "Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits, de COMBE, Dom Pierre, O.S.B. Abadía de Solesmes, 1969. 467 págs. más 11 ilustraciones."
(Bibliografía. T.S.M., 1969, p. 95)

"Domingo COLS, Pbro., compositor y profesor- utiliza en sus clases el Método Ward que había estudiado en París. Opina que como método progresivo y completo "es de lo más serio que he visto".

(Andrés TEMPRANO. Panorama actual de la Música religiosa española. Domingo COLS, Pbro. T.S.M., 1970, p. 22.)

"El 15 de mayo de 1972, Mr. Sr. Justine Bayard Ward recibió el grado de Doctor en Música, honoris causa, en la Universidad Católica de América, en Washington."

(Noticias. T.S.M. 1972, p. 28)

CAPITULO II		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	
DE PIE	VOCALIZACIONES	(Nº1) A ^b B ^b E ^b F	(Nº1) C G	(Nº1) B ^b C G F	(Nº1) C G (Nº2) Grupo 1 Grupo 2	(Nº1) D Grupo 1 A Grupo 2 (Nº2) Trabajo con el Gr. 3	
SENTADOS		Ej: 4 (a) Sobre el diagrama y sobre el cartel mural	Ej: 4 (b) Sobre el diagrama y sobre el cartel mural	Presentación del Diag. 3 Ej: 5 (a) Sobre el diagrama 3	Ej: 5 (a y b) 1-6 Sobre el diagrama y con los dedos.	Ej: 5 (c) Sobre el diagrama y con los dedos.	
DE PIE	RITMO	GESTO II Precisar la posición de las pies. Trabajo por grupos	Atención de los grupos. Donde están las llaves				
SENTADOS	ENTONACION	DEJAR EL DIAGRAMA EN EL ENCERADO					
	DICTADOS	auditivos 123 321 123 32	① 123 323 123 23 ② 123 3232 32321	① 123 12345 ② 12345 55 11 12345	① 12345 54321 ② 5432111 55 54321	① 12345 55 11 12345 ② 12345 54321 555 54321	
DE PIE	VOCALIZACIONES	(Nº2) B ^b F Grupo 1 Grupo 2	(Nº2) C G Grupo 1 Grupo 2	(Nº3) A Grupo 1 Grupo 2	(Nº3) B ^b Grupos 1 y 2. Trabajo especial con el Gr. 3	(Nº3) C A Grupo 1 Grupo 2	
SENTADOS	RITMO	a) T N N N L b) T N N L	a) T N N L b) T N N N L	a) T N N L b) T N N N L	a) T N N N L b) T N N N L	a) T N N N L b) T N N N L	
	DICTADO	T N N L	T N N L	T N N L	T N N L	T N N L	
DE PIE	CANTOS	MELODIA 4 A... me.	MELODIA 5	MELODIA 6 Al-le-lú-ia (Si el horario lo permite)	MELODIA 7 (dos líneas)	MELODIA 7 (4 líneas) Plegaria recto- tono (terminar por: A... me.)	

PLAN DE LECCIONES. MÉTODO WARD, PRIMER AÑO. (WARD, J., 1964, 84)

CANCIONES DEL FOLKLORE ESPAÑOL

EN EL ORDEN EN QUE APARECEN

EN LOS CURSOS 1, 2 Y 3 DE

"CANTO ESCOLAR"

Libros de los niños, del método

"PEDAGOGÍA DEL CANTO ESCOLAR"

DE LUIS ELIZALDE

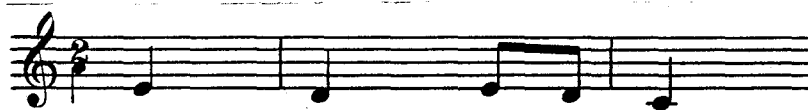
1)

Din, don

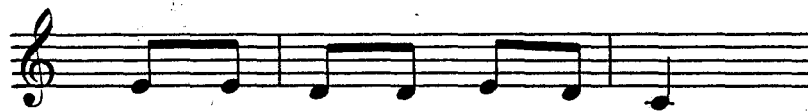
(Infantil)

516

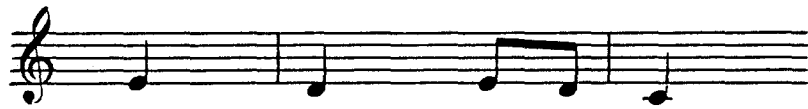
1) Tres primeros sonidos de la escala de do mayor. Intervalos de tercera: do-mi-do. Compás binario al alzar. Tres células rítmicas.



1. Din, don, din, don, dan,



cam - pa - ni - tas so - na - rán;



din, don, din, don, dan,



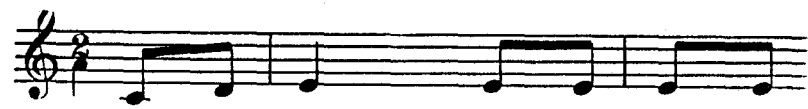
que a los ni - ños dor - mi - rán.

2)

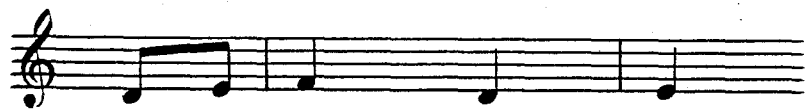
A la rorro

(Castilla)

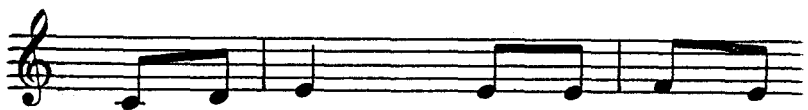
2) Nuevo sonido: fa
Intervalo de tercera:
fa-re.



1. A la ro - rroa la ro - rro,



duér - me - te, ni - ño.



A la ro - rroa la ro - rro,



Ya es - toy dor - - mi - do.

Sal a ventana 517

3)

(Galicia)

3) Nuevo sonido: sol.

Intervalos de tercera:

mi-sol-mi.

Repaso de los intervalos

los do-mi-do.

1. Sal á ven - ta - na, Ma - rí - a,

si te que - res a - so - mar;

e - sa ca - ri - ña de ro - sa

que - ro vol - vel a mi - rar.

4)

Aserrín

(Infantil)

4) Ámbito melódico:

mi - la.

Nuevo sonido la con

apoyo en sol.

Repaso de los intervalos

mi-sol-mi

1. A - se - rrín, a - se - rrán,

las cam - pa - nas de San Juan;

las de "a - lan - te" co - rren mu - cho

las de a - trás se que - da - rán.

5)

Al milano

(Infantil)

5) **Ámbito melódico:**do - la.

Repetición de notas.

Repetición en la me-
diante.

Al mi - la - no qué le dan?
la cor - te - za con el pan;
no le da - rán o - tra co - sa
si - nou - na mu - jer her - mo - sa.

6)

A la luna

(Infantil)

6) **Comienzo y termina-**ción en la **mediante.****Cambios de sentido.**

A la lu - na y al lu - ce - ro,
si me pi - llas, yo me que - do.

Les pometes

(Cataluña)

7)



Nou po - me - tes téel po - mer, de nou u - na, de nou u - r



nou po - me - tes téel po - mer, de nou u - na, de cai - gué.



Si mi - reu el vent d'on ve, veu - reu el po - mer com dan - s



si mi - reu el vent d'on ve, veu - reu com dan - sael po - mer.

7) Comienza por la dominante. Nuevo intervalo: de quinta do-sol.

El Duque de la Victoria

8)

(Infantil)

El Du-que de la Vic-to-ria es un Du-que Ge-ne-ral

con laes-pa-di-taen la ma-no, sol-da-di-tos a lu-char;

ya se ti-ran, ya se ma-tan, ya se hie-ren, ya se dan;

los por-tu-gue-ses a gri-tos, llo-ran-do pi-den la paz.

8) Intervalos del acorde de tónica: do-mi-do, sol-mi, do-sol.

9)

La hoja del pino

(Soria)

La ho - ja del pi - no qué al - ta que es - tá,

qué re - me - nu - di - ta, ¿quién la co - ge - rá?

Di - ce la Vir - gen: yo la co - ge - ré,

con mi Ni - ño en bra - zos yo la lle - va - ré.

9) Compás binario al posar. Nueva figura: la blanca, unidad de compás. Intervalos del acorde de tónica do-mi-sol.

10)

Buba, ñiña

(Vascongadas)

10) Melodía fácil
para reafirmar el
nuevo ritmo.

Bu - ba, ñi - ña;

lo - tze - ko mi - na,

hau - rra du - gu ñi - mi - ño,

lok har - tze - ko gaiz - to - ño;

bu - ba - tto, ñi - ña - tto,

haur tti - pi - a lo da - go.

11)

Ongi etorri

(Vascongadas)

On - gi e - to - rri..... jen - di - - a

gi - - zo - nak e - ta..... an - dri - - ak.

E - liz a - ta - ri - an bi ha - - rri,

no - bi - o jau - na ja - rri be - di.

11) Ámbito melódico: do - la. Intervalos del acorde de tónica.

12)

Arrorró, mi nene

(Alicante)

524

12) Nuevo intervalo:
la-fa. Nuevo signo:
 silencio de negra

1. A - rro - rró, mi ne - ne,
 a - rro - rró, mi sol,
 a - rro - rró, mi pren - da
 de mi co - ra - zón.

13)

Córtame un ramito verde

(Asturias)

13) Intervalos de
 tercera: sol-mi-sol,
mi-do.

1. Cór - ta-meun ra - mi - to ver - de.
 Ver - de te lo cor - ta - ré.
 Cór - ta-meun ra - mi - to ver - de
 de los á - la - mos del Rey.

14) **Orden del Rey ha venido**
(Infantil)

14) Intervalos de
tercera del hexacordo
de do mayor.



Or - den del Rey ha ve - ni - do



pa - ra las ni - ñas de O - rán,



que se va - yan a la gue - rra



a de - fen - der su co - ro - na.

15)

Alegraos todas

(Segovia)

15) Compás ternario
al alzar de un tiempo,
con sólo dos células
rítmicas.



16)

En el portal de Belén

527

(Asturias)

16), 17) Compás ternario al alzar de un tiempo con tres células rítmicas.



1. En el por - tal de Be - lén



hay es - tre - llas, sol y lu - na,



la Vir - gen y San Jo - sé



y el Ni - ño, que es - tá en la cu - na.

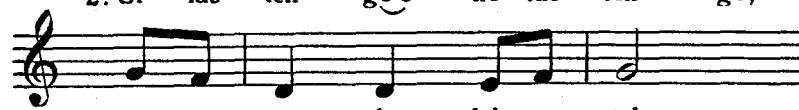
17)

Anillito, anillo de oro

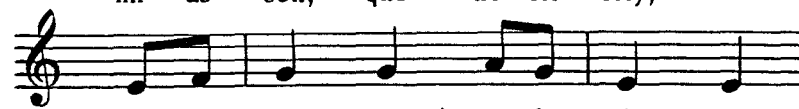
(Infantil)



1. A - ni - lli - to, a - ni - llo de o - ro,
2. Si las ten - go no las ten - go,



cen - ti - ne - la del cuar - tel,
mí - as son, que no del Rey;



ven - go de par - te de mía - mo:
y las tres hi - jas que ten - go



¿cuán - tas hi - jas tie - ne - s - ted?
mí - as son, que no del Rey.

17) **Dale, niña, al pandero**

(Extremadura)

528

18), 19) Compás ternario al alzar de un tiempo con tres células rítmicas, estudiadas previamente en comparación con las del compás binario al alzar. En el ternario se duplica el valor del apoyo rítmico.

Da - le, ni - ña, al pan - de - ro,
 da - le con brí - o
 y ven - gan por el ai - re
 tu a - mor y el mi - o.

18)

Antón pirulero

(Infantil)

An - tón, An - tón,
 An - tón pi - ru - le - ro,
 ca - da cual, ca - da cual
 a - tien - daa su jue - go
 y el que no loen - tien - da
 pa - ga - ráu - na pren - da.

20) Apoyo rítmico en notas del acorde do-mi-sol y en notas extrañas a dicho acorde.

1. De Cá - diz al puer - to
 un sal - to pe - gué,
 por ver au - na ni - ña
 la pun - ta del pie.

20)

Te tengo que dar

(Salamanca)

21) Nuevos sonidos:

do', si.

Nuevo intervalo:

sol-do'.

1. Te ten - go, te ten - go,
 te ten - go que dar
 un ves - ti - do blan - co,
 que te ha de gus - tar.

22)

Cucú, cantaba la rana

530

(Infantil)

22) Escala completa
de do mayor.

Intervalos del
acorde de tónica.



1. Cu - cú, can - ta - ba la ra - na,



cu - cú, de - ba - jo del a - gua.

Para terminar

Cu - cú y see - chóa llo - rar.

23)

Ratón, que te pilla el gato

(Infantil)

23) Ámbito melódico:
mi - do'.



Ra - tón, que te pi-lla el ga - to,



ra - tón, que te va a pi - llar;



si no te pi-llaes-ta no - che,



ma - ña - na te pi - lla - rá.

24) Quién dirá la carbonerita

(Valencia)

531

24) **Ámbito melódico:**
mi - la.



Quién di - rá la car - bo - ne - ri - ta,



quién di - rá de la del car - bón;



quién di - rá que yo es - toy ca - sa - da,



quién di - rá que yo ten - go a - mor.

25) Madre, si me deja usted

(Infantil)

25) Repaso de los intervallos del acorde do-mi-sol y los también de tercera formados por las notas extrañas a él: re-fa-la.



Ma - dre, si me de - ja us - ted.....



un ra - ti - toa laa - la - me - da



con los hi - jos de Me - ri - na,



que lle - van ri - ca me - rien - da.

26)

La llebreta

(Cataluña)

532

26), 27), 28), 29)
 Repaso del compás
 binario al alzar.



Se - nyor rei de Ma - tal - gram,



u - na lle - bre tinc al camp



que em pas - tu - ra la ver - du - ra

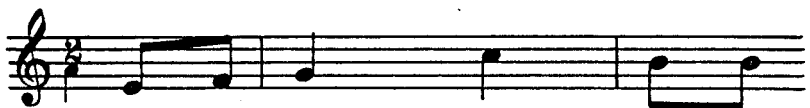


i se'm men - ja l'en - ci - am!

27)

¿Dónde están las llaves?

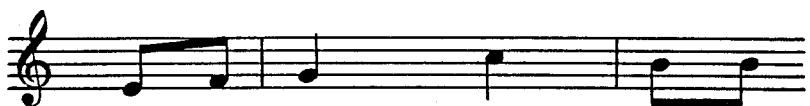
(Infantil)



1. Yo ten - goun cas - ti - llo,



ma - ta - ri - le, ri - le ri - le;

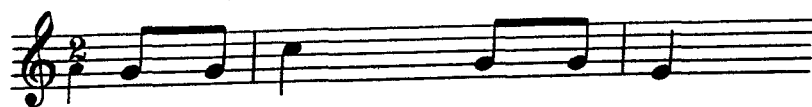


yo ten - goun cas - ti - llo,



ma - ta - ri - le, ri - le, ron.

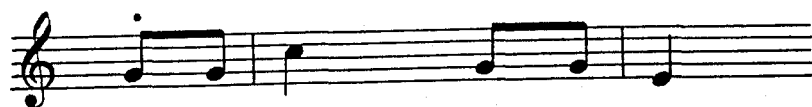
(Infantil)



1. A - se - rrín, a - se - rrán,



los ma - de - ros de San Juan;



pi - de pan, no le dan;

pi - de que - so, le dan hue - só
y le cor - tan el pes - cue - zo.

Buenos días, Señoría

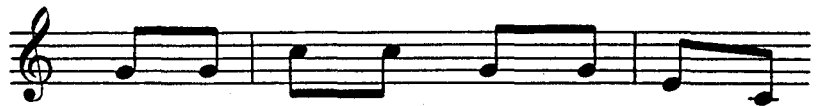
(Infantil)



1. Bue - nos dí - as, Se - ño - rí - a,



man - dan - ti - ru, ti - ru - lá.



¿Qué quie - re su Se - ño - rí - a?



man - dan - ti - ru, ti - ru - lá.

30)

Los pollitos

(Infantil)

534

30), 31) Repaso del
compás binario al
posar.
Escala completa.



1. Los po - lli - tos di - cen:



pi - o, pi - o, pi - o,



cuan - do tie - nen ham - bre,



cuan - do tie - nen fri - o.

32)

Caballito blanco

(Infantil)



1. Ca - ba - lli - to blan - co,



lle - va - me de a - quí,



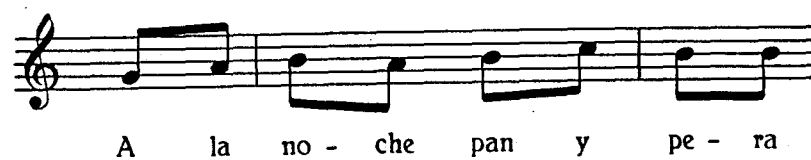
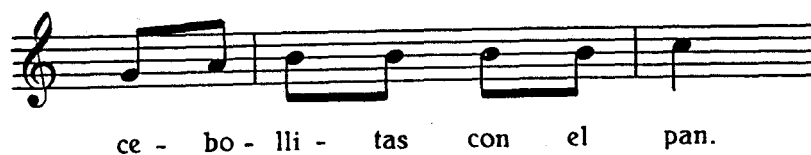
lle - va - me has - ta el pue - blo



don - de yo na - cí.

33) **¿Al milano qué le dan?** 535
(Infantil)

32) Nuevo intervalo:
si-sol.



34) **Más allá de Guadalupe**
(Extremadura)

33) Nuevo intervalo:
sol-si.



34) ¿Cómo planta usted las flores?

(Infantil)

536

34) Intervalos:
sol-do', si-sol.



1. ¿Có - mo plan - taus - ted las flo - res?



a la mo - da, a 'a mo - da;



¿có - mo plan - taus - ted las flo - res?



a la mo - da de Pa - rís.

35)

Xauli, xauli

(Vascongadas)

35) Nuevo intervalo
de tercera do'-la.



Xau - li, xau - li, xau - li



an kaé - zin i - rau - li,



a - rra - tsi - an moz - kor e - ta



goi - zi - an e - ga - rri.

(Infantil)

1. Cu - cu, cu - cu, se - ye can - tar;

es que el cu - cli - llo la pri - ma - ve - ra

con su can - to vie - ne a - nun - ciar.

Cu - cu, cu - cu, se - ye can - tar.

36) Compás ternario

al posar.

Blanca con puntillo.

unidad de compás.

Nuevo intervalo: de octava do-do'.

37) Ámbito melódico:

primer tetracordo de

do mayor.

37) Vamos a quemar las rosas

(Castilla)

Va - mos a que - mar las ro - sas,

que San Juan las ha tra - í - do;

va - mos a que - mar las ro - sas,

mo - zas del cuer - po pu - li - do.

38)

Campito del moro

(Romance)

538

38) Nuevo intervalo:
de sexta do'-mi.



1. Cam - pi - to del mo - ro



y en la ver - deo - ri - lla



don - de cau - ti - va - ron



tres pre - cio - sas ni - ñas.

39)

Plazuela del Oriente

(Infantil)

39) Intervalos de
tercera: sol-mi-sol,
fa-la.



1. Pla - zue - la del O - rien - te,



pla - zue - la nue - va;



don - de van los sol - da - dos



con las ni - ñe - ras.

40)

Alborada

539

(Aragón)

40) Intervalos de
tercera: sol-mi-sol,
re-fa.



1. Ya vie - ne Mar - zo con flo - res



y con sus ro - sas A - bril;

y Ma - yo con sus cla - ve - les
ya vie - ne Mar - zo con flo - respa - ra co - ro - nar - tea ti.
y con sus ro - sas A - bril.

41)

El concón, señores

(Infantil)

41) Intervalos del
acorde de tónica:
do'-mi, mi-sol, sol-do.



El con - cón, se - ño - res,



vi - no de la Gran - ja



a tra - er ma - dro - ños



pa - ra do - ña Jua - na.

42)

Así van los fantoches

(Infantil)

540

42) Intervallos correlativos del acorde de tónica.

1. A - sí van, van, van
 los fan - to - ches pe - que - ñi - tos;
 a - sí van, van, van
 dan - do vuel - tas con a - fán.

43)

Tots els xics d'ací

(Alicante)

43) Nuevo sonido: si en el segundo espacio adicional inferior. Intervallo de tercera re-si grave.

1. Tots els xics d'a - cí
 2. Pe - ro els d'a - cí
 ja no pin - ten res,
 sem - pre pin - ta - rán,
 a - ra els que pin - ten
 per - qu'els fo - ras - ters
 son els fo - ras - ters.
 ve - nen i s'en van.

44)

Abreme a porta

(Galicia)

541

44) Cambio de sebtido
y repetición de notas.



1. A - bre - me a por - ta,



cé - rra - meo pos - ti - go



e fai - me a ca - ma,



que ve - ño mui frí - o.

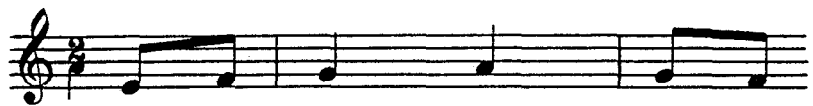
45)

Al pasar la barca

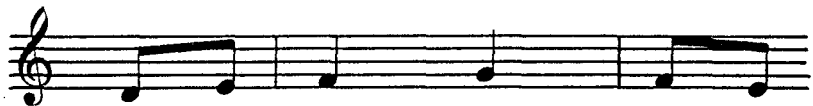
(Infantil)

45) Nuevo interva-
lo de tercera:

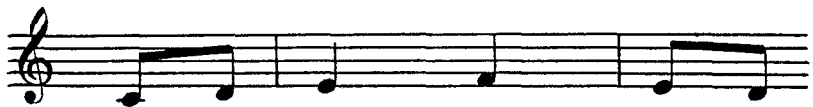
re-si grave.



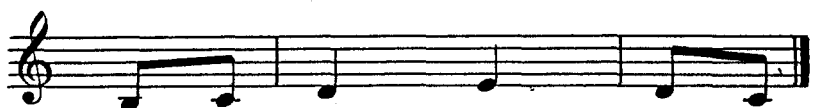
1. Al pa - sar la bar - ca



me di - joel bar - que - ro



" las ni - ñas bo - ni - tas



no pa - gan di - ne - ro!"

46)

Gaur dala bihar dala

(Vascongadas)



Gaur da - la bi - har da - la do - ni - a - ne,



e - tzi san Ju - - an.... bi - ha - ra - mo - ne,



gu - re so - lo - - an.... la - pu - rrik ez,



ba - da - goz be - - re.... e - rre bei - tez.

47)

Fes-te encí, fes-te ençà

(Cataluña)



Fes - teen cí, fes - teen cà, quem fas no - sa, quem fas no - sa



fes - teen cí, fes - teen cà, quem fas no - sa per ba - llar.



Quan el pa - re no té pa, la mai - na - da, la mai - na - da,



quan el pa - re no té pa, la mai - na - da fa ba - llar.

48) **San Serenín del monte**
(Infantil)

48) Nuevo sonido:

re'.

Nuevo intervalo de

tercera: re'-si.



1. San Se - re - nín del mon - te,



San Se - re - nín cor - tés,



yo, co - mo buen cris - tia - no,



yo me a - rro - di - lla - ré.

2. Yo, como buen cristiano,
yo me levantaré.
3. Yo, como buen cristiano,
yo me santiguaré.
4. Yo, como buen cristiano,
yo te saludaré.

49)

Homes e mulleres

(Galicia)



50)

Siempre que te vas


(Asturias)



Siem-pre que te vas me di - ces



a - díos, has - ta la pri - me - ra;



no me di - ces has - ta cuán - do,



siem-pre me de - jas con pe - na.

51) **Quando salí de Cabrales**
(Asturias)



1. Cuan - do sa - lí
2. por - que per - dió



de Ca - bra - les,
los co - ra - les



llo - ra - bau - na
en la Sa - lud



ca - bra - lie - ga;
de Ca - rre - ña.

52)

La guerra en Cuba

(Asturias)

548

52) Intervallos de
tercera: si-re-fa.

1. La gue - rra en Cu - ba

ya sea - ca - bó;

los es - pa - ño - les

no vuel - ven, no.

53)

Yo tengo un dúro

(Infantil)

53) Intervallos de
tercera: fa-re-si.

1. Yo ten - goun dú - ro - ro
2. Tam - bién un có - che - re

y un me - díó dú - ro - ro
con sie - te mú - la - ras

yu - na pe - sé - te - ra
yun de - lan - té - re - ro

pa - ra gas - tar.
"pa" pa - se - ar.

Ron, ron, ron

(Infantil)

$\text{♩} = 112$

1. Ron, ron, ron; ha - cen ron, ron, ron los ga - ti - tos al la - var - se
ya su mo - do en - ga - la - nar - se; ron, ron, ron, sin in - te - rrup - ción.

2.
Ron, ron, ron; hacen ron, ron, ron,
sus patitas remojando,
piel y orejas atusando,
ron, ron, ron, ésta es su canción.

3.
Ron, ron, ron; hacen ron, ron, ron,
y se encorvan lentamente
simulando ser un puente,
ron, ron, ron, dando el estirón?

En el portal de Belén

(Castilla)

$\text{♩} = 60$

En el por - tal de Be - lén..... ha - cen lum -
bre los pas - to - - - - res pa - ra ca - len - tar al
Ni - - - - ño que ha na - ci - do en - tre las flo - - - - res.

54) Nuevo intervalo: de cuarta re-sol.

55) Nuevo intervalo: de cuarta do-fa.

56)

Lili pulit bat

(Vascongadas)

$\text{♩} = 60$

Li - li pu - lit bat ba - dut nik as - pal - di be -
 giz - ta - tu - rik, bai - nan ez nai - te men - tu - ra
 ha - ren har - tze - rat es - ku - ra ze - ren bai - ta -
 kit lan - je - ra, ha - ri be - ha - tzen so - be - ra.

56) Intervalo de cuarta sol-re.

57)

Ayer en la romería

(Asturias)

$\text{♩} = 132$

A - yer en la ro-me - rí - a bai - lé con un al - de -

a - nu yes - tro - pa - yó-meu-na de - da y des - fe - xó-meun cal -

ca - ño. Bai - lan - do, bai - lan - do yal son del tam - bor, a -

quel al - de - a - nu to - duel pie m'es-tro - pa - yó. Con

el al - de - a - nu non güel - voa bai - lar, por -

que bai - la de ma - dre - ñes y pue - de tri - ar.

57) Nuevo intervalo: de cuarta mi-la.

Frases de dos miembros iguales.

58)

Quando te vi'n la fonte

(Asturias)

$\text{♩} = 60$

1. Cuan - do te vi'n la fon - te to - do meem-pa - pie -
llé y non pu-de fa - la - te del mió gran-de que - rer.

2.
El mio grande querer,
bien lo puedes decir,
que no hay otru'n contornu
que se muera por ti.

3.
Que se muera por ti
como me muero yo.
¡Ay, mio neña del alma!
non me digas que non.

58) Intervalo de cuarta: do-fa.

Frases de dos miembros iguales.

(León)

$\text{♩} = 60$

Si quie - res que yo te quie - ra, si
 quie - res que yo te quie - ra, ha de ser con
 con - di - ción, ha de ser con con - di - ción, que
 lo tu - yo ha de ser mí - o, que
 lo tu - yo ha de ser mí - o, y lo mí - o
 tu - yo no, y lo mí - o tu - yo no.

- 59) Repaso de los intervallos de tercera: si-sol, la-fa, sol-mi.
 Frases de un solo miembro.
 Ligadura de prolongación al final de frase.

Montanyes regalades

(Cataluña)



Mon - ta - nyes re - ga - la - des son les del



Ca - ni - gó, que tot l'es - tiu flo - rei -



xen, pri - ma - ve - rai tar - dor. Jo que no



l'ai - mo gai - re, jo que no l'ai - mo no,



jo que no l'ai - mo gai - re la vi - da del pas - tor.

60) Intervalos de tercera de la escala de do mayor.

Frases de un solo miembro.

Ligadura de prolongación al final de frase.

(Castilla)

$\text{♩} = 80$

No se va la pa - lo - ma, no,
 no se va, que la trai - go yo. Si se
 va, que se va - ya, quee - lla vol - ve - rá,
 que de - jó los pi - cho - nes a me - dio cri -
 ar. No se va la pa - lo - ma,
 no, no se va, que la trai - go yo.

61) Frases de un solo miembro y frases de miembros desiguales, dar más alzar.

62)

Verdi, verdi está

(Asturias)

$\text{♩} = 120$

1. Ver - di ver - dies - tá el to - mi - llo en el rí - u,
 2. A - rri - ba la flor y a - ba - jo el ro - me - ru,
 ver - di ver - dies - tá, pe - ro no ha flo - re - cí - u; ya flo - re - ce - rá.
 ay, mi dul - cea - mor, si te vas, yo me mue - ru de pe - nay do - lor.

63)

Si pasas por mi calle

(Asturias)

$\text{♩} = 80$

1. Si pa - sas por mi ca - lle de ma - dru - ga - da,
 ti - rau - na pie - dre - cí - ta a mi ven - ta - na.

2. Tira una piedrecita,
 tírala fuerte,
 que si me hallo dormida,
 que me despierte.

3. Que si me hallo dormida,
 que me despierte
 del sueño de la aurora,
 sueño muy fuerte.

62) En compás binario al posar, frases de miembros desiguales:
 dar más alzar.

63) En compás ternario al posar, frases de miembros desiguales:
 dar más alzar.

64)

Al olivo, al olivo

(Salamanca)

$\text{♩} = 80$

Al o - li - vo al o - li - vo, al o - li - vo su - bí;
 por cor - tar u - na ra - ma, del o - li - vo ca - í;
 del o - li - vo ca - í, ¿quién me le - van - ta - rá?
 U - na lin - da mo - re - na, que la ma - no me da.

64) Frases de siete compases de dos miembros desiguales,
 dar más dar.

(Asturias)

$\text{♩} = 120$

No le da - bael sol, que le da - ba la lu - na,
 no le da - bael sol de la me - dia for - tu - na.
 De la me - dia for - tu - na trai - goel som - bre - ro,
 co - mo la mi mo - re - na la cin - taal pe - lo.
 No le da - bael sol, que le da - ba la lu - na,
 no le da - bael sol de la me - dia for - tu - na.

65) Frases de miembros desiguales, dar más alzar; alzar más dar.

66)

A, a, a

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

A, a, a, que me gus - ta tu ca - ra.

E, e, e, que me gus - ta tu que - rer.

I, i, i, que con - ti - go mehe de ir, que con -

ti - go mehe de ir, que con - ti - go yo mei - ré.

66) Silencio de corchea en fracción débil.

Frasas de dos miembros desiguales.

67)

San Petit quan roda

(Alicante)

$\text{♩} = 100$

Sant Pe - tit quan ro - da, ro - da, ro - da, ro - da,

Sant Pe - tit quan ro - da, ro - da en la ma, en la ma, ma,

ma, en lo dit, dit, dit, ro - da, ro - da Sant Pe - tit.

67) Intervalos de cuarta: do'-sol-do', re'-la.

- Primera frase de dos miembros iguales,
- segunda frase de dos miembros desiguales,
- tercera frase de dos miembros iguales,
- cuarta frase de un solo miembro

(Andalucía)

$\text{♩} = 132$

Ga - ta - tum - ba, tum - ba, tum - ba, con pan - de - ros y so -

na - jas; ga - ta - tum - ba, tum - ba, tum - ba, no te me - tas en las

pa - jas. Ga - ta - tum - ba, tum - ba, tum - ba, to - cael pi - to yel ra -

bel; ga - ta - tum - ba, tum - ba, tum - ba, tam - bo - ril y cas - ca - bel.

68) Intervalo de quinta: re-la.

Frases de dos miembros iguales

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

Ma - dre, qué ri - ca no - che, cuán - tas es - tre - llas!

A - bre - me la ven - ta - na, que quie - ro ver - las.

Hi - ja, no di - gas e - so, quees - tás en - fer - ma


y quie - ro que te cu - res pa - ra las fe - rias.

69) Melodía de dos miembros iguales que se repiten. Insiste en el intervalo de quinta re-la.

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

Con el gu - ri, gu - ri, gu - ri que lle -
 va la bo - ti - ca - ria, pa - re - ce que va di -
 cien - do: "de la fuen - te sa - leel a - gua!"
 De la fuen - te sa - leel a - gua y en el
 a - gua vi - veel pez, y el pez se ha - lla bien con -
 ten - to, por - que nun - ca tie - ne sed.

70) Negra con puntillo en compás de 
 Frases de un solo miembro.

(Valencia)

♩ = 112

1. A - llà, dalt la ser - ra, a - llà, dalt la
 2. El qui vull - ga beu - re, el qui vull - ga
 ser - ra n'hihau-na font "ge - là" n'hihau-na font "ge - là".
 beu - re, s'ha d'a - ge - no - llar, s'ha d'a - ge - no - llar.

3.
 Ell, genoll en terra.
 s'ha d'anar sentant.

4.
 Ell, sentat en terra,
 ha d'anar menjant.

5.
 Ell, menjant en terra.
 s'ha d'anar gitant.

6.
 Ell, gitat en terra
 s'ha d'anar alçant.

7.
 Ell, alçat de terra
 s'ha d'anar bolcant.

8.
 Ell, bolcat en terra
 ha d'anar jugant.

71) Dos frases de dos miembros iguales

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

Ten - go, ten - go, ten - go, tú no tie - nes na - da,
 ten - go tres o - ve - jas en u - na ca -
 ba - ña. U - na me da le - che, o - tra me da
 la - na, o - tra me man - tie - ne to - da la se -
 ma - na. Ca - ba - lli - to blan - co, llé - va - me de a - quí,
 llé - va - me has - ta el pue - blo don - de yo na - cí.

72) Sucesión de frases, una de dos miembros iguales y otra de dos miembros desiguales.

73)

Cando che vin

(Galicia)

$\text{♩} = 120$

Can-do che vin o xus-ti-llo, pre-ten-
 dín de ser cor-dón,.... pa-raan-dar a-
 xus-ta-di-ño pre-to do teu co-ra-
 zón.... Ai la la la la la la.....

74)

Baixeu, pastors

(Cataluña)

$\text{♩} = 100$

1. Bai-xeu, pas-tors d'a-ques-tes mun-ta-nye-tes, bai-xeu de
 pres-sa aa-do-rar l'In-fant; quan... lo veu-reu a
 din-tre del pes-se-bre, veu--reu sa ca-ra que sem-blaun bri-llant.

73) Frases de un solo miembro. Ligadura de prolongación al final de frase.

74) Frases de dos miembros desiguales, de cuatro compases.

75)

Capullito, capullito

(Castilla)

$\text{♩} = 120$

Ca - pu - lli - to, ca - pu - lli - to, ya te
 vas vol - vien - do ro - sa; ya tees - tá lle - gan - do el
 tiem - po de de - cir - teal - gu - na co - sa.

76)

Esta casa è moi alta

(Galicia)

$\text{♩} = 120$

1. Es - ta ca - sa è moi al - ta de al - ta pín - gan - lleas
 2. Si nos que - ren dal os Re - ies, non os fa - gan de - se -
 vei - ras; den - tro d'e la se pa - se - a ra - mo de mo - zas sol - tei - ras.
 ar, — que so - mos de lon - xes te - rras e te - mos moi - to qu'an - dar. —

75) Una frase de dos membros desiguales más dos frases de un miembro.

76) Cuatro frases de un mismo miembro.

77)

Isabelita me llamo

(Castilla)

$\text{♩} = 80$

1. I - sa - be - li - ta me lla - mo, hi - ja
 soy de un la - bra - dor; aun - que va - y ay ven - ga al
 cam - po, no le ten - go mie - do al sol.

78)

Campanario

(Castilla)

$\text{♩} = 132$

Cam - pa - na - rio, cam - pa - na - rio,
 cam - pa - na - rio de mial - de - a,
 ¡qué bien sue - nan tus cam - pa - nas!
 ¡qué bien sue - nan. qué bien sue - nan!

77) Compás ternario al alzar de dos tiempos.
 Frases de un miembro.

78) Compás ternario al alzar de dos tiempos.
 Frases iguales de miembros iguales.

(Infantil)



1. ¿A dón - de va mi mo - re - na, dón - de va tan
 2. Pa - ra la - var - te los pies, pa - ra la - var -



de ma - ña - na? Voy a la fuen - te se -
 te la ca - ra, pa - ra la - var - te a ti,



re - na por u - na ja - rri - ta de a - gua.
 ni - ña, por - que e - res muy re - sa - la - da.

79) Intervalo de sexta do-la.

Frases de un miembro.

80)

Arroyo claro

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

A - rro - yo cla - ro, fuen - te se - re - na, quién
 te la - vóel pa - ñue - lo sa - ber qui - sie - ra. Me
 lo han la - va - do, me lo han ten - di - do, en
 el ro - me - ro ver - de, que ha flo - re - ci - do.

80) Compás binario al alzar de medio tiempo.

Frasas de dos miembros iguales.

81)

Mi carbonero, madre

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

1. Mi car - bo - ne - ro, ma - dre, tie - ne u - na ma -
 ña, con el car - bón y el cis - co ha - ce la ca -
 ma; va - ya u - na gra - cia, va - ya un sa - le -
 ro, que tie - ne, ma - dre, mi car - bo - ne - ro.

81) Frases de dos miembros desiguales, dar más alzar de medio tiempo. Frases de dos miembros iguales.

82)

La pastoreta

(Cataluña)

$\text{♩} = 120$



¿Què li do-na - rem a la pas - to - re - ta, què li do - na -
rem per a - nara ba - llar? Jo li do - na - ri - a u - na ca - put -
xe - ta ia la mun - ta - nye - ta la fa - ri - aa - nar,
a la mun - ta - nye - ta nohi ne - va nihi plou ia la te - rra
pla - na tot el vent ho mou. So - ta l'om - bre - ta, l'om -
bre - ta, l'om - brí flors i vi - o - les i ro - ma - ní.

82) Frases de dos miembros desiguales, dar más alzar de un tiempo; dar más alzar de medio tiempo.

83)

Qué bonita eres

(Infantil)

$\text{♩} = 120$



¡Qué bo - ni - ta e - res! ¡qué bo - ni - ta vas!

cuan - do te pa - se - as con el co - le - gial, ay, ay, con el

co - le - gial. De Ca - ta - lu - ña ven - go de ser - vir al

Rey, ay, ay, de ser - vir al Rey; y di - cen que a la

vuel - ta me ha - cen co - ro - nel, ay, ay, me ha - cen co - ro - nel.

83) La primera frase es de dos miembros iguales, las siguientes son de miembros desiguales y muletilla.

(Canarias)

$\text{♩} = 60$

Tus o - jos, mo - re - na, me ma - tan a
 mí, y yo sin tus o - jos no pue - do vi -
 vir. No pue - do, no pue - do, no pue - do vi -
 vir; tus o - jos, mo - re - na, me ma - tan a mí.

84) Compás ternario al alzar de medio tiempo.

Frases de dos miembros iguales.

85)

Pepe Tono

(Alicante)

$\text{♩} = 100$

1. Pe - pe To - no, Pe - pe To - no a vin - gut a - si'l Ver -
 2. El tio Pe - pe li con - tes - ta: Pe - pe To - no non pot

ger a de - ma - nar - li la xi - ca al tio Pe - pe el Co - rret - ger.
 ser, que la meu - a Fran - cis - que - ta es pel Gan - xo'l Sa - ba - ter.

86)

Estando cosendo

(Galicia)

$\text{♩} = 100$

Es - tan - do co - sen - do na mi - ña cor - ba - ta, es - tan - do co -
 sen - do na mi - ña cor - ba - ta con a - gu - lla d'ou - ro ial - fe - jes de
 pla - ta, con a - gu - lla d'ou - ro ial - fe - jes de pla - ta.

85) Nuevo sonido fa'.

Extensión de dominante.

Frases de dos miembros iguales

86) Frases de dos miembros desiguales, dar más alzar.

(Valencia)

$\text{♩} = 132$

1. A la vo-re-ta del mar, a la vo-re-ta del
 2. Quan es - táa mi-tan bro - dar, quan es - táa mi-tan bro -
 mar hi hau - na don - ze - lla, hi hau - na don - ze - lla quees -
 dar, li fal - tá se - da, li fal - tá se - da, gi -
 tá bro-dant un ves - tit, quees - tá bro-dant un ves -
 ra els ulls cap a la mar, gi - ra els ulls cap a la
 tit per a la Rei - na, per a la Rei - na.
 mar, veu u - na ve - la, veu u - na ve - la.

2.
 — Mariner, bon mariner,
 ¿me portes seda?
 — ¿De quin coloret la vols,
 blanca o vermella?

4.
 — Vermelleta la volc jo,
 que el color alegre.
 — Puja't a dalt de la nau
 i tendrás seda.

5.
 — Mariner, bon mariner,
 Torna'm a terra
 perquè els aires de la mar
 me donen pena.

6.
 — Aixó sí que no ho faré,
 que has de ser meua;
 set anys fa que vaig pel mar
 per vos, donzella.

87) Frases de dos miembros iguales.

88)

Para Belén camina

(Galicia)

$\text{♩} = 60$

1. Pa - ra Be - lén ca - mi - na la her - mo - sa
 ni - ña; i - ba a pe - dir po - sa - da a u - na su
 pri - ma; ¿ qué pe - nal que a - ca - so se la nie - ga.

Detailed description: The musical score for 'Para Belén camina' is written on three staves in 3/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The melody is in a major key and features a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing. The first staff contains the first line of the song, the second staff the second line, and the third staff the third line. The piece ends with a double bar line.

89)

En la calle ancha

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

1. En la ca - lle an - cha de San Ber - nar - do
 hay u - na fuen - te con sie - te ca - ños.

Detailed description: The musical score for 'En la calle ancha' is written on two staves in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The melody is in a major key and features a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing. The first staff contains the first line of the song, and the second staff the second line. The piece ends with a double bar line.

88) Nuevo sonido sol'. Intervalos del acorde de tónica en extensión de dominante: sol-do-mi-sol.
 Dos frases de miembros desiguales, muletilla. Una frase de un miembro.

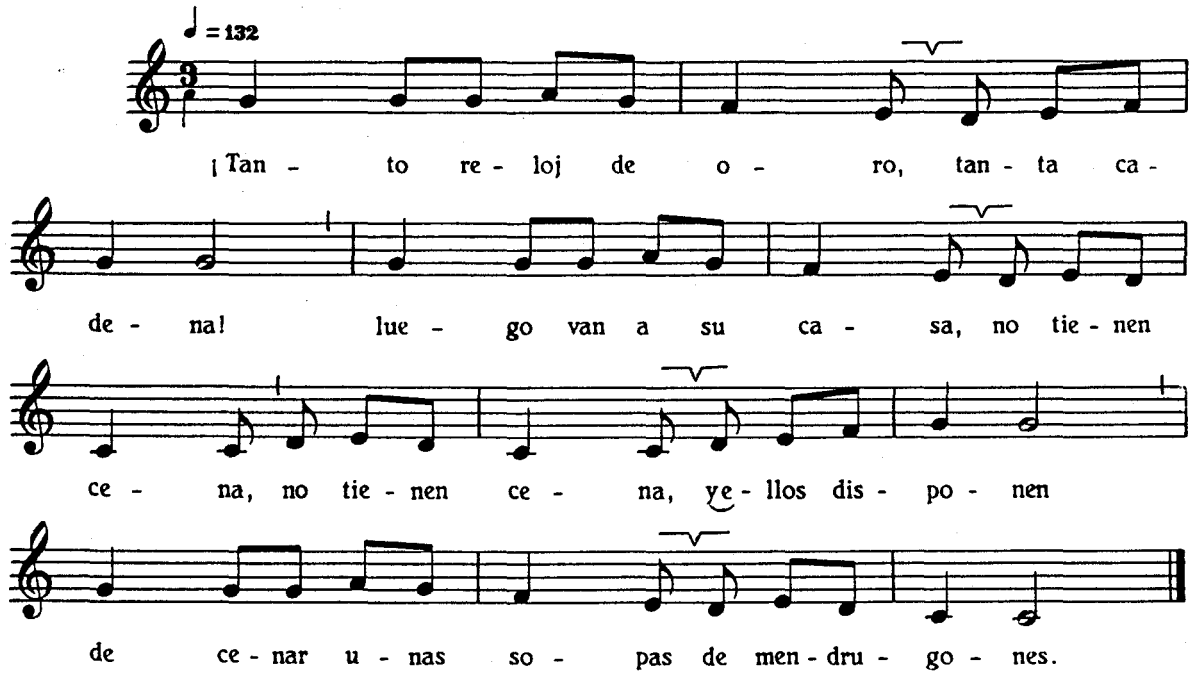
89) Corchea al alzar en diferentes tiempos del compás.
 Frases de dos miembros iguales.

90)

Tanto reloj de oro

(Castilla)

$\text{♩} = 132$



¡Tan - to re - loj de o - ro, tan - ta ca -
de - na! lue - go van a su ca - sa, no tie - nen
ce - na, no tie - nen ce - na, ye - llos dis - po - nen
de ce - nar u - nas so - pas de men - dru - go - nes.

90) Frases de dos miembros desiguales, dar más alzar de medio tiempo.

(Vascongadas)

$\text{♩} = 80$

1. A - mo - di - o - a zoin den zo - ro - a, mun-du gu -
2. Az - ken bes - te - tan e - gin ni - tu - en i - za - rra -
zi - ak ba - da - ki. Nik mai - te - ño bat i - za - ki
ren e - za - gu - tzak; de - nen ar - te - an a - ge - ri
e - ta bes - te ba tek e - ra - ma - ki. Jain - ko mai -
zi - ren ha - ren be - gi ur - din - bel - tzak; i - rri po -
te - ak ger - ta de - za - la e - ne - kin bai - no ho - be - ki.
llit bat e - gin bai - tzau - tan, piz - tu zauz - tan es - pe - ran - tzak.

3.

Orai bihotza urthua daukat
gatza urean bezala.
Izar onaren argien ordain,
izigarriko itzala!
Ohoiz tzar batek berriki joanik,
nola naiteke kontsola!

91) Corchea al alzar en diferentes tiempos del compás.

92)

Como vienes del baile

(Asturias)



Co - mo vie - nes del bai - le vie - nes ai - ro - sa;



vie - nes co - lo - ra - di - ña co - mou - na ro - sa, re - sa - la - da.

93)

Al rorró

(Infantil)



Al ro - rró, con el ro - rró, duér - me - te,



ni - ño; al ro - rró, con el ro - rró, yaes - tá dor - mi - do.

92) Frases de dos miembros iguales con coletilla

93) Frases de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor.

(Cataluña)

$\text{♩} = 100$



1. U - na pas - to - ra hi... va ar - ri - bar i dos a -
nyells..... li... va por - tar. - Per vos, Ma - ri - - a,
ma - re sou mi - - a, vos - tre Fi - llet. Do - neu - l'hi
to - - ta fins u - na go - - ta la... vos - tra llet.

2.
 Altre pastor
 també hi ha anat
 amb un gran plat
 de codonyat.
 —Verge Maria,
 mestressa mia,
 preneu's-ho a bé;
 com sóc pobreta
 jo altra coseta
 no us donaré.

3.
 Molta altra gent
 també ha vingut
 per adorar
 el Noi menut;
 la vella Rosa
 amb la filosa
 i amb el seu fus
 fila robeta
 molt boniqueta
 pel Nen Jesús.

4.
 La tia Paula,
 com que és tan maula,
 sempre fa tard;
 porta joguines
 de les més fines,
 que diu que a fira
 les ha comprat,
 tota una bossa
 d'allò més grossa
 s'hi ha gastat.

94) Frases de dos miembros iguales y dos frases de un miembro,
 una intercalada y otra al final.

(Castilla)

$\text{♩} = 80$



Cua - tro pa - ñue - li - tos ten - go, yo - lé yo - lé,
 y los cua - tro son de se - da; que
 me los ha re - ga - la - do, yo - lé yo - lé, u -
 na mo - ci - ta sol - te - ra. Que
 hay de par - ti - cu - li - llo, que hay de par - ti - cu - lar, que
 sie - lla me quie - re mu - cho, yo la quie - ro mu - cho más.

- 95) Extensión de dominante. Compás ternario al alzar de un tiempo. Frases de un miembro que alternan con frases de un miembro con muletilla. Termina con dos frases de dos miembros iguales.

(Santander)

$\text{♩} = 100$

Me - ti - di - ta en ca - sa, en - tre dos pa -
 re - des, el u - no que sil - ba y el o - tro que
 duer - me. Ya la ro, que tea - rru - lle yo,
 que tea - rru - lle yo.

97)

Ai mare, aneu a missa

(Cataluña)

$\text{♩} = 100$

Ai, ma - re a - neu a mis - sa, tut - tu - rè, tu - rí, tu -
 rà. Ai, ma - re a - neu a mis - sa que jo fa - ré el di - nar.

96) Síncopa en compás $\frac{2}{4}$

- Dos frases de dos miembros iguales
- Dos frases de un miembro.

97) Síncopa

- Una frase de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor. Una frase de dos miembros iguales.

98) ¿Cómo quieres que tenga?

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

¿Có - mo quie - res que ten - ga la ca - ra blan -
ca,
sien - do car - bo - ne - ri - ta de Sa - la - man -
ca? Al ai - re sí, al ai - re no. Can -
tan los pa - ja - ri - llos en los ár - bo - les; can -
ta - ban y de - cí - an: le - ré, le - ré, le - ré; can -
ta - ban y de - cí - an: a - díos, que yo mej - ré.

- 98) Dos frases de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor. Una frase de dos miembros iguales; una frase de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor. Dos frases de dos miembros iguales.

(Valencia)

$\text{♩} = 132$

1. Jo tinc un To - ni, com un di - mo - ni, que a la ve -
 lle - a es vol ca - sar. De ca - sa en ca - sa
 bus-cau-na bra - sa que vol en - cen - dre, que vol fu - mar.

99) Frases de dos miembros iguales.

(Vascongadas)

$\text{♩} = 100$

Sa - ga - rra - ren lo - ri - a hai - zi - ak... de - ra -
 ma. ... Sa - ga - rra - ren lo - ri - a hai - zi - ak... de - ra -
 ma; ... zu - re ta ne - re fa - ma, zu - re ta ne - re
 fa - ma, ha - la ba - le - ra - ma, ... ha - la
 ba - le - ra - ma, ha - la ba - le - ra - ma.
 La - ra la la la la - ra la - ra la
 la - ra la la la la - ra la - ra la.

100) Compás binario al alzar de medio tiempo

- Síncopas
- Dos frases de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor
- Una frase de un miembro
- Una frase de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor
- Una frase de dos miembros desiguales, alzar más alzar
- Dos frases de dos miembros desiguales, dar más alzar.

101) **Dicen que no me quieres**

(Santander)

$\text{♩} = 120$

Di - cen que no me quie - res, bien me has que - ri -
do; vá - ya - se lo ga - na - do por lo per - di - do. E - le -
ré, ra - mi - to de lau - rel. Qué di - si - mu - la - do lle - vas
el que - rer; a - sí me gus - ta, a - sí tie - ne que ser.

102) **Katalin txiki txiki**

(Vascongadas)

$\text{♩} = 100$

1. Ka - ta - lin txi - ki txi - ki, Ka - ta - lin a - ri -
na, zen - ba - na sal - tzen du - zu do - ze - na xar - di - na?

101) Intervalo de sexta sol-mi'.

- Dos frases de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor; una frase de dos miembros desiguales, dar más alzar; una frase de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor; una frase de dos miembros desiguales, dar más alzar.

102) Intervalo de sexta la-fa'.

(Castilla)

$\text{♩} = 120$

1. Un dí - aa - rro - yue - lo, ma - na - bas cla - ro y aho -
 2. Ar - bo - li - to se - co, tris - te la ra - ma, por

ra los con - tra - tiem - pos te han en - tur - bia - do.
 de - ba - jo del puen - te su - su - rra el a -

2

gua. Si se - rá mi mo - re - na la que a - llí la -

va; el que no quie - raa - mo - res, no dé pa - la - bra.

103) Síncopa prolongada

- Signos de repetición: dos puntos; primera y segunda vez
- Sucesión de frases, una al dar y otra al alzar y viceversa.

104)

Ya se van los pastores

(Castilla)

$\text{♩} = 100$

1. Ya se van los pas - to - res a la Ex-tre - ma - du - ra,
ya se van los pas - to - res a la Ex-tre - ma - du - ra, ya
se que - da la sie - rra tris - te y os - cu - ra, ya
se que - da la sie - - rra tris - te y os - cu - ra.

105)

Ai, la Solipanta

(Cataluña)

$\text{♩} = 130$

1. Ai, la So - li - pan - ta, que n'és un gran
ball, que ca - mi - nien Pe - re, que va - gia - van -
cant fa - ciu - na ca - ma - da per so - breen Jo - an.

104) Prolongación de síncopa

Frases de dos miembros desiguales, alzar más dar.

105) Frases de dos miembros desiguales, alzar de distinto valor.

(Extremadura)

$\text{♩} = 120$

1. En el por - tal de Be - lén.... hay un
2. En el por - tal de Be - lén.... hay u -

hom - bre ha - cien - do mi - gas; se le ca - yó la sar -
na pie - dra re - don - da, don-de pu - so Dios el

tén.... ya - cu - die - ron las hor - mi - - gas. Que
pie.... pa - ra su - bir a la glo - - ria.

da - lea la zam - bom - - ba, te - na - zas y pla - ti - - llos; que

da - lea la zam - bom - - ba, que ya ha na - ci - do el Ni - - ño.

106) Frases de un solo miembro con cambio de compás; una frase de dos miembros iguales; una frase de dos miembros desiguales.

$\text{♩} = 100$

Ar - ta - men - di - ko li - li, ho - aez - kon - tze -
 ra, ne - ra - be la - gu - nez e - li e - to - rri ge -
 ra; o - ro - ren le - ra e - ra - kus - te - ra, ez
 ge - ro da - muz so - e - gin nes - katx ar - te - ra.

O son da miña gaitiña

(Galicia)

$\text{♩} = 100$

Ô son da mi - ña gai - ti - ña as ne - nas hei de le -
 eas ton - ti - ñas son - che e - las que se dei - xan en - ga -
 var, Has bai - lar con - mi - go, Car - mi - ña, Car - me - la,
 ñar. con me - dia de se - da, e me - dia ca - la - da
 con za - pa - to bai - xo e me - dia de se - da,
 has bai - lar con - mi - go, mi - ña na - mo - ra - da.

107) Frases de dos miembros desiguales y frases de dos miembros desiguales con ambio de compás.

108) Frase de un miembro; frase de un miembro con cambio de compás; frases de dos miembros desiguales, posar más alzar.

109) ¿No te acuerdas, zagalita?

(Extremadura)

$\text{♩} = 100$

¿No te acuerdas, zagalita, no te quieres acordar, cuando ibas a por agua a la fuente del nogal?

Detailed description: The musical score is written on two staves in a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The melody consists of eighth and quarter notes. There are two phrases, each with a repeat sign. The lyrics are written below the notes.

110)

Ama, begira zazu

(Vascongadas)

$\text{♩} = 120$

A - ma, be - gi - ra za - zu lei - o - tik pla - za -
ra ni be - ze - la - ko - ri - kan pla - zan bai o - te dan,
lai, lai...., lai, tra la - ra la - ra lai;
lai, lai...., lai tra la - ra la - ra lai.

Detailed description: The musical score is written on four staves in a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The melody consists of eighth and quarter notes. There are four phrases, each with a repeat sign. The lyrics are written below the notes.

109) Extensión de dominante. Intervalos del acorde de tónica, intervalos del acorde de séptima de dominante.

Dos frases de dos miembros iguales.

110) Extensión de dominante. Intervalos del acorde de tónica, intervalos del acorde de séptima de dominante.

Una frase de dos miembros iguales, alzar más alzar;

Una frase de dos miembros desiguales, alzar más alzar;

dos frases de dos miembros desiguales, dar más alzar.

111)

Sal a bailar, morenita

(Castilla)

$\text{♩} = 120$

Sal a bai - lar, mo - re - ni - ta, sal a bai -
 lar, re - sa - la - da, que tie - nes la sal del mun -
 que tie - nes la sal del mun -
 do y no tea - pro - ve - cha na - da.
 do, sal a bai - lar, re - sa - la - da.
 Di - cen que tus ma - nos pin - chan, pa - ra mi son
 tam - bién los ro - sa - les pin - chan y dee - llos sa -
 co - mo ro - sas; No llo - res, ni - ña, no llo - res,
 len las ro - sas.
 no; no llo - res, ni - ña, quea - quies - toy vo.

111) Signos de repetición $\text{||:} \text{:||}$

- Frases de un solo miembro
- termina con dos frases de dos miembros iguales.
- Extensión de dominante.

La hoja del olivo

(Zaragoza)

$\text{♩} = 88$

La ho-ja del o- li- vo ¿quié-n la co-ge- rá; sien-do me-nu-
 di- ta, tan al- ta que es- tá? Res-pon- de la Vir- gen: yo la co-ge-
 ré, sien-do me- nu- di- ta, por al- ta que es- té.

Duérmete, mi niña

(Alicante)

$\text{♩} = 88$

Duér- me- te, mi ni- ña, duérme- te, mi sol; duér-me- te, mi
 pren- da de mi co- ra- zón. Es- ta ni- ña lin- da se quie- re dor-
 mir, y el pí- ca- ro sue- ño no quie- re ve- nir.

112) La menor. Los apoyos en la tónica, mediante y dominante, y los intervalos do'-mi', mi'-la reafirman el modo.

113) Continúa el estudio de la menor, primer hexacordo.

114) A la mar fui por naranjas

(Asturias)

$\text{♩} = 100$

A la mar fui por na - ran - jas,
 co - sa que la mar no tie - ne; to - da vi - ne
 mo - ja - di - ta de o - las que van y
 vie - nen. ¡Ay, mi dul - cea - mor!, e - se mar que
 ves tan be - llo, ¡ay, mi dul - cea - mor!,
 e - se mar que ves tan be - llo, es un trai - dor.

114) La menor con el séptimo grado alterado un semitono ascendente. Nuevo intervalo sol sostenido-si.

(Asturias)



¿Dón - de vas a por a - gua, pa - lo - ma mí - a ?



¿Dón - de vas a por a - gua? Voy a la ri - a.



Con la a - yu - da del a - gua, ver - te que - ri - a.

116)

Me llamaste morenita

(Santander)



Me lla - mas - te mo - re - ni - ta, no des - pre -



cio mi co - lor, - - - por - que voy y ven - go al cam - po,



no le ten - go mie - do al sol. - - - No ten - go no - vio,



no ten - go, no que el que te - ní - a, ya me de - jó.

115) La menor con el séptimo grado alterado

116) Do mayor

d. = 60

1. Los cor - do - nes que tú me da - bas nie -

ran de se - da.... nie - ran de

la - na, Nie - ran de la - na nie -

ran de se - da, to - dos me di - cen.... que

no te quie - ra, E - res bue - na mo - za, sí,

cuan - do por la ca - lle vas, e - res bue - na mo - za, sí,

pe - ro no te ca - sa - rás; pe - ro no te ca - sa - rás,

ca - ri - ta de se - ra - fin, pe - ro no te

ca - sa - rás, por - que me lo han di - cho a mí.

d. = 60

1. Di - cen que no me quie-res, se - rra-na mí - a, por-
Yo no quie - ro ri - que-zas, se - rra-na mí - a, pe -
que soy po-bre, y pue-de queal-gún dí - a, se -
ro te quie-ro, y va-le mi ca - ri - ño, se -
rra - na mí - a, to - do me so - bre.
rra - na mí - a, más queel di - ne - ro.
U - na ca - si - ta blan-ca ten - go yo en la ri -
be - ra. Y un co - ra - zón muy gran-de, se -
rra - na mí - a, que a ti te quie - ra.

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 2.
Por el Cristo del Caño,
serrana mía,
yo te lo pido;
que mi corazón sanes,
serrana mía,
porque está herido. | Que tú también lo quieras,
serrana mía,
como él te quiere;
porque si lo abandonas,
serrama mía,
de pena muere.
Una casita blanca... | 3.
A la orilla del Tormes,
serrana mía,
canta un jilguero,
y en sus cantares dice,
serrana mía,
cómo te quiero. | Ven conmigo a la huert:
serrana mía,
yo te lo pido,
que no has visto rosalo:
serrana mía,
de olor tan fino.
Una casita blanca... |
|---|---|---|--|

118) Do mayor, extensión de dominante.

♩ = 60 (León)

1. Al la-do de mi ca-ba-ña ten-gou-na
 huer-ta y un ma-dro-ñal. Con mi ca-
 ba-ñay la huer-ta, le-ré, y los ma-dro-ños, le-ré, ¿qué quie-ro
 más? Con mi ca-ba-ñay la huer-ta, le-ré,
 y los ma-dro-ños, le-ré, ¿qué quie-ro más?

La Tarara

(Andalucía)

♩ = 112

1. Tie ne la Ta-ra-ra un ves-ti-do blan-co, que só-lo
 po-ne en el Jue-ves San-to. La Ta-ra-ra sí, la Ta-
 ra-ra no; la Ta-ra-ra, ma-dre, que la bai-lo yo

119) La menor, extensión de dominante. Séptimo grado natural y alterado. Intervalo de octava mi-mi'.

120) La menor, extensión de dominante. El sexto grado como adorno del quinto. Intervalos correlativos del acorde de tónica en dicha extensión: si-sol sostenido-mi, intervalo de sexta mi'-sol sostenido.

♩. = 60

Mi - ña nai, mi - ña nai - ci - ña, com' a mi - ña
nai nin - gu - - - ha; quín - ta - mea mi - ña ca -
ri - ña co ca - lor - ci - ño da su - - - a.
Ai la la la la, ai la... la la. Ai
la la la la, ai la... la la.

♩. = 60

1. Tan, tan, van por el de - sier - to, tan tan, Mel -
chor y Gas - par; tan, tan, les si - gue un ne - gri - to, que
to - dos le lla - man el Rey Bal - ta - sar.

121) La menor, extensión de dominante. Intervalos correlativos del acorde de tónica en dicha extensión. Séptimo grado alterado.

122) La menor, extensión de tónica y bajada a la dominante de la escala anterior.

123)

Mareta

(Valencia)

$\text{♩} = 120$

1. Ma - re - ta, Ma - re - ta, a nit vaig so - miar en
 u - na ni - ne - ta que'em va - res com - prar; te
 ní - a la ni - - - na bo - ni - cos els ulls;
 ca - ra molt fi - na iels ca - bels molt rulls.

123) La menor extensión de dominante.

$\text{♩} = 120$

La puer-ta de la g-le-sía laes-tán a-ran-do; de
 ro-sas y cla-ve-les laes-tán sem-bran-do. A
 rri-ba, Ma-no-li-to, ra-mi-to de lau-rel. ¡Qué
 di-si-mu-la-di-to tie-nes el que-rer, que
 na-die te lo sa--bel Yo sí que te lo sé.

124) La menor, extensión de tónica.

125) **Quién dirá que la carbonerita**

(Infantil)

$\text{♩} = 84$

Quién di - rá que la car - bo - ne - ri - ta, quién di -
 rá que la del car - bón, quién di - rá que nos - toy ca -
 sa - da, quién di - rá que no ten - go a - mor.

126) **Aquí te traigo, María**

(Extremadura)

$\text{♩} = 60$

1. A - qui te trai - go, Ma - rí - - - - a,
 es - ta lin - da ca - mi - si - - - - ta
 pa - ra que cu - bras al Ni - - - - ño
 e - sas car - nes tan bo - ni - - - - tas.

125) Do mayor. Nueva célula rítmica: corchea y dos semicorcheas en compás binario de subdivisión binaria.

126) La menor con el sexto y séptimo grados alterados un semitono ascendente cuando la melodía sube; becuadros cuando la melodía baja.

(Cataluña)

$\text{♩} = 84$

Mar-ga-ri- de - ta, lle-va't de ma - tí; | dei - xa
 de fer ma - ti - na - dal Mar-ga-ri- de - ta, lle-va't de ma-
 tí, de se- guit ve- tea ves - tir. -Prou em lle- va- ri - a
 jo siem por- ta-baal gú sa- ba - tes; prou em lle- va- ri - a
 jo que sa - ba - tes no tinc no. Pe- re vaa la
 pla - ça, Pe- re ja n'hi com- pra; Pe- re ja s'en tor- na; Pe- re jaés a -
 qui. Mar- ga- ri- de - ta, lle-va't de ma - tí.

- 127) La menor, extensión de dominante. Cuatro semicorcheas en un tiempo, negra con puntillo y dos semicorcheas como nuevas combinaciones rítmicas.

(Cataluña)

$\text{♩} = 112$

1. A Bet-lem me'n vull a - nar; ¿ vols ve - nir tu, ga - lli -
 ne - ta? A Bet - lem me'n vull a - nar, ¿ vols ve - nir tu, ra - ba -
 dá? Un xiu - let li vull... com - - - prar, --- un xiu -
 let li vull... com - - - prar. | Xiu, xiu, xiu!, en fael xiu -
 let, xi - ri - bit, xi - ri - bet, a - laa - nem, au, au, a Bet - lem sius plau.

128) Compás binario al alzar de medio tiempo con dos semicorcheas. Do mayor.

129)

Enamorar

(Galicia)

$\text{♩} = 120$

E - na - mo - rar, e - na - mo - rar, e - na - mo -
 E - na - mo - rar, e - na - mo - rar, e - na - mo -
 rei - me, e - na - mo - rei - me a o - ri - lla do mar;
 rei - me, nun - ca me pu - den des - e - na - mo - rar.

130)

Maite nauzula

(Vascongadas)

$\text{♩} = 72$

Mai - te nau - zu - la di - o - zu; nik e -
 mai - te zai - tut zu. Di - o - zun be - zin mai - te h
 nau - - - zu, e - li - zaz fe - da na - za - zu; e - li - z
 fe - da na - za - zu: - - - ge - ro zu - re - a nu - ke - zu.

129) Sol mayor, primer pentacordo con la sexta como adorno de la quinta, y bajada a la sensible. Intervalos: dominante-tónica-subdominante.

130) Sol mayor, extensión de tónica. Corchea con puntillo y una semicorchea en compás ternario de subdivisión binaria, como nueva combinación rítmica.

(Castilla)

$\text{♩} = 120$

1. En el por - tal de Be - lén. . . . hay es - tre - llas,
 sol y lu - na, la Vir - gen y San Jo - sé. . . .
 y el Ni - ño, que es - tá en la cu - na. Pas - to - res, ve - nid,
 pas - to - res, lle - gad a a - do - rar, a a - do - rar al Ni - ño, que ha na - ci - do
 ya. Pas - to - res, ve - nid, pas - to - res, lle - gad a a - do -
 rar, a a - do - rar al Ni - ño, que ha na - ci - do ya.

- 131) Fórmulas rítmicas con semicorcheas en compás binario de subdivisión binaria: corchea con puntillo y una semicorchea, silencio de corchea y dos semicorcheas, corchea y dos semicorcheas. Sol mayor.

132)

Morito pititón

(Infantil)

$\text{♩} = 120$

1. Mo- ri- to pi- ti- tón, del nom-bre vi- ru-
lí, ha re- vuel- to con la sal, la sal y el pe- re-
jil, pe- re- jil, don, don, pe- re- jil, don, don, las ar- mas son; del
nom-bre vi- ru- lí, del nom-bre vi- ru- lón.

2.

Al tío Tomasón
le gusta el perejil
en invierno y en abril,
más con la condición,
perejil, don, don,
perejil, don, don,
la condición,
que llene el perejil
la boca de un lechón.

3.

Se ufana Melitón,
un vago del lugar,
de jamás anís catar,
más cuando no le ven,
perejil, don, don,
perejil, don, don,
el remolón,
se toma sin chistar
un frasco de Chinchón.

132) Sol mayor. Compás binario al alzar de medio tiempo.

Dos semicorcheas en fracción débil.

(Castilla)

$\text{♩} = 60$

Las es-tre-llas del cie-lo son cien-to do-

ce; con las dos de tu ca-ra, cien-

to ca-tor-ce, la mi mo-re-na.

La vi llo-ran-doy di-je: ¿por qué sus-pi-

ras? -To-cóamí-a-mor sol-da-do yes-

toy llo-ran-do la des-pe-di-da.

133) Sol mayor

(Extremadura)



1. Yo soy la gi - ta - ni - lla que ven-go de Be - lén; si



quie-res es - cu - char - me, di - ré lo que hay en él. Pa-



sé por Be - lén, o - jun tam - bo - ril, sal -



tan - do y brin - can - do, por ver qué hay a - llí.

2.

Allá en un portalito,
junto a un pesebre vi
a una recién casada
más bella que el abril.
Tenía un niño en los brazos,
yo sí que le vi.
Y la buenaventura
al niño yo lei.

3.

Jesús crucificado
en sus manos lei:
a los treinta y tres años
tenía que morir
en el Gólgota umbroso,
entre tormentos mil.
Y su madre querida,
lloraba la infeliz...

134) Sol mayor, extensión de dominante., La semicorchea en comienzo de miembro al alzar de un cuarto de tiempo.

(Andalucía)

d. = 60

De los cua-tro mu-le-ros, de los cua-tro mu-

le-ros, de los cua-tro mu- le-ros, ma-mi-ta

mi-a, que van al rí-o, que van al rí-o.

El de la mu-la tor-da, el de la mu-la

tor-da, el de la mu-la tor-da, ma-mi-ta

mi-a, es mi ma-rí-o, es mi ma-rí-o

135) Sol mayor.

Pajarito que cantas

(Extremadura)

♩ = 132

Pa-ja-ri-to que can-tas en la la-gu-na, no des-

pier-tes al ni-ño que es-tá en la cu-na. E-a, la na-na,

e-a, la na-na: duér-me-te, lu-ce-ri-to de la ma-ña-na.

136) Sol mayor. Intervalos correlativos del acorde de tónica y del acorde de dominante.

Con alegría

(Andalucía)

$\text{♩} = 100$

Al o-ir por la ca- lle e- sos pre- go- nes, - - - -
 las mo- ci- tas sea- so- man a los bal- co- nes; - - - has- ta las flo- res,
 ni- ñas see- chan pi- ro- pos, - - - - aun cla- vel u- na ro- sa
 lo ha vuel- to lo- co. - - - - Con a- le- grí- a, con a
 grí- a ben- di- go yo mi tie- rra de An- da- lu- cí- a.

137) Síncopas en compás binario de subdivisión binaria.

(Andalucía)

$\text{♩} = 144$

1. Lle - van las se - vi - lla - nas en la man - ti - lla
 un le - tre - ro que di - ce: vi - va Se - vi - lla,
 un le - tre - ro que di - ce: vi - va Se - vi - lla. A - rri -
 ón, tren - ci - lla y cor - dón, cor - dón de Va - len - cia,
 ¿dón - de vas, a - mor mí - o, sin mi li - cen - cia?

2.

Las calles de Sevilla
 se están arando,
 de rosas y claveles
 se están sembrando.
 Arrión, trencilla y cordón,
 cordón de la Italia,
 ¿dónde vas, amor mío,
 sin que yo vaya?

$\text{♩} = 112$

Al- kan-do-ra zahar zahar batsoi ni- an... de- ra- ma bes.
 ho- gei ta ha mar pe- da- zo ne- ro- nek... e- ma- na,
 te bat e- re ba- det ez- to- pez- ko fi- na ka-
 la- ba- za- ren al- de koi- na- tak... e- gi- na.

Tres hojitas madre

(Asturias)

$\text{♩} = 92$

1. Tres ho- ji- tas, ma- dre, tie- ne el ar- bo- lé:
 la u- na en la ra- ma, las dos en el pie, las dos
 en el pie, las dos en el pie. I-
 nés, I- nés, I- ne- si- tal- nés; I-
 nés, I- nés, I- ne- si- tal- nés.

139) Mi menor, extensión de dominante. Intervalos: dominante-tónica, mediante-dominante en sentido descendente.

140) Mi menor con el séptimo grado alterado un semitono ascendente.

(Extremadura)

$\text{♩} = 112$

1. Cuan - do vie - nes de no - che a dar a - gua al pi - lón, me
 des - pier - tan tus bue - yes, to - can - do el es - qui - lón, me
 des - pier - tan tus bue - yes, to - can - do el es - qui - lón.

2.
 Una teja me llevo
 de tu tejado,
 por no irme del todo
 desconsolado.

3.
 Si te llevas la teja,
 vuévela luego,
 que se moja la cama
 donde yo duermo.

4.
 Si se moja la cama
 múdala a otro «lao»,
 que la teja no vuelva
 a tu «teja».

Está mi calle enramada

(Cáceres)

$\text{♩} = 112$

Es - tá mi ca - lle en - ra - ma - da con ho - ji -
 tas de tré - bol. Que don, don, don, don, don, don.

141), 142) Mi menor con la séptima alterada.

Agur, Jaunak

(Vascongadas)

$\text{♩} = 60$



A - gur, jau - nak, Jau-nak, a - gur, a - gur t'er-
di. A-gur, jau-nak, Jau-nak, a-gur, a-gur t'er- di. De-nak jin-
koak i-nak gi- re, zu-ek e- ta bai ni e- re. A- gur, jau-
nak, -- a - gur, a-gur t'er- di. He-men gi- re.

144)

Muntanyes del Canigó

(Cataluña)

$\text{♩} = 80$



1. Mun- ta- nyes del Ca- ni- gó fres- ques
són i re- ga- la- - - des, so- bre tot a- raa l'es- tiu que les
ai- gües són ge- la- - - des, que les ai- gües són ge- la- - - des.

143) Fa mayor. La primera parte en extensión de dominante, la segunda parte en extensión de tónica. Intervalos del acorde de tónica y del acorde de dominante.

144) Fa mayor, extensión de tónica.

145)

Mira cómo corre el agua

(Castilla)

617

$\text{♩} = 60$

Mi - ra có - mo co - rreel a - gua, I
 lo - ma re - vo - la - do - ra; mi - ra có - mo co - rr:
 a - gua, - - - de - ja que rue - de la bo - la.

146)

Esta noche ha llovido

(Castilla)

$\text{♩} = 60$

1. Es - ta no - che ha llo - vi - do, ma -
 ña - nahay ba - rro; po - bre del
 ca - rre - - te - ro, sea - tran - cael
 ca - rro, qui - ta - te, ni - ña, dee -
 sos bal - co - nes. - - - -

145) Compás de $\frac{3}{4}$ Síncopas y ligaduras de prolongación.

Fa mayor

146) Compás de $\frac{3}{4}$ Síncopas y ligaduras de prolongación.

Fa mayor

El rossinyol

(Cataluña)

$\text{♩} = 72$

1. Ros-si-nyol que vas a Fran-ça, ros-si-nyol,
 en-co-ma-na'm a la ma-re, ros-si-nyol, d'un
 bel bos-cat-ge, ros-si-nyol, d'un vol.

El tio Pep

(Valencia)

$\text{♩} = 60$

1. El ti-o Pep s'en vaa Mu-ro,---- ti-o Pep.
 El ti-o Pep. s'en vaa Mu-ro,--- ti-o Pep.
 ¿De Mu-ro quém por-ta-rá? ti-o Pep, ti-o
 Pep, ti-o Pep, ti-o Pep ¿De Mu-ro quém por-ta
 rá? ti-o Pep, ti-o Pep, ti-o Pep, ti-o Pep.

147) Fa mayor, extensión de tónica

148) Fa mayor. Comienzo en la dominante de la octava inferior;
 terminación en la mediente.

(Castilla)

$\text{♩} = 60$

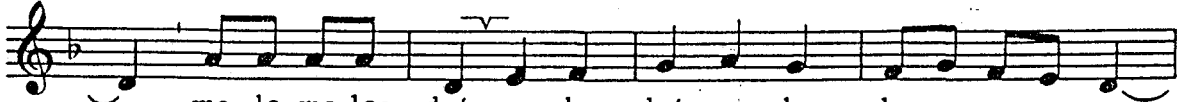
Tie-nes los ca-be-llos deo-ro, los pen-
 dien-tes dea-za-ba-che; si fue-se al
 re-vés, val-dri-as mu-cho más de lo que
 va-les. Tie-nes dien-tes blan-cos, co-mo los jaz-mi-
 nes, es tu ca-ra en-vi-dia de los se-ra-fi-
 nes; e-res un jar-dín, e-res co-moun cie-
 lo, ya pe-sar de to-do, yo na-da te quie-ro.

149) Fa mayor

(Santander)

 $\text{♩} = 60$ 

1. Mo - lo, mo - lon - drón, mo - lon - drón, mo - lon - dre - - - - ro;



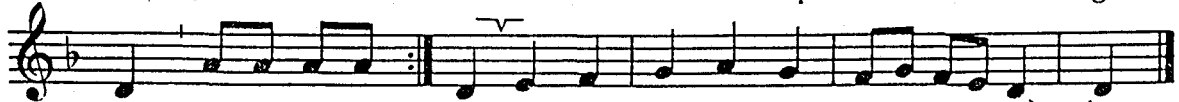
mo - lo, mo - lon - drón, mo - lon - drón, mo - lon - dre - - - - ro.



Me pe - gó mi 'pa - dri,' me pe - gó mi 'güe - lu,'



por ha - blar de 'no - chi' con el mi 'pa - sie - - - - gu'.



Mo - lo, mo - lon - drón, mo - lon - drón, mo - lon - dre - - - - ro.

150) Re menor

151)

Cuatro horas llevamos

(Castilla)

$\text{♩} = 132$

Cua - tro ho - ras lle - va - mos de mal ca -
 mi - no, - - - - cua - tro ho - ras lle -
 va - mos de mal ca - mi - no; - - - -
 ya se can - san las bes - tias y ya no hay
 vi - no; ve - re - mos si los
 ma - chos son ma - los o bue - nos y si los
 ca - rre - te - ros tie - nen sa - le - ro.

151) Re menor con el séptimo grado alterado

152)

Amoriños toméi

(Galicia)

$\text{♩} = 72$

A - mo-ri-ños to-méi na vei-ra do mar,
a - mo-ri-ños to- méi, i-rei-nosbus-car, i-rei-nosbus-car, i-rei-nos bus-
car, a - mo-ri-ños to- méi na vei-ra do mar.

153)

Duérmete, niño

(Castilla)

$\text{♩} = 60$

1. Dúer-me- te, ni-ño en la cu- na, mi- ra que vie- ne la
mo- ra pre- gun- tan- do por las ca- sas dón- dees-
táel ni-ño que llo-ra. Ne- a, ne- a.

152), 153) Compás binario de subdivisión ternaria

 $\frac{6}{8}$

(Salamanca)

$\text{♩} = 80$

1. Car - ce-le-ra, car- ce- le-ra, --- car-

ce- le-ra de mi vi-da, --- des -

á-ta-me las ca- de-nas yé- cha- me la des- pe-

di- da, --- des- á-ta-me las ca-

de-nas yé- cha- me la des- pe- di-da. ---

154) Tresillo de corcheas.

CURRICULUM VITAE: Luis Elizalde Ochoa.

Nacido en Sangüesa (Navarra), el 3 de enero de 1940.

Primeros estudios de solfeo a los seis años con el Coadjutor Organista de la Parroquia de Santa María la Real de su ciudad natal.

A los once años, ingresa en el Seminario Claretiano. Allí comienza a practicar acompañamiento de la asamblea colegial en las funciones litúrgicas y a dirigir el coro colegial a los trece años.

ESTUDIOS: De forma autodidacta estudia la carrera de piano durante ~~los estudios de~~ la carrera eclasiástica: Humanidades, Filosofía y Teología.

El año 1965, recién ordenado sacerdote, se traslada a Roma para hacer los estudios de Música en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma: Licencia en Musicología, con Mons. Higinio Inglés.; Licencia en Canto Gregoriano, con Dom Eugène Cardine; Licencia en Composición, con Mons. Domenico Bartolucci; Magisterio en Organo, con D. Ferruccio Vignanelli.

Vuelve a Madrid en 1971, donde, mientras es Director de la Escuela Superior de Música Sagrada y Pedagogía Musical que los Padres Claretianos regentan en dicha capital, en la cual es Profesor de Organo, cursa estudios de diversas materias en el Conservatorio de Madrid: Composición, con Antón García Abril; ~~Dirección de Orquesta~~ *Folklore*, con García Matos; Clavecín, con Genoveva Gálvez; Musicología, con Samuel Rubio; Percusión, con José María Porrás; *Dirección de Orquesta con Enrique Gavaña Arce niño.*

Conciertos de órgano: en España, Gales, Suiza, Italia, Austria, Alemania y Argentina.

INFLUENCIAS: El Profesor de Composición, Mons. Domenico Bartolucci, con su enseñanza del contrapunto al estilo antiguo y moderno.

DESTINOS: Fui enviado a estudiar a Roma para, al final de la carrera, hacerme cargo de la Escuela Superior de Música Sagrada y Pedagogía Musical de Madrid y de las dos revistas de música, TESORO SACRO MUSICAL y MELODIAS. En Madrid estuve desde 1971 hasta 1985, en que, voluntariamente, me vine a Bolivia a la Misión del Norte de Potosí, de los Claretianos de Euskalherria.

VOCACION-OBEDIENCIA: Por vocación, dedicaba durante la carrera eclesiástica todos los recreos posibles a la música. Por obediencia, fui a Roma a estudiar en serio y exclusivamente el arte musical.

PUBLICACIONES: En el tiempo que me dejaban libre los conciertos de órgano, las clases de Pedagogía Musical, la Dirección de las dos Revistas y de la Escuela y la asistencia a clases en el Conservatorio de Madrid, pude componer unas doscientas canciones religiosas, todas ellas con acompañamiento de órgano (algunas con instrumental Orff), publicadas en la revista MELODIAS; obras para órgano, para mis conciertos, sólo una de las cuales está publicada en la revista TESORO SACRO MUSICAL.

- Folklore: en la revista MELODIAS han aparecido una veintena de canciones populares españolas, armonizadas para voces blancas.

Aparte, se ha publicado un cuaderno con Canciones Vascas para Voces Blancas.

Además, Canciones Vascas de Navarra, para coro mixto.

- Himnos de la Liturgia de las Horas. Dos volúmenes.

- Pedagogía Musical: Flauta Dulce (1, 2 y 3)

Txistu para Niños (1 y 2)

Canto Escolar (1, 2 y 3). Libro del Profesor y del niño.

M E T O D O

- **Motivaciones:** Desde 1971 hasta 1976, cinco años, estuve en contacto con el Método WARD y con su Profesorado en la ESMS y de Pedagogía Musical de Madrid. A partir del 76 comencé a introducir algunas reformas en dicho método, por insinuación de los Profesores y por mi propia iniciativa. Después, pensé que sería mejor hacer un método nuevo, manteniendo ciertos procedimientos pedagógicos que la Sra. Ward había tomado de Galin.

- **Finalidad:** Tener en la Escuela Superior un Método propio y actualizado.

Dotar de un método propiamente español a la EGB de toda España.

- Principios pedagógicos:

Los de cualquier pedagogía musical: 1) Separar las dificultades rítmicas de las melódicas. 2) Tomar como punto de partida la canción popular española. 3) *Dar pasos muy pequeños*

- Innovaciones:

A) RITMICAS.

1) Comenzar "al alzar", como el Método Ward; pero no partiendo de las teorías rítmicas gregorianas inventadas por Dom Mocquereau y destruidas actualmente por Dom Cardine a base de hechos paleográficos, sino partiendo de una realidad: que el noventa por ciento de la canción popular española (y aun de la música clásica) comienza "al alzar".

2) Comenzar con corcheas, como ningún método en el mundo, que yo conozca; porque la canción popular española, y más la infantil, se mueve con corcheas.

3) Cambiar el francés "tira" (tire), "la", por el españolísimo "dale", "dan".

4) Dejar de lado los asimétricos esquemas rítmicos del WARD, de procedencia gregoriana e introducir esquemas de cuatro compases, sacados de la canción popular española.

5) Añadir "versos para trabajar el ritmo", de procedencia folklórica.

B) MELODICAS.

1) Comenzar por el DO (como el Método WARD), dejando a un lado la moda pentafónica, dada la ausencia casi absoluta del pentafonismo en el folklore español.

2) Comenzar la primera lección con notas escritas en el pentagrama, desechando cualquier paso previo, como los números de Galin y de Ward y las iniciales de las notas de Kodaly: al niño, lo que de verdad le cuesta es entonar; no, leer las notas en el pentagrama; por lo tanto, todo paso previo es una pérdida de tiempo y un desenfocar la verdadera dificultad del proceso de entonación.

3) Introducir en las primeras lecciones los saltos de 3ª ~~parte~~, con los ejercicios que a mí me hacían a los seis años, que creo sean de Hilarion Eslava.

4) Hacer caso omiso de la "altura absoluta". El músico es músico por las relaciones que establece comprensiva o creativamente entre los sonidos de un sistema; no por la altura a que esté colocado dicho sistema.

5) Presentación de las tonalidades por comparación con las dos tópo: DO mayor y LA menor; pero con los nombres propios de las notas, sin recurrir al procedimiento del DO MOVIL (o LA MOVIL). Es decir, "no" al solfeo relativo; "sí" al absoluto.

- Resultados. Creo que óptimos. Pero no lo tengo que decir yo, sino los que estén poniendo en práctica el Método en su integridad. Aunque, en realidad, los resultados dependen mucho más del Profesor que del Método.

- Posibles variantes. El Método tiene poco más de diez años. Yo, de momento, no variaría nada.

- Bibliografía:

Consulté para hacer el Método unos 80 cancioneros de canción popular española; de la Biblioteca de la Escuela Superior y de la Biblioteca Nacional.

Todos los métodos de Solfeo que tuve a mano: Martenot, Galin, Ward, Eslava, todos los antiguos métodos españoles, los modernos... Pero casi por mera curiosidad. Tenía las ideas bastante claras y era cuestión de ordenar progresivamente los contenidos, componerlos ejercicios correspondientes y buscar las canciones en el folklore español, que fue lo más costoso.

Sacaca, 16 de enero de 1989.

Augusta: Ahí te van esas líneas, pergeñadas sin mucho ambiente de investigación; ni si quiera tengo CANTO ESCOLAR a la vista para comprobar algunas cosas; no lo he traído a Bolivia. Si te sirven, me alegro. Creo que no he puesto que en la actualidad enseño todos los días dos horas de música a niños: charango, quena, zampoña, guitarra y órgano. Nunca había enseñado a niños. Me va de maravilla. A cada uno le hago su propio método en su cuaderno, según el paso que lleva.

Nada más por ésta. Que tengas suerte en el trabajo. Un abrazo.

P.D. Tú verás si indicas algo sobre la colaboración de Eva en la *mi método*.

INDICES

	Página
<u>PRESENTACIÓN</u>	
1. Circunstancias personales que han motivado este trabajo.....	2
2. Contenido esquemático del presente trabajo.	3
3. Metodología	4
4. Notas aclaratorias	
5. Agradecimiento	5
I. <u>ANTECEDENTES DE LUIS ELIZALDE</u>	6
1. <u>PIERRE GALIN. EXPOSITION D'UNE NOUVELLE MÉTHODE POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE</u> ,	7
1.1. El autor. Datos biográficos	
1.2. Espíritu del método	
1.2.1. Valoración de la enseñanza clásica	9
1.2.2. La música es un lenguaje	
1.2.3. El método es la historia de su autoeducación musical	11
1.3. Desarrollo del método	
1.3.1. Entonación	12
. Gráfico	13
. Notación	14
. Progresión melódica	15
- No usa notas	
- Sin figuras	
- Sin claves	
- Primer pentacordo	
- Intervalos	16
- Tiempo	
- Cantos conocidos	
- Progreso	
- Esencia del método	

Página

- Extensión	
- Intervalos y acordes	17
- Situación de los sonidos en el gráfico.	
- Cambios de clave .	
- Escritura	18
- Cambios de tono. Preparación	20
- Comparación de intervalos por superposición. Modo mayor	21
- Modo menor	
- Quinta menor	
- Sostenidos y bemoles	
- <u>Fa</u> sostenido	22
- <u>Si</u> bemol	
- Gesto	
- Escritura	23
- Becuadro	
- <u>Do</u> , <u>sol</u> , <u>re</u> , <u>la</u> sostenidos	
- <u>Mi</u> y <u>si</u> sostenidos	
- <u>Si</u> , <u>mi</u> , <u>la</u> , <u>re</u> , <u>sol</u> bemoles	
- <u>Do</u> y <u>fa</u> bemoles	24
- Intervalos mayores y menores	26
- Cambios de tono y de modo	27
- Generación de los tonos	
- Tono de <u>sol</u> a partir del tono de <u>do</u> ...	28
- Tono de <u>re</u> a partir del de <u>do</u>	
- Orden de aparición de los sostenidos	
- Comparación con la enseñanza tradicional	29
- Reafirmación de su sistema	
- Tonalidad de <u>fa</u> sostenido	
- Tonalidad de <u>do</u> sostenido	30

- Doble sostenido	
- Preparación para la formación de tonos con bemoles	
- Tonalidades con bemoles	31
- Doble bemoles	
- Serie completa	
- Tonalidades a distancia de segunda menor	32
- Modo menor	34
- Intervalos aumentados y disminuidos	
- Alteraciones y modificación de los intervalos	35
- Intervalos complementarios	
- Segundas disminuidas	
- Modo mayor y menor	36
- Escalas menor natural y menor melódica	37
- Cambios de tono	
- Las claves	39
1.3.2. Ritmo	41
• Notación	42
• Progresión rítmica	44
- Tiempos y mitades	
- Síncopas	
- Silencios	45
- Cuartos de tiempo	
- Octavos de tiempo	
- División ternaria	
- Tresillo	
- La medida	46
- Signos	

	Página
- Duración de las figuras	
- Los trazos	49
- Escritura	50
- Triple trazo	52
- Paso a los signos tradicionales	55
- Reducción	57
- Conclusión	
- Necesidad de la pluralidad de trazos ..	60
- Diferencia con J.J. Rousseau	
- Prolongación del tiempo	
- Silencio	61
- Final de cada lección	
2. <u>JUSTINE BAYARD WARD. "MUSIQUE POUR LES CLASES</u>	
<u>ELEMENTAIRES"</u>	64
2.1. La autora. Datos biográficos	65
2.2. Espíritu del método	68
2.2.1. Objetivo	
2.2.2. Edad de comienzo	
2.2.3. Aplicación de la pedagogía	
2.3. Desarrollo del método	69
2.3.1. Períodos de desarrollo	
- Imitación pura	
- Reflexión	
- Ampliación	
2.3.2. Distinción de los elementos	70
a) Altura	71
. Altura fija y altura relativa	
- En notación cifrada	
- En notación alfabética	
- En el pentagrama	

	Página
• Gestos melódicos	73
• Notación	75
- Notación cifrada	
- Sostenidos	
- Bemoles	
- Notación en el pentagrama	76
- Extensión de tónica en el pentagrama .	77
- Clave de <u>do</u> en segunda línea	
- Clave de <u>do</u> en la línea adicional de- bajo del pentagrama	78
- Claves	81
• Diagramas para los ejercicios de entona- ción	82
• Orden de presentación de los sonidos en los ejercicios de entonación	111
• Ejercicios de entonación	
- Descubrimiento de los sonidos	
- Ejercicios de entonación	
- Ejercicios de entonación con los dedos	114
- <u>Do</u> mayor	115
- Ejercicios de orientación	
- Extensión plagal	117
- Acorde de tónica	
- Notas agudas	
- Familia de sol	118
- Acorde de sol	
Ejercicios de entonación del curso II ..	119
- Revisión	
- Modos VII y VIII	
- Modo menor	
- Modo menor extensión plagal	120
- Presentación de <u>sol</u> sostenido	121
- Escala menor armónica	

	Página
- Comparación de los modos mayor y menor	121
- <u>Si</u> bemol, presentación	
- I modo gregoriano	122
- Extensión plagal	
- II modo gregoriano	
Ejercicios de entonación curso III	123
- Presentación de fa sostenido	124
- Escala de <u>sol</u> mayor	
- Escala de <u>re</u> mayor	125
- Fa sostenido en el modo menor	
- Escala de <u>mi</u> menor	
- <u>Do</u> sostenido accidental	126
- Escala de <u>fa</u> mayor	
- Escala de <u>re</u> menor	
- La modulación	127
- Cartas de colores	
- Del modo mayor al menor relativo	129
- Escala de <u>mi</u> mayor	
- Quintas y pentacordos	
- Comparación entre los pentacordos	130
- Quinta menor por encima	131
- Quinta por debajo	
- Quinta, acorde	
Modulación	
- Carácter de los modos	
- Escala de <u>si</u> mayor	
- Escala de mi bemol mayor	132
- Intervalos de tercera	
Teoría	
- Escala de la mayor y de fa sostenido menor	
- Modulación a la dominante	
- Vuelta a la tonalidad primera	133

	Página
- Sonido puente	133
Notación en el pentagrama	134
- Modulación a la dominante	
- Nueva fórmula	
Intervalos	135
- Terceras, quintas y pentacordos	
- Quinta disminuida	136
- Quintas y terceras	
Modulación	137
- A la dominante	
Teoría	
- Escalas de <u>mi</u> bemol mayor y <u>sol</u> menor	
- Escalas de <u>la</u> mayor y <u>fa</u> menor	
Intervalos	
- Cuartas y tetracordos	
- Cuartas y colores	138
- Cuartas y disonancia	
- Modos griegos	139
Modulación	
- A la dominante	
- Pasos mejores	
Intervalos	
- Modo menor melódico natural	
- Armónico	
Teoría	
- Escalas de <u>re</u> mayor, <u>re</u> bemol mayor y sus relativos menores	140
Modulación	
- Del menor a la dominante menor	
- Pentacordos y tetracordos	141
- Polifonía	
- Intervalos y movimiento de las voces ..	142

	Página
- Consonancias perfectas	142
- Disonancias	143
- Consonancias imperfectas	
Modulación	
- Del mayor a la tónica menor	144
- Del menor a la tónica mayor	
- Ejercicios	146
• Dictados melódicos	147
• Observación y memorización visual	
 b) Ritmo	 148
• Gesto rítmico	151
- Sin canto	
- Con canto	
- Primer gesto	
- Gesto métrico	
- Gesto II	
- Gesto III	
- Gesto IV	
• Notación	158
• Lenguaje métrico	
• Trabajo de los esquemas rítmicos	159
• Progresión rítmica	160
- Binario al alzar	
- Ternario al alzar	161
- Binario al posar	
- Silencio de un tiempo	162
- Corcheas	
- Ternario al posar	163
- Ritmo libre	164
- Corcheas	

	Página
Curso II	165
- Tiempos simples en 2/4 con corcheas	
- Tiempos compuestos	166
- Ritmo y palabra	167
- Negra con puntillo	
- Compás de 4/4	168
- Movimiento de la mano - analítico	
- 4/4 al posar	
- Movimiento analítico	
- 4/4 al alzar	
- 4/4 arsis, arsis, tesis, tesis	169
- 4/4 al alzar de dos tiempos; arsis tesis, arsis, tesis	
- Notación de la medida 4/4	
Curso III	171
- Compás de 6/8	
- Síncopas	
- Silencios	
- 6/8 al posar	172
- Compás de 9/8	
- Gestos rítmicos	173
- Compás de 12/8 al posar	
- Semicorcheas	174
- Corchea con puntillo	
- Corchea con puntillo y semicorchea ...	175
- Compás de 3/8	
• Dictados rítmicos	
 c) Timbre	 178
• Vocalizaciones	
- Vocalizaciones curso I	179

	Página
- Vocalizaciones curso II	184
d) Intensidad	188
. Vocalizaciones curso III	
2.3.3. <u>Combinación de los elementos</u>	204
a) Cantos	
. Sin letra	
. Con letra	
b) Composición	206
. Conversación o diálogo	
. Improvisación	
. Composiciones escritas	207
II. <u>LUIS ELIZALDE. "PEDAGOGÍA DEL CANTO ESCOLAR"</u>	
1. DATOS BIOGRÁFICOS	212
2. EL MÉTODO "PEDAGOGÍA DEL CANTO ESCOLAR"	214
2.1. Espíritu del método	
2.1.1. Motivaciones	
2.1.2. Finalidad	
2.1.3. Principios pedagógicos	
2.1.4. Colaboración	
2.1.5. Bibliografía utilizada por el autor	215
2.2. Desarrollo del método.....	216
2.2.1. Entonación	
. Gesto melódico	217
. Orden de presentación de los sonidos	218
. Ejercicios de entonación, curso I	221
- Presentación de los primeros sonidos	
- Nuevos sonidos	
- <u>Do</u> mayor	223

- Intervalos del acorde de tónica	
- Fórmulas melódicas de terceras	
Ejercicios de entonación, curso II	225
- Presentación de <u>mi</u> '	
- Intervalo <u>sol</u> - <u>mi</u> '	
- Intervalos de cuartas	
- Fórmulas melódicas de cuartas	226
- Intervalos de quintas	227
- Fórmulas melódicas de quintas	229
- Intervalos de sextas	230
- Fórmulas melódicas de sextas	
- Sonidos <u>fa</u> ' <u>sol</u> ' en extensión de dominante .	231
- Acorde de <u>do</u>	
- Intervalos de quinta	
- Intervalos de sextas	
- Intervalos del acorde de séptima de dominante	232
Ejercicios de entonación, curso III	233
- <u>La</u> menor	
- Pentacordo	234
- Hexacordo	
- <u>Sol</u> sostenido	
- Extensión de dominante	235
- Extensión de tónica. Ejercicios	
- Extensión de dominante. Ejercicios	
- Alteración ascendente del sexto y séptimo grados	
- <u>Sol</u> mayor	237
- Alteración propia	
- Extensión de tónica	236
- Extensión de dominante	
- <u>Mi</u> menor	239
- Re sostenido	

- Alteración ascendente del sexto y séptimo grados	240
- <u>Fa</u> mayor	241
- <u>Re</u> menor	
• Iniciación al canto polifónico	242
Curso II	
- Terceras paralelas por grados conjuntos	
- Terceras paralelas por grados disjuntos ..	243
- Sextas paralelas por grados conjuntos	244
- Sextas paralelas por grados disjuntos	245
- Combinación de terceras y sextas	246
- Contrapunto. Varias notas contra una	
- Estilo imitativo	247
Curso III	248
- Terceras paralelas en <u>la</u> menor	
- Sextas paralelas en <u>la</u> menor	
- Ejercicios a tres voces. Acordes de <u>do</u> mayor	250
- Acordes de <u>la</u> menor	251
• Dictados melódicos	252
• Improvisación melódica	253
• Cultivo del oído interior	
2.2.2. Ritmo	254
• Gesto rítmico	
• Lenguaje métrico	
• Progresión rítmica	257
- Figuras	
- Compases	
- Cuadratura de frases	259
- Transformaciones	
- Ligadura de prolongación al final de frase	260
- Silencio de corchea en momento débil del	

compás	
- Negra con puntillo en compás binario	
- Compás ternario al alzar de dos tiempos	
- Negra con puntillo en compás ternario	261
- Compás binario al alzar de medio tiempo	
- Corchea al alzar	
- Síncopa en compás binario	
- Síncopa prolongada	262
- Síncopa en compás ternario	
- Cambio de compás	
- Compás de cuatro negras	
- Contratiempo de corchea	263
- Ligadura de prolongación y síncopa en compás de tres tiempos	
- Semicorcheas	
- Síncopa de corchea	264
- Compás de tres corcheas	
- Compás de seis corcheas	
- Tresillo de corcheas	265
. Fraseo	
. Versos para trabajar el ritmo	277
. Dictados rítmicos	
 2.2.3. Entonación-ritmo	
. Improvisación	
. Dictados	
. La canción. Entonación-ritmo-texto	288
 2.2.4. Educación de la voz	289
. Vocalizaciones	
- Objetivo	
- Práctica	

	Página
. Ejercicios de vocalización	291
III ESTUDIO COMPARATIVO	303
1. ENTONACIÓN	305
1.1. Notación	
. Notación en el pentagrama	309
1.2. Gráficos	311
1.3. Altura	315
1.4. Las claves	323
1.5. Gesto melódico	330
1.6. Presentación de los sonidos e intervalos	334
1.7. Modos relativos	351
El modo menor	
. Escala menor armónica	355
. Escala menor melódica	359
. Tonalidad de <u>sol</u> mayor y <u>mi</u> menor	363
. Tonalidad de <u>fa</u> mayor y <u>re</u> menor	371
1.8. Improvisación melódica	374
1.9. Dictados melódicos	377
1.10. Observación y memorización visual	383
1.11. Canto polifónico	386
2. RITMO	398
2.1. Progresión en el trabajo rítmico	
2.2. Escritura del ritmo	425
2.3. Lenguaje métrico	430
2.4. Gesto rítmico	434
2.5. Dictados rítmicos	438
3. ENTONACIÓN-RITMO	444
3.1. Dictados melódico-rítmicos	

	641
	Página
3.2. Improvisación melódico-rítmica	447
3.3. La canción	449
IV <u>CONCLUSIONES</u>	453
BIBLIOGRAFÍA	457
ANEXO	467
Reproducción de la primera página de "Dictionnaire de Musique", par J. J. Rousseau	468
Reproducción de la primera página de "Dissertation sur la Musique Moderne", par M. Rousseau	469
Páginas 24, 25, 92, 93 de "Dissertation sur la Musi- que Moderne", par M. Rousseau	470
Reproducción de la lámina IV del tomo VII de la Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers,	474
Reproducción de la "Table Générale de tous les Tons et de toutes les Clefs" de la Encyclopédie, ou Dic- tionnaire des Sciences, des Arts et de Métiers ...	475
Seguidores de Pierre Galin	476
Breve biografía de Aimé Paris	477
Datos biográficos de Nanine Paris	478
Datos biográficos de Émile Chev�	479
Ejemplos de "Ejercicios elementales de lectura musi- cal para uso de las Escuelas Primarias" de M. et Mme. E. Chev�	481
Ejemplos de "Ejercicios melódico-rítmicos" de M. et Mme. E. Chev�	482
Noticias sobre Justine Ward recogidas por la revista Tesoro Sacro Musical	483

Reproducción del gráfico del "plan de lecciones" del Método Ward, Primer Año	514
Canciones utilizadas en el método "Pedagogía del Can- to Escolar" en su orden de aparición	515
Din, don	516
A la rorro	
Sal a ventana	517
Aserrín	
Al milano	518
A la luna	
Les pometes	519
El Duque de la Victoria	520
La hoja del pino	521
Buba, niña	522
Ongi etorri	523
Arroró, mi nene	524
Córtame un ramito verde	
Orden del Rey ha venido	525
Alegraos todas	526
En el portal de Belén	527
Anillito, anillito de oro	
Dale, niña al pandero	528
Antón pirulero	
De Cádiz al puerto	529
Te tengo que dar	
Cucú, cantaba la rana	530
Ratón que te pilla el gato	
Quié dirá la carbonerita	531
Madre, si me deja usted	
La llebreta	532
Dónde están las llaves?	

	Página
Aserrín, aserrán	533
Buenos días, Señoría	
Los pollitos	534
Caballito blanco	
Al milano qué le dan?	535
Más allá de Guadalupe	
Cómo planta usted las flores?	536
Xauli, xauli	
Cucu, cucu	537
Vamos a quemar las rosas	
Campito del moro	538
Plazuela de Oriente	
Alborada	539
El concón, señores	
Así van los fantoches	540
Tots els sics d'ací	
Abreme la porta	541
Al pasar la barca	
Gaur dala bihar dala	542
Fes-te encí, fes-te ençá	543
San Serenín del monte	544
Homes e mulleres	545
Siempre que te vas	546
Cuando salí de Cabrales	547
La guerra en Cuba	548
Yo tengo un dúroro	
Ron, ron, ron	549
En el portal de Belén	
Lili pulit bat	550
Ayer en la romería	551
Cuando te vi'n la fonte	552
Si quieres que yo te quiera	553

	Página
Montanyes regalades	554
No se va la paloma	555
Verdi, verdi está	556
Si pasas por mi calle	
Al olivo, al olivo	557
No le daba el sol	558
A, a, a	559
San Petit quan roda	560
Gatatumba	561
Madre, qué rica noche	562
Con el guri, guri, guri	563
Allá, dalt la serra	564
Tengo, tengo, tengo	565
Cando che vin	566
Baixeu, pastors	
Capullito, capullito	567
Esta casa é moi alta	
Isabelita me llamo	568
Campanario	
A dónde va mi morena?	569
Arroyo claro	570
Mi carbonero, madre	
La pastoreta	571
Qué bonita eres	572
Tus ojos, morena	573
Pepe Tono	574
Estando cosendo	
A la voreta del mar	575
Para Belén camina	576
En la calle ancha	
Tanto reloj de oro	577

	Página
Amodioa zoin den zoroa	578
Como vienens del baile	579
A la rorró	
Una pastora	580
Cuatro pañuelitos tengo	581
Metidita nen casa	582
Ai mare, aneu a missa	
Cómo quieres que tenga?	583
El tio Toni	584
Sagarraren loria	585
Dicen que no me quieres	586
Katalin txiki txiki	
Un día, arroyuelo	587
Ya se van los pastores	588
Ai, la Solipanta	
En el portal de Belén	589
Artamendiko	590
O son da miña gaitiña	
No te acuerdas zagalita?	591
Ama, begira zazu	
Sal a bailar, morenita	592
La hoja del olivo	593
Duérmete, mi niña	
A la mar fui por naranjas	594
Dónde vas a por agua?	595
Me llamaste morenita	
Los cordones	596
Dicen que no me quieres	597
Al lado de mi cabaña	598
La tarara	
Miña nai	599

	Página
Tan, tan	599
Mareta	600
La puerta de la iglesia	601
Quién dirá que la carbonerita	602
Aquí te traigo, María	
Margarideta	603
A betlem m'en vull anar	604
Enamorar	605
Maite nauzula	
En el portal de Belén	606
Morito pititón	607
Las estrellas del cielo	608
Yo soy la gitanilla	609
Los cuatro muleros	610
Pajarito que cantas	611
Con alegría	612
Llevan las sevillanas	613
Alkandora zahar	614
Tres hojitas madre	
Cuando vienes de noche	615
Está mi calle enramada	
Agur, Jaunak	616
Muntanyes del Canigó	
Mira cómo corre el agua	617
Esta noche ha llovido	
El rossinyol	618
El tio Pep	
Tienens los cabellos de oro	619
Molo molondrón	620
Cuatro horas llevamos	621
Amoriños toméi	622
Duérmete, niño	

Página

Carcelera, carcelera	623
Carta de Luis Elizalde	624
INDICES	626
INDICE DE GRÁFICOS	648

ÍNDICE DE GRÁFICOS

	Página
DEL MÉTODO DE PIERRE GALIN	
Gráfico-pentagrama	13
Notación	14
 DEL MÉTODO DE JUSTINE WARD	
Gestos melódicos	74
Claves	81
Diagramas	82
Orden de presentación de los sonidos	111
Posiciones de los dedos en la representación de notas	114
Cartas-diagramas en color	127
Gesto métrico	152
Gesto rítmico II	154
Gesto rítmico III	155
Gesto rítmico IV	156
Esquemas rítmicos	160
 DEL MÉTODO DE LUIS ELIZALDE	
Gesto melódico	217
Orden de presentación de los sonidos	218
Fórmulas melódicas de terceras	224
Fórmulas melódicas de cuartas	226
Fórmulas melódicas de quintas	229
Fórmulas melódicas de sextas	230
Para el estudio de <u>la</u> menor	233
Para el estudio de <u>sol</u> mayor	237
Para el estudio de <u>mi</u> menor	239
Para el estudio de <u>fa</u> mayor	

Polifonía

Para el estudio de terceras paralelas por grados conjuntos y disjuntos	242
Para el estudio de sextas paralelas	244
Combinación de terceras y sextas	245
Varias notas contra una	246
Terceras paralelas en <u>la</u> mayor	248
Sextas paralelas en <u>la</u> menor	249
Acordes de <u>do</u> mayor	250
Acordes de <u>la</u> menor y <u>sol</u> mayor	251
Lenguaje métrico	256
Estudio comparativo	
Ejercicio de orientación de J. Ward - Fórmula melódica de L. Elizalde	341
Reproducción de la primera página del "Dictionnaire de Musique" par J. J. Rousseau	468
Reproducción de la primera página de "Dissertation sur la Musique Moderne par M. Rousseau	469
De la misma obra, página 24	470
" " " 25	471
" " " 92	472
" " " 93	473
Reproducción de la lámina IV del tomo VII de "Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers	474
Reproducción de "Table Générale de tous les Tons et de toutes les Clefs", del tomo VII de "Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers ..	475
Ejemplos de "Ejercicios elementales de lectura musical para uso de las Escuelas Primarias" de M. et Mme. E. Chev�	481

Página

Ejemplos de "Ejercicios melódico-rítmicos" de M. et Mme. E. Chev�	482
Plan de lecciones del Método Ward, Primer Año	514

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA

Facultad de Artes y Letras
Departamento de Música
AUGUSTA DURAN RODRIGUEZ
"EL FOLKLORE ESPAÑOL, BASE DE UN
METODO DE ENSEÑANZA DE LA MUSICA,
LUIS ELIZALDE"

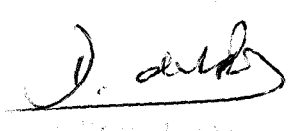
APTO CUM LAUDE

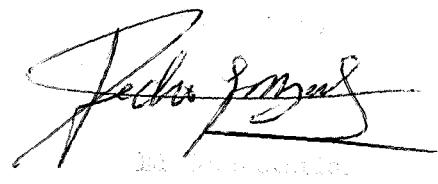
PBR MATORA

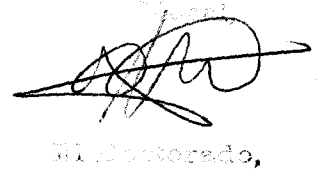
26

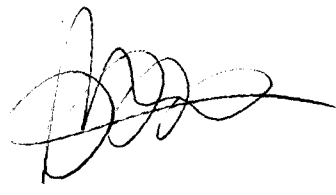
Junio

92


M. A. Matorra


M. A. Matorra


M. A. Matorra




M. Carmen Cauo


Aureste Riva