

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

SUBSECRETARIA DE EDUCACION SUPERIOR E INVESTIGACION CIENTIFICA

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

UNIDAD SEAD PONIENTE 099



LA POESIA CORAL

MEMORIA

Que para obtener el título de
Licenciada en educación primaria,
presenta la Profra. Victoria Hidal
go Riestra de García.

México, D.F.

1978

CAD 24095

LA POESIA CORAL

INDICE

Pág.

INTRODUCCION

I

CAPITULO PRIMERO

LA POESIA CORAL.- Su origen.- Nuestro concepto.- Diferencias entre
coro hablado y cantado 8

CAPITULO SEGUNDO

LA POESIA.- Cómo se debe seleccionar.- Grupos que la ejecutan.- Ob-
jetivos que se persiguen.- Contenido y forma.- Recitado
de poemas infantiles y de prosa 10

CAPITULO TERCERO

LA VOZ.- Calses y forma de clasificarla.- Su distribución en la escena
Intervenciones propias para cada voz.- Los solistas.- El acen
to; su importancia; términos que se usan.- El matiz; clases -
de matices; forma de matizar; simbología.- El volumen.- El --
tiempo.- el tono.- Las comas, pausas y cesuras.....14

CAPITULO CUARTO

LA TECNICA.- Selección de la poesía.- Estudio y comprensión de la
poesía por el Director del coro.- Interpretación del
contenido, del carácter y del movimiento de la poesía.
Formulación y uso de partitura y característica de ésta.

Comprensión por el Grupo del contenido semántico y emocional de la poesía, así como de las situaciones que deberán expresarse.- La pronunciación.- La articulación.- La respiración.- El matiz.-La memoriza -ción.- La acción.- Cualidades del Director.- Presen -tación al aire libre o en recinto cerrado.-Comple -mentarios de la poesía coral: música de fondo,percu -siones, uso de micrófonos, de cintas o discos, de -decorados y vestuario, de luces, etc.....29

CAPITULO QUINTO

ESTRUCTURA GENERAL DE INVESTIGACION.

A.- FUNDAMENTACION EMPIRICA.- Experiencia y formación personales.- Características generales de los grupos y los individuos con los que se trabajó, atendiendo a su nivel sociocultural, a su número, a su sexo, a su edad, a su selección.- Ultimas experiencias.

B.-ESQUEMA DE LA TECNICA Y ANALISIS DE RESULTADOS.

C.-IL USTRACIONES.....40

CONCLUSIONES.....69

PROPOSICIONES.....71

BIBLIOGRAFIA.....72

INTRODUCCION

Este trabajo sobre poesía coral, pretende reunir las experiencias adquiridas a través de largos años de trabajo sobre la materia con grupos escolares, así como transferir las que dejó el ejercicio de la recitación individual durante los años de mi juventud y las que otorgó mi muy personal educación teatral, agregando a ello la idea que tengo de lo que debe ser esta expresión artística. Me sentiría muy complacida si él sirviera a los docentes como motivación para hacer poesía coral creativa y artística, así como para usarla en la educación de sus alumnos.

Mucho he visto practicar en las escuelas primarias, como poesía coral, en realidad, la poesía individual ejecutada por varios niños a la vez, sin más características para llamarla coral, que el número de participantes. A ello se debe la idea de hacer este trabajo que tiene la pretensión de ampliar un poco el horizonte de esta actividad artística, reuniendo los conceptos necesarios para ello y sistematizándolos para su aplicación. Quizá no lo logre, pero espero que este bosquejo sirva a alguien como punto de partida para llegar a plasmar una verdadera didáctica de la poesía coral.

He observado también, que poco o nada se practica esta actividad en las escuelas; que es hasta recientemente que se le está dando impulso junto con las demás ramas del arte, pero que, como sucede con el dibujo y la pintura, se mistifica, se tortura, se desvía de su propia esencia y se pierden sus finalidades intrínsecas. En verdad resulta difícil a los docentes entender que el arte es el ejercicio de la libertad, de la armonía y de la belleza.

II

El caso de la poesía coral es muy particular y por ello más complejo. Es ante todo arte, pero se nos presenta también como un valioso auxiliar en la educación y no siempre se sabe entenderlo, mucho menos manejarlo en una u otra formas. Los más interesados al respecto se inclinan siempre a tomarla sólo como auxiliar.

III

EL PROBLEMA

El problema que se presenta a la vista es:

¿COMO DEBE MANEJARSE LA POESIA CORAL EN LA ESCUELA PRIMARIA?

LA HIPOTESIS

Mi hipótesis en esta cuestión es la siguiente:

- Como actividad artística en primer lugar.
- Como valioso auxiliar para una educación integral

y

- Tomando en cuenta todos los problemas concomitantes que presenta el poner una poesía en forma coral.

De lo anterior se puede desprender el OBJETIVO GENERAL que me propongo desarrollar y es, que este trabajo represente un conjunto de observaciones y experiencias sistematizadas, para que sirva tanto como motivación para hacer poesía coral creativa y artística, como para usarla en la educación por aquellos profesores que lleguen a conocerlo.

Para ello, me propongo, PARTICULARMENTE dar a conocer las características de la poesía coral, con todas sus implicaciones tal y como son entendidas y apreciadas por la que esto escribe.

Por lo tanto, deseo alcanzar los siguientes OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Expresar mi concepto personal de poesía coral, su origen, sus

IV

primeras motivaciones y su diferencia entre el coro cantado y hablado.

- Sugerir cómo se debe seleccionar la poesía que se diga en coro.
- Presentar los problemas principales relativos a la voz y sugerir soluciones.

- Poner a consideración de los lectores, las experiencias particulares sobre el procedimiento y dificultades que se presentan en el momento de poner una poesía coral y el uso de complementos.

- Dar a conocer la estructura general de mis experiencias, su fundamentación, sus características,, su secuencia, un esquema final de la técnica poco a poco enriquecida y los resultados de la aplicación de ésta.

- Clarificar los anteriores objetivos con algunos ejemplos.

- Resumir y formular Conclusiones.

- Presentar PROPOSICIONES.

Se destaca que dejaré fuera de este trabajo, el tratar la poesía coral como auxiliar en una educación integral.

No desdeño la importancia de esta variable, pero considero que primero debemos definir, conocer, sopesar en todas sus dimensiones este arte de la poesía coral, saber como se accede a él, los mejores caminos y los medios de que nos valemos para ejecutarlo con éxito. y muchas cosas más vendrán por añadidura. Además, pienso que aquel tema debe ser objeto de un estudio especial, amplio y concienzudo, pero siempre a partir de lo que se entienda por poesía coral y de su situación en un área definida de nuestra actividad humana: EL ARTE.

CAPITULO PRIMERO

LA POESIA CORAL

La poesía adquiere una de sus más altas expresiones cuando es dicha de un modo colectivo.

No estamos en condiciones de poder asegurar desde cuándo se recita en coro; sí sabemos que los griegos lo hacían en las tragedias o en las comedias acompañando a los actores o comentando la obra con un conjunto de personas o coristas.

El coro, en la antigüedad remota, tiene sin duda un sentido religioso que se conserva aún en las iglesias cristianas especialmente. - Esto se debe tal vez a que opera como un mecanismo psicológico que actúa sobre el sentimiento y la emoción, contagiando a los presentes; a que es una expresión natural del pueblo que unas veces se convierte en oraciones y otras en porras o en cantos. Precisamente es en éstos donde adquiere su más alta significación y su más bella expresión.

"Así como en la voz cantada la artística combinación de tonos produce un conjunto de sonidos armoniosos, las inflexiones de la voz - hablada dan por resultado la música de la palabra".

Estos conceptos de Aurelio Hidalgo, expresados a propósito de la lectura expresiva y la recitación, pueden aplicarse muy bien a la - poesía coral porque ¿qué es ésta sino la música que emana de la palabra recitada por un coro de voces armoniosamente conjuntadas?

Sí; la poesía coral es algo más que poesía dicha por muchas personas a la vez. Es armonía y es ritmo; es combinación de voces y de tonos;

es matiz; es acento; es tiempo y movimiento; es transporte y modulación; es forma de ataque; es algo más que el contenido semántico y la rima de la poesía; ES ARTE MUSICAL CUYO INSTRUMENTO ES LA VOZ HUMANA, HABLADA, EN CORO.

Este arte es más sutil que el de la voz cantada en coro. Se utilizan los mismos órganos (laringe, faringe, boca y nariz), las técnicas que se emplean pueden en mucho coincidir, pero los resultados de estos dos tipos de coros son muy diferentes.

El cantado se apoya más en las facultades innatas de cada uno de los participantes y en la melodía. El hablado no tiene gargantas privilegiadas y ha de buscar su mayor apoyo en la poesía, arrancando a ésta toda clase de emociones. Aquel tiene, para su lucimiento, un amplio registro; éste ha de lucir lo mismo empleando sólo las modulaciones de la voz que habla. El primero está muy hecho. ¡Mucho se ha escrito especialmente para coros cantantes;; es más técnico, es más estricto. El segundo apela a la creatividad del director. No hay poesías especialmente escritas para el efecto; hay que tomar una y crear, con ayuda de ella, la obra de arte. Estas circunstancias, aunadas a otras no menos importantes hacen de la poesía coral, un valioso instrumento de educación.

Tres elementos son indispensables para que haya poesía coral:

- a).- Una poesía.
- b).- Las voces.
- c).- Una técnica específica para decir esa poesía con un coro de voces.

CAPITULO SEGUNDO

LA POESIA

En principio podría decirse que cualquiera poesía es susceptible de ponerse en coro. Sin embargo, no cualquiera se presta de la misma manera para lograr los efectos de musicalidad.

Es muy importante saber escoger la pieza que se va a trabajar, Esta debe hacerse precisando bien el criterio, de acuerdo a las cualidades de la poesía misma y del grupo coral conque se cuenta. Si éste es uno especialmente escogido para este arte y estable, que trabajará como tal algún tiempo, puede pensarse en formar un repertorio variado del que pueda echarse mano en diferentes presentaciones y con el que se pueda alcanzar máximo lucimiento. Tales poesías pueden escogerse entre las líricas, las épicas o las dramáticas, y dentro de éstas, las descriptivas, las que llevan mensaje social o cualquier otra, con tal que el contenido, el ritmo, los estribillos, si los hay, puedan aprovecharse para matizar. Obvio es decir que el grupo debe ser capaz de comprender perfectamente el contenido de la poesía.

Hay ciertas poesías, que nos presentan dos ritmos a la vez: el ritmo interior del verso, dado por la métrica y el acento, y un ritmo musical muy marcado. Ejemplos de éstas los tenemos en "Calabó y Bambú" de Nicolás Guillén con ritmo de rumba y en "Venga otro Son" de Gonzalo Beltrán Luchichí, con ritmo de bamba. (1)

(1) Ver Capítulo V , Parte C

Poesías como éstas son joyas para trabajarse en coro pues se saca de ellas gran partido. En el Capítulo V, Parte C, podemos ver ejemplos de algunas.

Hay otras en las que se puede, dada la letra, intercalar trozos cantados o semicantados, dando con ello mayor efecto artístico. -- Otras más pueden ser susceptibles de acompañarse con instrumentos de percusión u otros, con ruidos en el micrófono o en cintas grabadas o con cambio de luces en el escenario etc.

Lo ideal es contar en la primaria con grupos estables de poesía coral. Sin embargo son raros estos grupos, pues este tipo de actividad artística se lleva a cabo muy pocas veces y la mayoría de las ocasiones, o para salir del paso en alguna fiesta cívica, o motivados por la convocatoria de un concurso.

En este caso es frecuente que la tal convocatoria incluya la poesía, o cuando menos, el personaje central o tema de la misma y en verdad resulta difícil su ejecución, porque normalmente, el criterio -- con que se escoge, es un criterio cívico y no artístico.

Por lo general estas convocatorias tampoco sientan los criterios confiables de evaluación y con pena hemos visto en varias ocasiones que se toma en cuenta, primordialmente para asignar los primeros lugares y otorgar los estímulos, "la presentación" de los alumnos, es decir, la elegancia o riqueza con que el grupo vaya vestido, o "la mímica", cosa igualmente absurda tratándose de poesía coral.

Y es ciertamente que nos faltan los conocimientos básicos -- sobre esta actividad.

En estos casos, no se trata ya de escoger la pieza, sino de sacarle el mayor provecho posible a la que se está poniendo, pero cabe --

hacer notar que esta clase de concursos, mal organizados y peor calificados, en lugar de favorecer la actividad artística de que aquí tratamos, la devalora, la confunde, la perjudica y de paso confunde y perjudica a los maestros y alumnos.

Hay un caso más que debemos mencionar en este capítulo y es -- aquel en que el maestro ha de usar esta actividad como instrumento educativo, pero no en el área de Actividades Artísticas, sino en otra. Obvio es decir que en este caso debe escogerse una poesía supeditada al objetivo que se trata de alcanzar.

Hay más flexibilidad para escoger que en el caso anterior y no presenta desde luego los serios inconvenientes del concurso. En cambio, puede jugar el doble papel de servir para lograr el objetivo específico y motivar el gusto por este tipo de arte; todo esto, a condición de que la poesía esté bien escogida.

Hay más; las poesías pueden ser escritas por los mismos alumnos, Pulidas por todos los compañeros guiados por el maestro y puestas luego en forma coral. Esta forma de trabajar se presta para que los niños expresen por escrito diferentes emociones o situaciones que luego expresarán con su voz.

Imposible pasar por alto, poner de manifiesto que hay prosa que puede ser recitada en coro. (2)

Las poesías que mejor se adaptan a la coral, son aquellas cuyos apoyos acentuales siguen un ritmo constante de duración y sucesión y cuyos metros son tradicionales y corrientes. Son fáciles de interpretar y más accesibles a audiencias numerosas.

(2) Ver Capítulo V, Parte C.

Mientras la poesía se aleje más de los tipos conocidos y del campo que ordinariamente se realiza la percepción del ritmo, más difícil se presentará para ser tratada en un coro; en este caso, el director deberá dominar ampliamente este arte y ser altamente creativo, pues su personal interpretación de la poesía jugará un papel paralelo a la poesía misma.

No será conveniente escoger este último tipo de poesías para el trabajo en la primaria o secundaria; se dejará para grupos de alto nivel.

En cuanto a su contenido y forma, las poesías que se escojan deberán estar entre aquellas que despierten el interés del grupo coral. Serán sencillas, cortas, imaginativas, para grupos de niños pequeños. - Para ellos es prudente escoger versos métricos, de arte menor, (tetra a octosílabos), simples, monorrítmicos entre sí, y de preferencia de períodos binarios o trocaicos u octosílabos dactílicos, pues éstos son fáciles de memorizar, aunque difíciles de encontrar; rimados y con estrofas.

En tanto el grupo coral crezca en edad y experiencia artística y cultural, las poesías crecerán en complicación y tamaño; cambiarán los contenidos manteniendo la métrica y el monorritmo; seguirán con rima; - podrán ser trocaicos, dactílicos o mixtos.

Después puede aventurarse con poesías de metros mayores con he mistiquios y por último introducirse los versos polirrítmicos y sin rima.

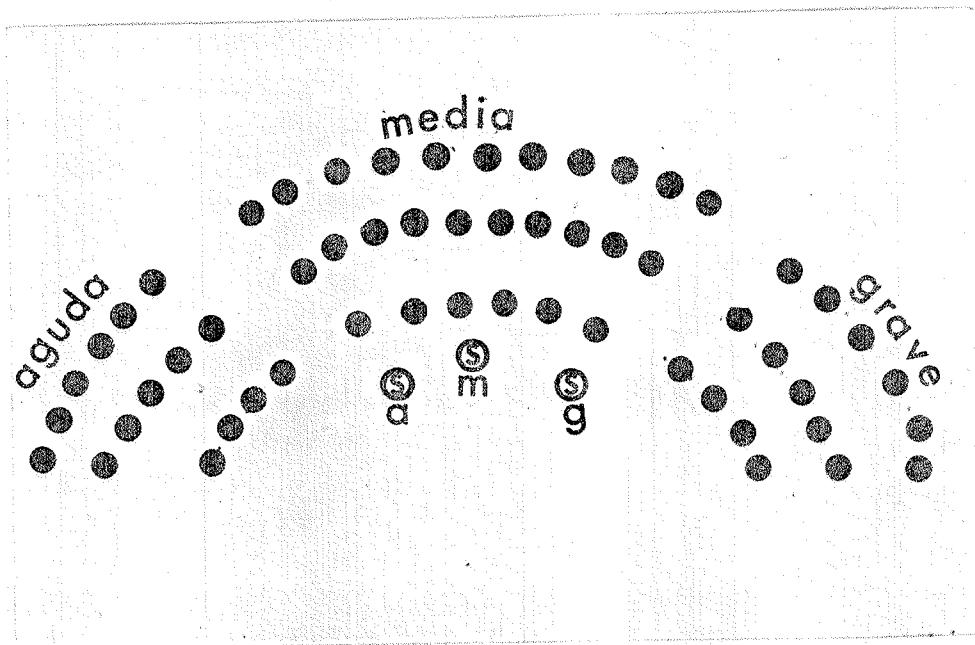
Para finalizar diremos que los versos en la poesía coral, hacen las veces de la melodía en la música o en el canto.

CAPITULO TERCERO

LA VOZ

Es algo muy importante, tanto como en los coros de canto, escoger y clasificar las voces con las que se ha de trabajar.

La primera clasificación que se nos presenta, es la referente a la altura o tono cualidad que nos permite distinguir los sonidos -- fuertes de los graves. Así, podemos dividir nuestro grupo de coristas por lo menos en tres secciones a saber: los de voz aguda, los de voz me dia y los de voz grave. El diagrama que a continuación se inserta, nos ayudará a colocar las voces para el trabajo.



Esta clasificación es fácil de llevar a cabo; bastará con -- hacer que cada individuo diga su nombre, o mejor aún, repita una frase o vocal cualquiera, igual para todos, y de acuerdo con esto hacer la

selección. Muy pertinente resulta repetir el ejercicio para ratificar o rectificar la primera apreciación y estar seguros de que se ha hecho una buena distribución de voces. Dicho de otra manera: el director va a hacer sonar el instrumento (laringe), de cualquier manera, para darse cuenta de su tesitura.

Si se quiere ser un poco más acucioso o se pretende un resultado de más calidad en el coro, se debe hacer otra clasificación por timbres y otra más por intensidades. Estas pueden ser de mucha utilidad cuando se tiene necesidad de usar solistas o cuando hay que reforzar el coro porque el lugar donde se da la audición esté al aire libre, por ejemplo. Vale recordar aquí que el timbre es la cualidad por la cual -- distinguimos las diferentes voces y órganos de producción de sonido, cosa que resulta de la forma de las vibraciones originadas por los sonidos secundarios que acompañan al fundamental. Vale también recordar que la altura o entonación de la voz se debe al número de vibraciones y que a mayor número de vibraciones el sonido es más agudo y a menor número el sonido es más grave.

En los grupos de primaria se presentan algunas dificultades -- para escoger a los alumnos que pueden formar parte de un coro y es preciso estar consciente de éstas.

En los niños pequeños de primer ciclo, la dificultad se manifiesta en que la voz no está consolidada. Es tierna y aguda por lo general y por lo tanto no se presta para hacer un buen trabajo de poesía -- coral.

En los grupos superiores la voz está más definida pero los -- adolescentes varones comienzan a cambiarla, desentonan, hacen, "gallos" la quiebran y con ellos resulta muy difícil trabajar. Sin embargo es

entre éstos precisamente, donde encontramos las voces más graves que hacen tanta falta en los coros de niños. Si queremos utilizarlos, no debemos forzar la intensidad de su voz tanto para no lastimarlos cuanto para obtener mejores resultados.

Los alumnos que están entre 9 y 12 años son los que menos problemas presentan.

Hay que hacer hincapié en que con grupos mixtos se pueden lograr mejores efectos, pues no sólo se aprovechan las diferencias personales de las voces, sino también las diferencias por el sexo.

Aquí cabe un consejo a aquellos maestros que tienen que improvisar un grupo de poesía coral. Aparte de escoger a los niños por su voz, se escogerán aquellos que ya tengan una buena lectura expresiva. Esto facilita grandemente el trabajo.

Es indispensable que el director del coro sepa usar las distintas voces para dar los efectos requeridos por la poesía y para no forzar y fatigar la garganta de los coristas. Una voz, trabajando fuera de su tesitura, no aguanta mucho tiempo, desentona, no modula, arrastra a los demás coristas a otros tonos y termina por callar. Hay que saberla clasificar primero y luego darle el trabajo adecuado. Los momentos tristes, los trágicos o los grandemente solemnes, los patéticos o aquellos en que se necesita gran potencialidad, son propios para que los interprete una voz grave. Los tiernos, los alegres, los ligeros, los brillantes, para una voz aguda. Ambas se apoyan en la voz media que es propia por su parte para lo narrativo, para lo noble, para lo simple. Es la voz natural, que nos servirá de base para matizar la poesía, porque es donde abundan los sonidos ricos en expresión y colorido.

Tengamos en cuenta que, aparte las palabras y su significación

solamente con las voces tenemos que expresar todos los estados de ánimo: el amor y el odio; el afecto, la ternura, la delicadeza, la inocencia, la tristeza o el llanto; la alegría o la gracia; la tranquilidad, el estoicismo, la majestad, la grandeza o el heroísmo, etc., etc. Tenemos -- también que dar idea de situaciones: oscuridad, brillantez, lejanía, peligro, etc., etc.

El estudio concienzudo de la poesía escogida, nos dará la clave del uso adecuado de las voces y esto evita la monotonía , de efecto tan desagradable.

Las voces pueden utilizarse en forma principal o secundaria. En el primer caso estarán realizando el núcleo expresivo de la poesía; en el segundo, actuarán como acompañamiento. En el primero, destacarán por su tono, fuerza y volumen; en el segundo, deben perderse en el conjunto de sonidos armónicos.

No es forzoso el uso de solistas en la poesía coral. Es posible usarlos y en algunos casos no es solo propio sino necesario. Pero... ¡Con cuidado! ¡Hay que ir con cuidado! He visto frecuentemente destrozar poesías a fuer de sacar solistas, y convertir la poesía coral en poesía individual desmembrada.

La esencia de la poesía - contenido, emoción, tipo de imágenes, y estilo - le da su carácter. Este generalmente se indica por términos como lírica, épica, o dramática; clásica, moderna, revolucionaria, etc..

Según este carácter, es el tratamiento general que se le debe dar al ponerla en coro, el cual debe mantenerse de principio a fin.

Pero, dentro de ese carácter general de la composición, tenemos que destacar, que dar más valor a ciertas partes de ella, ya sea porque éstas llevan la carga emocional, o el mayor contenido conceptual , o el

mensaje, o simplemente mayor musicalidad. A esta valoración le llamamos acentuación y la ejecutamos dando a la palabra, a la frase, al verso o a la estrofa, más tiempo, más volumen y más fuerza.

Es preciso distinguir el pensamiento dominante, el asunto principal, la emoción que se presupone, las situaciones naturales en que se hayan enclavados cada uno de los pasajes de la poesía, los efectos que se desean producir en el público, y de acuerdo con esto verificar la acentuación. La voz, con todas sus características juega aquí el papel más importante.

Hay que acentuar con el tono y volumen adecuados y en el momento lógico. Obvio es decir que el acento ayuda a dar los matices a la obra.

Para que la poesía resulte mejor matizada podemos hacer algunas recomendaciones:

No forzar el volumen de las voces de los coristas.

Comenzar en el tono natural y volver a él después de cada acentuación.

No hacer acentuaciones forzadas.

Antes de acentuar tiradas largas, llenar de aire los pulmones para no desentonar.

Acentuar usando diferentes voces, según vaya indicando la lógica de la poesía.

No olvidar que al público llega y conmueve la poesía principalmente por esos trozos acentuados, que ellos captan la atención, — ellos transmiten la emoción, ellos llevan el mensaje. Pero ellos solos no son la clave del éxito. ¿Cómo acentuar si no tenemos término de comparación? ¿Si no hay momentos en que la voz parece agonizar o es sólo un susurro? ¿Momentos en que hay tranquilidad de ánimo?

Es conveniente no comenzar cada período con la misma voz. Esto nos permite que descansen las gargantas, que los pulmones se llenen de aire y se preparen para la siguiente intervención. Esto nos lleva también a matizar mejor.

Cuando dos o tres voces tienen que intervenir a la vez o en períodos consecutivos, hay que saber estrictamente cual es la que debe llevar la voz principal y cual o cuales la secundaria.

La poesía nos muestra otras dos clases de acentos que no podemos pasar por alto. El acento métrico del verso que hace sentir la separación verso a verso y la de los emistiquios si los hay, y el apoyo rítmico que posee cualquier verso simple y de unidad definida en sus primeras sílabas. Ambos nos dan el período rítmico que tenemos que usar mucho para armonizar el coro. Encontramos también las cláusulas o -- núcleos de dos o tres sílabas en que se organizan las palabras dentro del período. Anteriormente hicimos mención a los versos trocaicos, -- dactílicos y mixtos que son aquellos cuyas cláusulas llevan sus acentos como sigue:

óo óo óo óo óo

decasílabo trocaico simple, acentos en las sílabas impares.

Ojos que en sus ojos os mirasteis (3)

(3) González Prada, Ternarios.

oo óoo óoo óo

decasílabo dactílico simple,
acentos en tercera, sexta y novena
sílabas.

Se acabaron los días divinos⁽⁴⁾

oo óoo óo óo

Eneasílabo mixto, acentos en ter-
cera, sexta y octava sílabas.

En la más diminuta isla⁽⁵⁾

Estos tipos de cláusulas son las que tienen un papel efectivo en el ritmo oral del verso. Cada poema forma su sistema prosódico que hay que estudiar para sacar de él, el mejor provecho.

Es precisamente el uso de esta acentuación de las cláusulas, lo que da a las poesías "Calambó y Bambú" y "Venga otro Son", ya citadas, el ritmo musical. Es en el período rítmico donde encontramos la primitiva correspondencia entre el canto y la poesía dice T. Navarro Tomas, por lo que el estudio de esta clase de acentos resulta de gran interés para hacer una buena poesía coral.

Hay diferentes formas de efectuar la acentuación a saber :

POR VOLUMEN

Aumentando repentinamente la intensidad de las voces

(4) Gabriela Mistral. Nocturno de los Tejedores Viejos.

(5) Alfonso Reyes. Las Hijas del Rey Amor.

Reforzando con otras voces la misma intensidad.

POR TIEMPO O MOVIMIENTO

Destacando lentamente, haciendo las sílabas más largas y lentas.

Destacando vivamente, lo que hace sílabas más cortas y rápidas.

El manejo del acento - del volumen de las voces y del tiempo - nos permite matizar. En la poesía coral se pueden utilizar los mismos matices que se usan en música.

Los hay uniformes : muy fuerte, fuerte, medio fuerte, suave y muy suave.

Los hay también graduales: aumentando gradualmente la intensidad o CRESCENDO y disminuyendo gradualmente la intensidad o DIMINUENDO.

Cuando se usan estos últimos conviene precisar desde qué punto se arranca para aumentar o disminuir la intensidad y hasta dónde se ha de llegar.

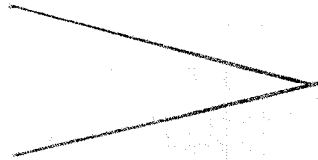
Adelantando un poco la técnica que trataremos más adelante, podemos decir que en la música se usa una simbología que podíamos adaptar a nuestras necesidades. Por ejemplo; cuando tratemos de acentuar una sílaba, palabra o frase, podemos colocar encima de ella una especie de - circunflejo o una llave que abarque lo acentuado.

Si el matiz es uniforme, al comenzar la parte que lo lleve, - colocar las letras ff (muy fuerte), f (fuerte), mf (medio fuerte), p (suave o piano) y pp (muy suave o pianísimo). Una línea vertical o un espacio mayor, pueden indicar el final del matiz.

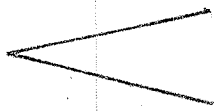
Si el matiz es gradual, se pueden colocar en el margen derecho de la poesía, ANGULOS REGULADORES de esa intensidad, así:



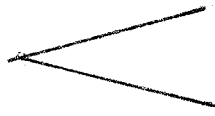
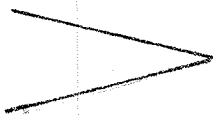
Indica crescendo



Indica diminuendo

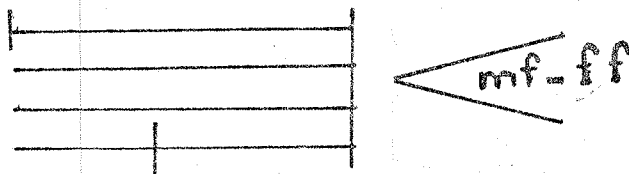


Indica crescendo y diminuendo



Indica diminuendo y crescendo

El límite de esta fluctuación de volumen puede ponerse dentro de cada ángulo, colocando en primer término de dónde parte, y en segundo término a dónde llega, separados ambos por un guión de la siguiente manera:



Indica que aumentará el volumen de medio fuerte a fortísimo.

Las líneas negras verticales nos dan exactamente la parte de la poesía a la que se aplicará el matiz.

El volumen es la intensidad con que se emite el sonido, en este caso, la voz, y hay que cuidar mucho que al hacer las variaciones se man tenga el tono. Para ello es necesario saber respirar. Cuando se ve que el coro desentona fácilmente al subir el volumen se puede recurrir según el caso a enseñarle a respirar, a señalarle en qué parte de la poesía hay que hacer respiración profunda y/o a aumentar la intensidad con el auxilio de las otras voces.

La disminución de la intensidad generalmente no presenta problemas.

El matiz por movimiento o tiempo, en que se tiene que destacar acelerando o frenando en cierta parte de la poesía, nos presenta también como el anterior, matices uniformes y matices graduales.

Los uniformes son:

Muy despacio o lento	0_{-2}
Despacio	0_{-1}
Natural	0
Aprisa	0^{+1}
Muy aprisa	0^{+2}

Entre los graduales podemos anotar:

Apresurando el movimiento

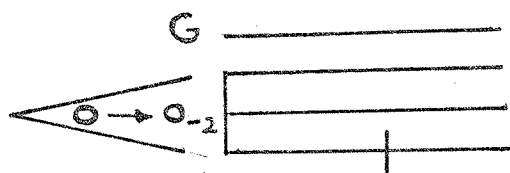
Retardando el movimiento

Puede presentarse también un cambio súbito de movimiento.

Para denotar estos movimientos podríamos sugerir los siguientes símbolos:

Dado que la voz natural es la que emplearemos con más frecuencia y su movimiento es natural, podemos simbolizarla con una especie de cero o círculo alargado, 0. El índice del círculo nos dará los movimientos acelerados 0^{+1} = aprisa y 0^{+2} = muy aprisa y los subíndices los movimientos retardados 0_{-1} = despacio y 0_{-2} = lento.

Para señalar los trozos en este aspecto pueden ponerse también ángulos reguladores, pero se colocarán a la izquierda y dentro del ángulo se indicará el cambio de tiempo así:

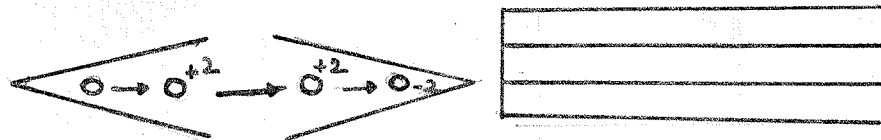


Indica que de movimiento natural, se pasará poco a poco hasta movimiento muy despacio o lento.

La flecha nos indica el sentido de la aceleración.

Cuando el tiempo sea natural, es decir, normal, pueden evitarse el señalamiento para mayor claridad de la partitura.

Cuando se acelere y desacelere puede indicarse así:



Indica que de natural se acelerará hasta muy aprisa y enseguida se desacelerará hasta llegar a muy lento.

Las flechas indican los sentidos de la aceleración y la desaceleración.

Hay que tener presente que el movimiento del verso depende de la composición y dimensiones del período rítmico.

Al hablar de la clasificación de las voces, hablamos ya del tono y el uso de éste en la poesía coral. Nos resta sin embargo hablar de los cambios de tono referidos a la misma voz.

"El acto de subir el tono, sin aumentar la intensidad de la voz, o el bajarlo sin que las frases pierdan nada de su limpidez y colorido, se llama: transportar o modular".⁽⁶⁾

(6) Hidalgo Aurelio. Lectura Expresiva y recitación. Editorial El Dragón. Colima, Col. 1925. p. 32

Hay ocasiones en que el grupo coral se ve precisado a transportar toda la poesía que ha estudiado en un tono, a otro más alto para poder ser escuchado, porque le han cambiado el lugar de la presentación (a un salón de dimensiones mayores o de menor sonoridad o a un patio o lugar al aire libre) o porque el público ha asistido en mucho mayor cantidad que la que se esperaba, o biceversa, transportar a un tono más bajo por razones contrarias a las anteriores.

En estos casos es muy frecuente que el coro se pierda. Para evitarlo, se necesita seguridad en la afinación y en la forma de matizar y una cierta experiencia en la modulación. El director del coro debe precisar antes de una presentación el lugar de ella y sus condiciones de acústica y con esto, dar los ensayos necesarios en el tono adecuado. Mucho ayudará al grupo ensayar en el lugar de la presentación y grabar en cinta para evaluar y corregir los defectos que resulten.

En la primaria, normalmente sucede que el ensayo se hace en el salón de clases y la presentación en el patio o en el auditorio. Esto acarrea problemas a los grupos y es preciso prevenirlos y evitarlos con un poco de cuidado y pensando que un fracaso puede traer consecuencias irreversibles en el alma y en el gusto artístico del niño.

El tono debe variar según el valor que se ha dado a los versos y la intención que llevan cada uno de ellos. Dos párrafos o frases que se siguen no significan lo mismo, razón por la cual tenemos que cambiar de tono.

Mucho nos ayuda a ello la puntuación de la poesía si la usamos debidamente, pero de todos los signos, es la coma la que más nos debe interesar.

Tenemos la coma baja en donde el tono de la voz descende (el

tono, no el volumen), la coma natural en donde no existe cambio de tono y la coma alta donde el tono pasa de grave o de natural al agudo. El uso de cada una de estas comas no se hace al azar.

Las comas altas se usan para destacar las palabras capitales y las naturales y las bajas, atendiendo a las ideas que encierran. "Todas las comas que se hallen escritas antes de las partículas disyuntivas a, o y y, son naturales, excepto en el caso en que determinan final de período." (7)

Hay ocasiones en que es necesario hacer pausas que no están indicadas en la puntuación de la poesía pero que están presentes por la misma naturaleza del verso. Estas son la pausa métrica y la cesura. Sobre la primera dice T. Navarro Tomas: Rechaza la sinalefa, delimita hemistiquios y versos y equilibra períodos interiores y de enlace. "Su presencia es esencial, en todo caso, como elemento determinativo de la extensión, armonía y unidad del verso. Suprimirla o abreviarla arbitrariamente convirtiendo el verso en falsa prosa es un atentado contra el ritmo." (8)

La cesura es una pausa más pequeña, como un breve descanso, que dijera Bello, que repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Tiene como la pausa, función métrica.

Estos dos tipos de pausas se mencionan especialmente porque teniendo ambas función métrica como se dijo, en la poesía coral deben estar presentes, pues de no hacerlas, se produce un efecto que repugna inmediatamente en el oído de los asistentes.

(7) Hidalgo Aurelio. Ob. Cit. p. 64

(8) Navarro Tomas T. Arte del verso. Colección Málaga, S. A. México. Segunda Edición p. 28

Por último, hay otras interrupciones o pausas ocasionales, que pueden ser requeridas por la sintaxis, por la acentuación o por la respiración. Estas pueden manejarse más o menos arbitrariamente de acuerdo a la significación o a la necesidad.

CAPITULO CUARTO

LA TECNICA

La técnica, los pasos para poner una poesía coral, están siempre sustentándose en la poesía y en la voz. Si se ha escogido bien aquella y se tiene un buen coro con voces bien clasificadas se puede avisorar el éxito. Sin embargo no está por demás insistir en algunos puntos básicos sobre los criterios que se deben tener presentes para seleccionar la poesía.

El director del grupo coral, cuidará de la selección tomando en cuenta todas las circunstancias que afectarán a la obra artística, a -- saber: grupo con que se cuenta, con sus cualidades y limitaciones, audiencia a la que irá dirigida, lugar en el que se actuará, tiempo del cual se dispondrá para ensayar, dificultades o facilidades que presente la poesía, etc.

Es pertinente contar con un repertorio seleccionado de poesías propias para distintas edades, para distintas ocasiones, para distintos grupos, para distintos objetivos educacionales y para distintos públicos y lugares.

El maestro de primaria puede ir estructurando su repertorio particular a lo largo de su trabajo. Se le pueden presentar dos casos: las poesías pueden estar señaladas por otros para ponerse en coro y pueden no estarlo. En ambos precisa que se estudien concienzudamente desde varios puntos de vista:

- del género y carácter de la poesía;
- del contenido semántico;
- del contenido emocional;
- de la estructuración de los versos y su movimiento;
- de los acentos de todas las clases;
- de las voces y tonos apropiados;
- de las pausas;
- de los enlaces;
- de la complementación.

Hecho lo anterior, el director o maestro estará en condiciones de estructurar los guiones de trabajo para él y los guiones para los -- coristas. A éstos podemos llamarles partituras.

Estas partituras son indispensables.

El director debe tener la poesía completa en que se encuentren debidamente anotadas con una simbología fácil de interpretar a primera vista, todas las características necesarias derivadas del estudio hecho.

Al principio de la poesía se apuntará el carácter que se le da rá. Este se puede indicar con alguna palabra como SOLEMNE, BRILLANTE, -- MAJESTUOSA, TIERNA, GRACIOSA, LIGERA, DULCE, etc., etc. En el curso de una sola poesía puede haber cambios de carácter notorios que pueden -- apuntarse de la misma manera al comenzar el cambio. Esto sucede frecuen -- temente en las que tienen estribillos y cada vez que se repiten estos -- hay que darles un nuevo valor.

El guión tendrá la poesía seccionada en voces:

M= mediana

A= aguda

G= grave

T= todas

S= solistas

Sa= solista agudo

Sm= solista medio

Sg= solista grave

Estas anotaciones pueden hacerse al margen izquierdo al comenzar el verso donde principia a intervenir cada voz. Si hay cambio de voz en el curso del verso, cosa que sucede cuando hay un punto y seguido por - ejemplo, la anotación sigue al margen y en el lugar del cambio se puede colocar una cedilla . Esto se aconseja para que no haya confusión en los caos en que es preciso hacer varias anotaciones.

En el margen derecho se harán las de MATIZ y en el izquierdo - las de movimiento en la forma en que ya quedó indicado.

Las partituras de los coristas varían un poco. Es conveniente que ellos tengan también la poesía completa para que puedan entrar a - tiempo, pero a la vez es menester que la voz que llevan esté destacada de alguna manera, por ejemplo, escrita con color diferente o con tipo distinto o más grueso. No se aconseja el subrayado porque agregado a las anotaciones crearía confusiones, pero en caso necesario puede subrayarse con color.

Llevará solamente las anotaciones correspondientes a su voz, de lo que se deduce que tendrán que elaborarse varias clases de guiones:

- a).- para el director.
- b).- para voz aguda.
- c).- para voz media.

ch).- para voz grave.

d).- para cada tipo de solista.

Esto, que es un trabajo laborioso, evita mucho tiempo y energías al poner la poesía al coro porque da seguridad al director y a los participantes, despreocupa al corista de la memorización y puede fijar su atención en el sonido y en cada una de las observaciones que se le hagan.

Cuando de grupos de niños se trata, deben prepararse dos partituras iguales: una para ensayar y otra para la presentación si se hiciera necesario, pues es aceptable que el coro se presente leyendo su partitura.

Nunca debe darse por anticipado la letra para que la memorice el corista; la memorización surge espontánea en el curso del ensayo. De esta manera evitamos los tropiezos que produce que el corista haga su propia interpretación; evitamos el trabajo de corregir vicios originados por esa interpretación particular o por la falta de comprensión y evitamos fatigar la memoria inútilmente y aburrir a los coristas.

Lo primero que debe hacer el director, ya frente al coro, es una buena lectura expresiva de toda la poesía que servirá de motivación. Después vendrá la comprensión del contenido en conjunto, por partes y de palabras desconocidas. Acto seguido la explicación del contenido emocional y de situaciones y por último la explicación de la partitura y sus símbolos si el grupo aún no los maneja.

Finalizado ésto y evaluado, se procederá al ensayo parte a parte, estrofa a estrofa y presentes todas las voces hasta finalizar. Sólo en casos excepcionales se ensayarán las voces por separado. Toda esta

secuencia se llevará varias sesiones, tantas como sean necesarias, pero teniendo cuidado de no alargarlas para no cansar ni la atención ni las voces. Da muy buen resultado decir, entonando debidamente, varias veces seguidas, trozos cortos con los coristas en silencio, oyendo solamente; después hacer un breve ensayo, nuevamente el silencio de los coristas y la lectura del director y enseguida suspender la sesión para que se lleven en la memoria las inflexiones de la voz que más tarde tendrán que reproducir. Es al oído al que hay que dirigir la acción. La memoria auditiva hará el resto, poco a poco, sin que el corista lo note. Al principiar la siguiente sesión se notará que se ha madurado la expresión que el director recordará leyendo el trozo varias veces otra vez. Entonces se está en condiciones de ponerse a ensayar esa parte hasta dejarla pulida y se podrá pasar adelante en la misma forma, pero sin olvidar hacer ensayos generales de lo que se lleva puesto. Así hasta terminar.

En el curso de los ensayos se tendrá forzosamente que atender a la pronunciación, a la articulación, a la respiración y al matiz.

Es frecuente oír a los niños de primaria y aún a los adultos, pronunciar atropelladamente, "ir corriendo y tropezando" sin dar el justo valor a las letras y a las sílabas de las palabras. Es frecuente también que se "coman" las letras iniciales o finales de las palabras; que las reduzcan a aspiraciones; que perdiendo el pulso natural de las sílabas den a algunas más fuerza y casi pierdan otras; que confundan los sonidos de letras de parecida pronunciación y en fin, que en lugar de emitir los sonidos, parece que éstos son aspirados o que se confunden en una sola emisión de voz.

Todos éstos son defectos de pronunciación y hacen que el que escucha no pueda comprender con facilidad lo que oye, pierda el interés

y acabe por aburrirse.

Ante ésto, piénsese en lo importante que resulta que un grupo de poesía coral tenga una buena pronunciación. El director debe cuidar de ello estando pendiente de cada uno de los coristas, haciendo ejercicios de lectura con grupos pequeños de cada voz (sólo en casos especiales se individualizará) para hacer las indicaciones pertinentes.

Para que el oyente comprenda lo que el coro dice, debe pronunciarse claramente y esto se logra haciendo que se recite un poco más lentamente que como se habla; haciendo que cada letra, sílaba o palabra, vaya entrando en el discurso en orden sucesivo, clara e insensiblemente y con su articulación particular y exacta; sin supresiones en el caso de que haya dos vocales iguales en una palabra como en cooperar y alcohol por ejemplo; sin sustituciones como en caso de zanoria por zanahoria; cuidando de hacer los hiatos y sinalefas a que los versos obligan; evitando hacer pausas o interrupciones en los casos en que se juntan en dos palabras contiguas, dos consonantes iguales como en Al lienzo tricolor...

Los niños, como ya dijimos, tienen tendencia a acelerar, a -- "correr" y a adquirir un ritmo de "sonsonete". El primero afecta a la pronunciación y el segundo al matiz. Ambos hay que corregir y para ello no hay mejor sistema que la lectura expresiva ejecutada reiteradamente.

No hay que caer en el defecto contrario a la aceleración. La lentitud extrema en la dicción, cuando no hay motivo para ella, cansa -- por pesada.

La articulación correcta es una de las bases de una buena pronunciación; la otra, es una buena respiración.

Hay en algunas personas defectos de articulación como el frenillo y la tartamudez que no son insuperables. A los niños que los presenten

debemos incorporarlos a grupos de poesía coral NO ARTISTICA sino educativa, que les ayuden a superar sus deficiencias paulatinamente, pero no es éste el lugar para el tratamiento de estos casos.

No es la claridad la única cualidad que da a la voz la correcta articulación. Se puede ser claro pero con un timbre "duro" o "sordo" o "alto". Para mejorar la articulación se recomienda fortalecer los -- órganos de la voz tratando que adquieran a la vez movilidad y flexibilidad. Aurelio Hidalgo nos recomienda dos cosas: hacer ejercicios múltiples de hablar en voz baja, casi en secreto y el uso de "trabalenguas", dichos con precisión y claridad.

La respiración correcta es la otra cualidad para una clara --- dicción. Hay mucho qué decir sobre una buena respiración, tanto, que fácilmente podía hacerse un folleto especial. Nos limitaremos a subrayar que sin una buena respiración no se puede matizar, se pierden los finales, se destroza el contenido de palabras y oraciones con pausas inadecuadas y se llega pronto al cansancio.

Al inspirar el aire es natural que produzcamos una interrupción en el hablar; es por ello muy importante saber el momento en que tenemos que tomar ese aire y la frecuencia con que tenemos que hacerlo.

Son los momentos más apropiados, aquellos que están señalados por los signos ortográficos, pues éstos nos indican una pausa que podemos aprovechar. Esta pausa puede ser grande, mediana, pequeña o casi imperceptible. El modo como se produzca la inspiración será determinado por la frase que se concluye o por la que sigue en la poesía. Si es larga o se quiere acentuar de cualquier manera, se necesitará más aire y por lo tanto deberá hacerse una inspiración completa y profunda; lo mismo se hará cuando lo que se acaba de decir tiene un sentido acabado y

no hay nada que añadir.

Cuando la frase es larga, es final de hemistiquio o el sentido se completa en el verso que sigue, se pueden hacer respiraciones incompletas, cortas e insensibles para preparar lo que va a seguir.

Cuando se acentúa por movimiento, especialmente en despacio y lento, también se pueden hacer inspiraciones incompletas un poco más largas que las anteriores.

La respiración profunda facilita la transición de un tono a otro y de un contenido semántico a otro.

La expiración también hay que saberla manejar a fin de economizar el aire para llegar con fuerza al final y sosteniendo la voz con la misma intensidad.

Posiciones defectuosas impiden muchas veces hacer una buena respiración.

La frecuencia con la cual debemos respirar es la misma que tenemos al hablar; la cantidad de aire poca, pero entrando frecuentemente, salvo los casos ya citados.

Sobre el matiz nos hemos extendido ya bastante en el capítulo anterior al cual nos remitimos.

No es menester decir de memoria la poesía coral. Como ya se dijo, puede presentarse el coro leyendo su partitura. Sin embargo, si de memoria se dice causa mejor impresión.

Esta memorización será lo último que se haga, cuando el coro haya aprendido bien la combinación de voces, los matices, las pausas, - etc. De hecho al terminar el último ensayo, ya se ha memorizado espontáneamente la poesía o muy poco falta para ello. La buena memorización, - como la partitura, dan seguridad al coro, y si no se tiene confianza en

aquella es preferible presentarse leyendo.

La acción en esta clase de coros debe ser casi nula, El caso de la recitación individual es muy diferente y no debemos caer en confusión. La poesía coral se apoya en las voces, en sus tonos y matices y la individual en una sola voz reforzada por la mímica.

Usar la acción en la poesía coral acarrearía muchos problemas: de coreografía, dado que se trabaja con gran número de personas; de armnización de voces, pues el coro suena diferente según la dirección que estas lleven; de espacio, pues un conjunto nos daría acción "apretada" y por ello ilógica y falta de arte.

Apenas si es permisible levantar con fuerza una mano en un final o hacer lo mismo con la cabeza; quizá adelantar o retrazar un poco el tórax o algún otro movimiento leve más bien sugerente que expresivo de por sí. En la expresión del rostro hay más libertad no debiéndose inhibir a nadie, pero evitando la exageración.

En el momento preciso de poner la poesía coral es donde se presentan al director las mayores dificultades. Un maestro acucioso y con buen oído puede escoger la poesía, puede copiar el guión con todos sus señalamientos, puede clasificar las voces y escoger a los solistas, pero se necesita una sensibilidad artística especial para hacer vibrar al -- coro y que éste, a su vez impacte favorablemente al público.

Tratándose de poesías corales que solamente van a ser escuchadas por los mismos actores, es decir de poesías que el maestro ha puesto -- como instrumentos para llenar objetivos educacionales, no artísticos, se debe ser menos exigente en cuanto a las calidades del director, de los coristas, y en cuanto a los resultados de la actuación; pero hemos apuntado ya que hay que aspirar a que este tipo de poesía coral tienda a la superación artística. Muy bien que sirva para socializar a los niños; --

muy bien que la ocupemos en Español para la iniciación a la literatura o en Ciencias Sociales para determinar actitudes formativas; muy bien que sirvan de cauce y puerta de escape a sentimientos, emociones y -- naturalezas hiperquinéticas, pero no hay que caer en el ridículo, en la vulgaridad o en la indiferencia. Tanto más educativa resultará cuanto más calidad pueda tener; sólo así, sentida, sublimada, podrá llenar --- plenamente los objetivos apuntados porque sólo así se habrá interiorizado en el ser del educando.

Para los grupos de poesía coral que se pretende sean estables y que tengan finalidades artísticas, se necesita un director que sea -- más, que sólo un maestro. Siempre los encontramos en una escuela, sino con los conocimientos precisos (estos pueden adquirirlos) sí con la -- calidad sensible y el oído requeridos. Busquemos entre los amantes de la música ejecutantes o no; entre los amantes de la literatura; entre los amantes del arte en general, y entre en los que sepan modular. Estoy se gura que los encontraremos. A ellos puede darse la encomienda de estos grupos artísticos respaldándolos debidamente con otros maestros capaces de las operaciones puramente técnicas.

Una poesía, repetimos aquí, puede en algunos casos acompañarse del canto ejecutado por otro coro de voces cantantes o por las mismas -- voces que hablan. Es el caso de "Sensemayá" de Nicolás Guillén u otros.

En dos formas puede tratarse esta variación: dedicando una voz al canto y otra a la poesía para que se haga un enlace con la recitación en forma normal, cuando el primero se acaba y la segunda comienza o utilizando la misma voz en cuyo caso tendrá que decrecer poco a poco el canto para convertirse en voz, imperceptiblemente, sin solución de continuidad.

El uso de percusiones - tamborcillos, tumbadoras, bombos, claves, peces, cascabeles, sonajas, maracas, etc, - debe hacerlo de preferencia el mismo coro, en el caso de que se considere propio complementar así. Es muy difícil sincronizar estos ruidos o sonidos grabados en cinta o disco, con el coro de voces. Es difícil pero no imposible; se recomienda lo primero.

Esas percusiones complementarias, deben colocarse de preferencia atrás de las voces o a un lado y atrás y muy raros casos al centro y adelante. Oígalos usted antes de decidir el lugar, pero no los mezcle con las voces porque los hará desentonar. No deben tampoco discordar.

La música de fondo, debe ser apropiada para el carácter general de la poesía. Pueden usarse también, debidamente sincronizados, ruidos hechos en el micrófono y grabados en cintas.

En el vestuario hay flexibilidad. Es arbitrario, pudiendo ir - desde el vestido común y corriente o el uniforme, hasta vestimenta característica, folclórica o típica. Es corriente tratar de impactar con el vestuario descuidando el coro y la poesía. Esto es poco serio; en arte podría considerarse un fraude.

Otro tanto sucede en el decorado. Es propio y usual el sobrio decorado de una cortina negra sirviendo de fondo. Esta se presta en lugares cerrados para el uso de la luz negra o el más común de reflectores de color.

Si la presentación es al aire libre no habrá decoración y los grupos deben reforzarse con más participantes o transportando. Si la presentación es en recinto cerrado hay muchas más probabilidades de éxito.

40

C A P I T U L O V

ESTRUCTURA GENERAL DE INVESTIGACION

A.- FUNDAMENTACION EMPIRICA.

B.- ESQUEMA DE LA TECNICA Y ANALISIS DE RESULTADOS.

C.-ILUSTRACIONES.

"A"

FUNDAMENTACION EMPIRICA

Se ha mencionado desde el principio de este trabajo, que él constituye las conclusiones de un sinnúmero de experiencias relacionadas con la poesía coral, que fueron acumuladas durante más de cincuenta años de mi vida.

Efectivamente, aun tengo en mi memoria la primera de ellas, cuando, cursando mi cuarto año de primaria, la maestra puso a ¹¹nuestro grupo una "declamación en coro". La acción era profusa y causó en mis escasos nueve años una sensación de ridiculez. Tal vez la maestra se percató de que aquello no marchaba muy bien y, conociendo mis aptitudes para la declamación y más que las mías, las de mi padre, me encomendó que al siguiente día llevara "estudiada" la poesía para que yo la pusiera a mis compañeras. El éxito de tal encomienda fue muy relativo, pues sólo se trataba de una actividad de la clase en la que yo debía condescender con la profesora; sin embargo, quedó en mí muy claramente grabado aquel consejo de mi padre: "...en un coro de voces no se puede ni se debe accionar como si se estuviera solo".

Años más tarde, siendo ya maestra de un primer año de primaria y al poner a mis alumnos "El Gallito", un coro cantado muy usual en Guadalajara por aquellos años de 1936, me percaté de que el canto era adecuado en tema y letra para la edad de los niños, mas no así en la música porque tenía varios cambios de tonos, semitonos y transportes. Como no soy persona que admita fácilmente los fracasos y tampoco me gustaba como lo podían cantar los niños, ideé ponerlo utilizando a los varoncitos para los trozos más graves y a las niñas para los altos, y juntos cantaban los trozos de tonos medios. Así no

desentonaron y logré algo diferente y que me pareció muy bueno.

Esta experiencia la habría de aplicar después, muy a menudo, en los coros hablados de declamación.

Este trabajo lo hice con mi grupo de 67 alumnos que oscilaban entre los cinco y los ocho años. No sólo aprendí entonces el manejo adecuado de las voces por el sexo, sino también conocí la voz de la infancia en esa edad, diferente de la de otras edades a las cuales tuve acceso más tarde y oportunidad de comparar.

Coros cantados iban y venían y con grupos de quinto y sexto, experimenté "el movimiento": mientras una parte del grupo cantaba en tiempo normal, la otra lo hacía en la mitad del mismo y por lo tanto dos veces de tal manera que terminaban todos igual. Fue un gran efecto sonoro.

Yo vivía por entonces en el Teatro Degollado de Guadalajara; durante los primeros veintiséis años de mi vida fue mi casa y, entre tanto yo hacía mis experimentos con mis grupos, tenía la oportunidad de observar directamente en las representaciones que en él tenían lugar, el manejo que de los coros de profesionales hacían los directores de zarzuelas, operetas y óperas de compañías mexicanas y extranjeras por un lado, y por otro, el manejo de los grupos corales que se presentaban ahí mismo. Es más, comencé a relacionar los coros cantados con las orquestas sinfónicas que también oía con la frecuencia misma con la que daban audiciones en el citado teatro.

Fue así como aprendí a situar las voces, a ligarlas, a armonizarlas, a usarlas en primero y segundo términos, a destacarlas, a destacar a los solistas. Fue ahí donde afirmé los consejos de mi padre sobre la acción en la poesía coral que debe ser parca y en todo caso grupal, cuidando de que no interfiera con la dirección de las voces. Aprendí también técnicas escéni-

cas para destacar o "mover al grupo" con sólo efectos de luz y muchísimas más que sería largo ennumerar y que cambian conforme cambia o evoluciona la técnica. Sirva de ejemplo, destacar al solista por medio de un reflector, o destacarlo, como lo hacían los griegos, por el uso de los coturnos.

Siempre encontré inspiración en la fuente inagotable y variada del teatro de todas clases.

Simultáneamente yo declamaba en cuanta fiesta escolar, acto cívico o fiesta familiar se atravezaba en mi camino, e iba adquiriendo, guiada por mi padre que fue mi maestro de declamación -hombre muy culto e inteligente, crítico de arte, autor teatral laureado en España y poeta- la costumbre de analizar las poesías desde todos los puntos de vista que señalo en el curso del trabajo.

Gustadora de la poesía y la declamación, era natural que fuera esta última, actividad corriente en mi trabajo docente, en el cual aplicaba mis conocimientos y mis experiencias. Como también me gustaba que todos mis alumnos, sin excepción, participaran de cada actividad escolar, era lógico que de la simple recitación me desviara a la poesía coral en la que todos actuaran.

Puedo decir con categoría absoluta, que la totalidad de los alumnos de un grupo cualquiera, es capaz de participar en esta actividad artística; no se necesita escoger; que cualquier niño que habla, por el hecho de que habla, puede tener acceso a ella. He trabajado en distintos medios socioeconómicos, desde los semirurales de las cercanías de Guadalajara y los marginados de la ciudad de México, hasta los de clase media alta. Nunca lo hice con grupos especialmente compuestos de niños de las clases adineradas, pero pienso que sus voces y su sensibilidad infantil no son muy diferentes

de las de los demás.

En cuanto al número de individuos participantes, mi mayor experiencia fue con grupos que oscilaban entre los cincuenta y los sesenta individuos. Sin embargo, he podido experimentar que mientras mayor es el número de coristas, la poesía adquiere más solemnidad, aunque resulte más difícil hacer un trabajo fino. He llegado a trabajar con grupos de doscientas voces, con grupos de cerca de cuatrocientas, intercalando canto en la poesía, usando tumbadoras, etc.. En dos ocasiones incursioné con los adultos; la primera, con un grupo de 180 profesores aproximadamente; la segunda, con mi grupo de compañeros de la Licenciatura en Educación Primaria en 1977. En ambas ocasiones dispuse de poco tiempo para afinar el coro, pero los profesores se mostraron complacidos. En la primera de estas dos últimas que cito, hace ya cerca de diez años, me vi en la necesidad de cuidar mucho la preparación de las partituras que por experiencia sabía que son indispensables de utilizar; elaboré unas de tamaño mural y el resultado fue que al finalizar las sesiones con los maestros, las partituras desaparecieron sin que yo supiera quien se las llevó. Con el hurto me sentí muy halagada, pues me decía mucho del éxito de la empresa; supe que a la salida, mientras unos me distraían con preguntas, otros emprendían la tarea de llevárselas. En la segunda ocasión fui felicitada particularmente por el maestro conductor a quien le pareció "un trabajo muy interesante"

Alguna vez puse poesías sentimentales que tuvieron tremendo impacto en el público. Ahora pienso que los niños pudieron impresionarse también, por eso recomiendo prudencia al escoger la poesía. Quizá ésta pudo entonces responder a los dictados del tiempo, pero los valores han cambiado y la educación, la estética también, debe mirar al futuro y ser muy cuidadosa

con el material humano.

Nunca seleccioné individuos para formar grupos de poesía coral. Esto no quiere decir que no pueda hacerse selección. En este caso debe atenderse:

- a).- A la voz principalmente.
- b).- A contar con un número equilibrado de voces graves, medias y agudas. El equilibrio se establece con el número de individuos y la potencia de cada voz.
- c).- A que tengan una buena lectura expresiva.

De alguna manera, pienso que pueden aprovecharse las últimas experiencias que he vivido en el campo de la música de la palabra. De ellas hablaré en seguida, pero antes quiero hacer notar que por la naturaleza misma de estas experiencias aun no tengo soluciones sobre su aprovechamiento en la poesía coral, pero estoy segura que se van a ir encontrando y no quiero que pasen inadvertidas para otros interesados que con más vida por delante o con entusiasmo por investigar, tengan posibilidades para incursionar en ese campo.

Asistí aproximadamente hace cuatro años al único "concierto" que en esta ciudad de México, D.F., dió el famoso y revolucionario músico norteamericano Jhon Cage. Todo el "concierto" consistió en una serie de "piezas" cuya estructura era musical, pero para producirlas, el autor, y en este caso ejecutor, solamente se sirvió de su voz que articulaba palabras conocidas, - mezclando diferentes idiomas y combinándolas con vocalizaciones y sonidos emitidos a través de un micrófono que acercaba o retiraba. Esto fue en teatro cerrado.

La última, la más reciente, fue una experiencia promovida por el joven músico mexicano Julio Estrada en el Centro del Espacio Escultórico de la U.N.A.M., lugar que por sus características constructivas, ambientales y

y acústicas, permitió la participación espontánea del público asistente conducido por el compositor.

La actuación de las personas consistía en emitir voces, sonidos, mensajes, discursos, que un sintetizador electrónico descomponía, recomponía, repetía en tiempos prefijados, aumentaba o disminuía frecuencias e intensidades, se multiplicaba, manejado por Estrada y produciendo efectos extraordinarios de fuerza o expresividad, convirtiendo el mismo mensaje, en mensaje y fondo (primero y segundo términos, se diría en teatro, o música y acompañamiento), en una o mil voces a la vez.

El sintetizador fue el instrumento que usó el músico para hacer patente su creatividad, a partir de la creatividad del público. Un niño cantó como pájaro, y él produjo el efecto de cientos de pájaros. Un hombre dijo un discurso contra la bomba atómica y el sintetizador produjo el efecto dramático, dando lentitud y pesantez a algunas palabras o repitiendo en forma de coro la palabra " muerte...muerte..." a lo largo del discurso.

Pensé que con una sola persona se podría producir una poesía coral para ser oída solamente. Me afirmé en mi concepto de que la palabra tiene una música y hay que buscarla y hacerla lucir. Reflexioné si acaso el sintetizador es el aparato que reúne muchas experiencias que el hombre tiene sobre el sonido y sus cualidades. Pero también pensé: ¿Qué pasa con el mensaje del contenido conceptual de la poesía? ¿Queda en primero o en segundo término? Pensé que hay que incluir en cada proyecto que se pudiera derivar de esta experiencia, cuándo debe acentuarse el valor del mensaje y cuando el de la música.

"B"

ESQUEMA DE LA TÉCNICA Y ANALISIS DE RESULTADOS.

Pasando al aspecto de la técnica general de la poesía coral, puede decirse que no varía mucho sea cual fuere el grupo al que se aplique.

Implica:

- 1.- La preparación por el Director.
- 2.- La preparación del grupo o ensayos.
- 3.- La presentación.
- 4.- la evaluación.

1.- La preparación primera necesita:

1.1.- Contar con un grupo de individuos, dado o escogido, pero conocido por el Director, para que pueda hacer la selección de voces y escoger solistas si los necesita.

1.2.- Escoger adecuadamente la poesía.

1.3.- Estudiar la poesía desde todos los puntos de vista señalados en el capítulo IV.

1.4.- Elaboración de partituras.

1.5.- Estudio del lugar en donde se presentará.

1.6.- Preparación y/o diseño de complementos. (vestuario, decorado, sonido, etc.)

2.- En los ensayos se considerará:

2.1.- Distribución y acomodo de las voces y preparación emocional del grupo.

2.2.- Lectura y comprensión por el grupo, de la poesía a estudiar, tanto en su parte semántica, como en la emocional, como en su situación en el

espacio y el tiempo.

2.3.- Ensayos por partes no muy largas, pero con sentido completo.

2.4.- Ensayos generales.

2.5.- Aprovechamiento de la memoria auditiva reforzada con la partitura

2.6.- Tiempo de maduración.

2.7.- Número de ensayos necesarios para evitar en lo posible, apresurar la presentación.

2.8.- Ensayar en el lugar de presentación y con los complementos programados.

Muy recomendable resulta grabar en cinta cuando se creé que una parte está bien estudiada. Servirá en primer lugar para darse cuenta de los errores si los hay, y también para refrescar la memoria del grupo en ensayos posteriores.

3.- Siguiendo estos lineamientos podemos avisorar buenos resultados en la presentación. Esta deberá hacerse conforme al programa. Retrazarla, adelantarla o alterar la secuencia si se van a decir varias poesías, inquietaría al grupo coral y ello repercutiría en la forma de la actuación. Hay que procurar siempre, que el grupo esté seguro para que esté tranquilo y pueda dedicar su atención a la actividad que hará frente a un público.

Si se piensa que el público pedirá con su aplauso una repetición o "bis", de preferencia debe llevarse preparada para el efecto otra poesía; ésta debe ser más corta, pero igualmente cuidada para que, no sólo no borre la impresión de la actuación primera, sino que deje mejor sabor,

Es recomendable presentar a los grupos frente a públicos poco exigentes (otros grupos escolares, toda la escuela, los padres de los niños, etc.) an-

tes de hacer una presentación frente a un público que se sabe exigente o es totalmente ajeno o desconocido.

4.- Es pertinente que después de cada presentación, se reúna el grupo con el Director y juntos hagan una evaluación o autocrítica tomando en cuenta:

- 4.1.- Reacción del público al terminar la actuación.
- 4.2.- Sentido de la votación de los jurados si los hay y si ésta corresponde a criterios confiables.
- 4.3.- Defectos notados en la actuación.
- 4.4.- Circunstancias que favorecieron o perjudicaron la actuación.
- 4.5.- Medios que se pondrán en práctica para evitar las interferencias perjudiciales y corregir los defectos, o para aprovechar las circunstancias favorables en subsecuentes presentaciones.

Los resultados que yo obtuve con mis grupos de poesía coral, siguiendo esta técnica, fueron siempre positivos. En el balance final y después de las presentaciones, se contó con la aprobación general y con la satisfacción personal y la de los coristas, aun en los casos de los coros menos estudiados por circunstancias de tiempo u otras.

Ejemplo de ritmo de rumba.

C A N T O N E G R O

Nicolás Guillén

¡Yambambó, yambambé!

Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo,
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

Acumeme serembó,

aé;

yambó,

aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

Ejemplo de ritmo de bamba.

¡ VENGA OTRO SON !

a Renato Leduc
Por Gonzalo Beltrán Luchichí

Para bailar la bamba no más bastaba
una poca de gracia, mucha alegría;
una prieta jarocho cálida y brava
un mulato con fibra y con picardía.

La tarima cimbraba de duela a duela;
el tacón y la suela la estremecía.
Una niña en un baile se lo tentaba...
- zapatito de raso que le apretaba.

La jarana y el arpa, con el falsete
desparraman avispa desde el templete.
En la brisa se escapan
y en los ranchos que pueblan el Papaloapan
no hay negrita y su negro - de siete a siete -
que no mueva la grupa con su piquete.

"Es la danza de lumbré del saca y mete
que es un mete y un saca
y un sacamete
de talón y de punta y el molinete
que lo bailan la vaca como el torete,
la tortuga y la iguana y el teterete

al igual que la dama de alto copete".

"Arribita y arriba, arribita y arriba

y arriba iré...

y arriba iré...

yo no soy marinero, yo no soy marinero,

por tí seré

por tí seré

por tí seré".

Una tromba es la bamba en su movimiento

que enloquece a la gente de sotavento

Y es oleaje y candela y reventazón;

dinamita en la sangre, rayo y ciclón.

Post data:

Bamba que fuiste domeñadora

en las riberas y en los planíos;

que acurrucaste los sueños míos

si no en la hamaca, en la mecedora.

Tus requinteos suenan ahora

en puritanos salones fríos;

y al damos coba - sin alma y bríos -

te mistifica la Embajadora.

Tal cual la patria, te han entregado
y con tus ritmos han disfrazado
los trece dólares de la traición...
A tí, que has sido timbre de ingenio,
los muy tartufos de este sexenio
te han maculado como pregón.

Y por eso te pido
y por eso te pido
por compasión
que se acabe la bamba
Que se acabe la bamba
¡Venga otro son!

T R A B A L E N G U A S

Dominio Popular

Tres trigueños trigueros tigreros, en un tris, tris, tras,
mataron a tres tristes tigres que entre el trigo hallaron.

Señora:

Pedro Pero Pérez Crespo, ¿dónde mora?

- ¿Por qué Pedro Pero Pérez Crespo preguntáis?

porque en este lugar hay

tres Pedro Pero Pérez Crespo:

Pedro Pero Pérez Crespo el de arriba

Pedro Pero Pérez Crespo el de abajo

y Pedro Pero Pérez Crespo el del rincón.

Estos tres Pedro Pero Pérez Crespo son.

En China, comióse un león

a Petra Pertas y Tretas, casada con Trelingar.

Su esposo ofrece pagar

de dinero un buen montón,

a quien lograra a la fiera

desempetra - perta - treta - trenlingarar.

Parra tenía una perra y Guerra tenía una parra, y la perra
de Parra, se subió a la parra de Guerra; y salió Parra y le dijo a
Guerra, que por qué le había pegado con la parra a la perra, y le dijo
Guerra, que si la perra de Parra no se subiera a la parra de Guerra,

no hubiera salido Guerra, ni le pegara con la parra a la perra.

María Chucena
su choza techaba,
Y un techador
que por allí pasaba
le dijo:

- María Chucena,
¿techas tu choza
o techas la ajena?
- Ni techo mi casa
ni techo la ajena,
que techo la choza
de María Chucena.

EL ULTIMO CUENTO

Victoria Hidalgo Riestra

- Mamita, cuéntame un cuento... Cuéntame un cuento, que estoy cansado... Quiero dormirte, mamita, cuéntame un cuento.

Los ojos profundos del niño se entreabrían de vez en cuando buscando afanosos el rostro de su madre.

- ¡Cuéntame un cuento...!

Abrazándolo contra su pecho, como queriendo aliviar el dolor de su hijo, como queriendo con su calor dar nueva vida a quien otrora vida dió, aquella mujer sostiene el débil cuerpecito que susurra insistente.

- ¡Cuéntame un cuento, mamá!

La voz se le cortaba en la garganta recordando las felices noches en que su niño se quedaba dormido plácidamente después de oír el repetido cuento que su temura le daba.

- ¡Un nuevo cuento! - pensó la madre -. Un cuento sin final -, un cuento eterno y así no dormirá mi niño ese espantoso sueño...

Y comenzó...

- Había una vez un niño; un niño muy hermoso con ojos de capulín; un suave niño hecho de amor; un tierno niño hecho de esperanza; un blanco niño hecho de pureza; un niño alegre hecho de inocencia; un bello -- hijo hecho de pasión...

El niño dejó de quejarse, miró triste y dulcemente a su madre y cerró para siempre sus negros ojos.

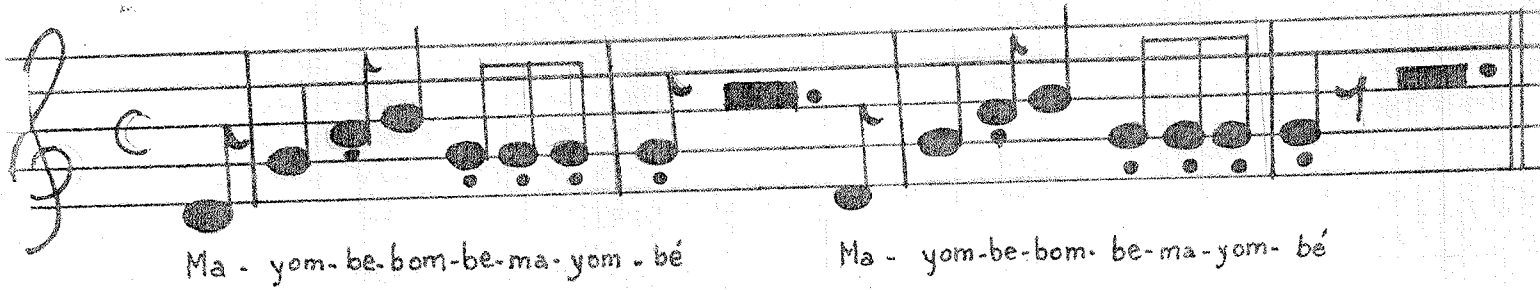
La madre lo descansó suavemente en su regazo.

¡Un niño ausente, hecho de dolor!

Ejemplo de partitura para el director.

SENSE MAYA

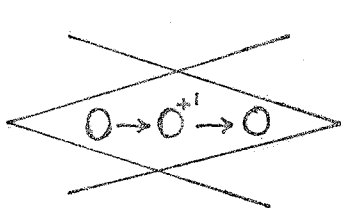
Nicolás Guillén.



Canto para matar una culebra

G ¡Mayombe - bombe - mayombé! *ff*
 ¡Mayombe - bombe - mayombé!
 ¡Mayombe - bombe - mayombé!

O₋₂ M La culebra tiene los ojos de vidrio; *mf*
 la culebra viene y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 O₋₁ con sus ojos de vidrio.



M_{yA} La culebra camina sin patas;
 la culebra se esconde en la yerba;
 caminando se esconde en la yerba,
 caminando sin patas.

O⁺

G

¡Mayombe - bombe - mayombé!

f

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

M

Tú le das con el hacha, y se muere:

mf

A

¡dale ya!

M

¡No le des con el pie, que te muerde,

f

A

no le des con el pie, que se va!

G Sensemayá, ^Mla culebra,

G sensemaya.

G Sensemayá, ^Mcon sus ojos,

G sensemayá.

G Sensemayá, ^{M, A}con su lengua,

G sensemayá.

G Sensemayá, ^Tcon su boca,

G sensemayá...

f → p

O

M La culebra muerta no puede comer;

A, M la culebra muerta no puede silbar;

M no puede caminar,
no puede correr;

O⁺

M, A La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;

A no puede respirar,

O

no puede morder!

mf → f

f → ff

ff → mf

O₋₁ → O⁺

G ¡Mayombe - bombe - mayombé!

f

A_yG Sensemayá, la culebra...

G ¡Mayombe - bombe - mayombé!

mf

M_yG Sensemayá, no se mueve...

G ¡Mayombe - bombe - mayombé!

p

A_yG Sensemayá, la culebra...

G ¡Mayombe - bombe - mayombé!

pp

T Sensemayá, ^{se} murió!

f

Ejemplo de partitura para voz aguda.



SENSE MAYA

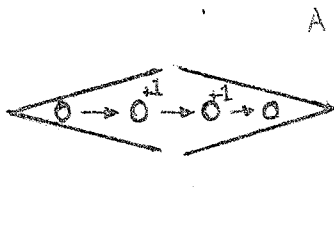
Canto para matar una culebra.

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.



~~La culebra camina sin patas;~~

mf

~~la culebra se esconde en la yerba;~~

~~caminando se esconde en la yerba,~~

~~caminando sin patas.~~

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:

A ~~¡dale ya!~~

¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemaya, la culebra,

sensemaya.

Sensemaya, ~~con sus ojos,~~

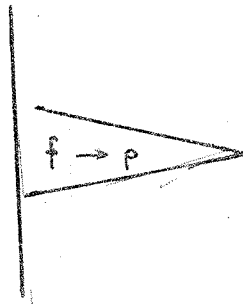
sensemaya.

Sensemaya, ~~con su lengua,~~

sesemaya.

Sensemaya ~~con su boca,~~

sensemaya...



La culebra muerta no puede comer;

~~la culebra muerta no puede silbar;~~ f

no puede caminar,

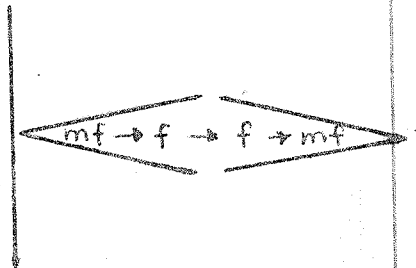
no puede correr;

~~La culebra muerta no puede mirar;~~

~~la culebra muerta no puede beber;~~

~~no puede respirar,~~

~~no puede morder;~~



¡Mayombe - bombe - mayombé!

Sensemaya, la culebra... f

¡Mayombe - bombe - mayombé!

Sensemaya, no se mueve...

¡Mayombe - bombe - mayombé!

~~Sensemayá~~, la culebra...

p

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡~~Sensemayá~~, ^{se} murio!

f

Ejemplo de partitura para voz media.



S E N S E M A Y A

Canto para matar una culebra.

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

O-2

O-1

M ~~La culebra tiene los ojos de vidrio;~~
~~la culebra viene y se enreda en un palo;~~
~~con sus ojos de vidrio, en un palo,~~
~~con sus ojos de vidrio.~~



MA ~~La culebra se esconde en la yerba,~~
~~La culebra camina sin patas,~~
~~caminando se esconde en la yerba,~~
~~caminando sin patas.~~

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

M ~~Tú le das con el hacha, y se muere:~~ mf
¡dale ya!

M ~~¡No le des con el pie, que te muere,~~ f
no le des con el pie, que se va!

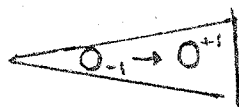
Sensemayá, ~~la culebra,~~ f
sensemayá.

Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.

Sensemayá, ~~con su lengua,~~ mf
sensemayá.

Sensemayá, ~~con su boca,~~ p
sensemayá...

O M



~~La culebra muerta no puede comer;~~
~~la culebra muerta no puede silbar;~~
~~no puede caminar,~~
~~no puede correr;~~

MA

~~La culebra muerta no puede mirar;~~
~~la culebra muerta no puede beber;~~
no puede respirar,
no puede morder;

¡Mayombe - bombe - mayombé!

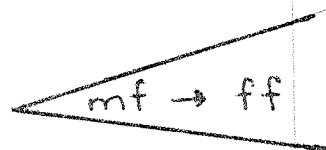
Sensemayá, la culebra...

¡Mayombe - bombe - mayombé!

M

~~Sensemayá, no se mueve...~~

mf



¡Mayombe - bombe - mayombé!

Sensemaya, la culebra...

¡Mayombe - bombe - mayombé!

M

¡Sensemaya, ^{se} murió!

f

Ejemplo de partitura para voz grave.

G

SENSE MAYA

Canto para matar una culebra.

G ~~¡Mayombe — bonbe — mayombe!~~ ff
~~¡Mayombe — bonbe — mayombé!~~
~~¡Mayombe — bonbe — mayombé!~~

La culebra tiene los ojos de vidrio;
 la culebra viene y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
 la culebra se esconde en la yerba;
 caminando se esconde en la yerba,
 caminando sin patas.

G ~~¡Mayombe — bonbe — mayombé!~~ f
~~¡Mayombe — bonbe — mayombé!~~
~~¡Mayombe — bonbe — mayombé!~~

Tú le das con el hacha, y se muere:

¡dale ya!

¡No le des con el pie, que te muerde,

no le des con el pie, que se va!

~~Sensenayá~~, la culebra,

~~sensenayá~~.

~~Sensenayá~~, con sus ojos,

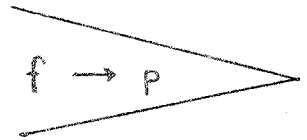
~~sensenayá~~.

~~Sensenayá~~, con su lengua,

~~Sensenayá~~.

~~Sensenayá~~ con su boca,

~~sensenayá~~...



La culebra muerta no puede comer;

la culebra muerta no puede silbar;

no puede caminar,

no puede correr!

La culebra muerta no puede mirar;

la culebra muerta no puede beber;

no puede respirar,

no puede morder!

G ~~Mayombe - bombe - mayombé!~~

~~Sensenayá~~, la culebra...

~~Mayombe - bombe - mayombé!~~

~~Sensenayá~~, no se mueve...

f

mf

~~¡Mayombe - bombe - mayombé!~~

p

Sensenayá, la culebra...

~~¡Mayombe - bombe - mayombé!~~

p p

~~¡Sensenayá, se murió!~~

f

CONCLUSIONES

Todo lo expuesto con anterioridad constituye las conclusiones teóricas y metodológicas de un amplio y duradero conjunto de observaciones y experiencias sistematizadas. Han sido expuestas con el objetivo de integrar y proyectar un concepto crítico y por lo tanto más válido, acerca de la naturaleza y requisitos de la poesía coral, como arte y como instrumento de educación.

No obstante, para concentrar especialmente la atención sobre ellas, a continuación repaso las más importantes a saber:

1. La poesía coral es un valioso auxiliar de la educación, pero es algo más que eso, es arte y por lo tanto, cuando se utilice como auxiliar, debe mantener su categoría de arte.
2. La poesía coral es el arte musical cuyo instrumento es la voz humana, hablada, en coro.
3. La poesía coral no es poesía individual dicha en grupo.
4. Las poesías que se pongan en coro deben escogerse preferentemente entre las de ritmos más constantes en duración y sucesión; entre las de versos métricos; entre las de contenidos más idóneos al objetivo educacional, al grupo y al público, y entre las que puedan matizarse más amplia y fácilmente.
5. La poesía coral, como los coros de canto y las orquestas --- exigen una técnica a seguir.
6. Son susceptibles de adaptarse a la poesía coral, técnicas de música y técnicas de canto, así como nomenclaturas y simbologías. --- Sería ideal que algún día tenga su propia estructuración al respecto.

7. Poesía, voces y técnica forman un todo de gran cohesión, de tal manera que si algo falta no hay poesía coral.

8. Se necesita promover más la divulgación de los conocimientos esenciales de poesía coral en sus aspectos más importantes: poesía, conocimiento y manejo de voces, técnicas y recursos.

PROPOSICIONES

PRIMERA. Siendo esta tesis fruto de las experiencias - en mi caso siempre positivas - de un trabajo particular, sería de gran utilidad que otras personas interesadas en el tema, probaran o invalidaran lo aseverado en ella, con lo cual adquiriría o no confiabilidad.

SEGUNDA. A partir de lo anterior promover estudios sobre la -- poesía coral y su técnica específica.

TERCERA. Difundir el conocimiento y la práctica de la poesía - coral, dado que es una actividad artística que como tal, tiene valor incalculable en la educación porque es un fin en si misma y es un medio, y porque el desarrollo y uso de ella no implica ni estipendios onerosos, ni facultades extraordinarias, ni locales especiales.

B I B L I O G R A F I A

Aguirre Tinoco, Humberto. (recop) Lírca Festiva de Tlacotalpan.
Museo "Salvador Ferrando", Tlacotalpan,
Ver., 1976

Guillén, Nicolás. Songoro Cosongo. Editorial Losada, Buenos Aires, 1
1952.

Hidalgo, Aurelio. Lectura Expresiva y Recitación. Tip. de "El Dra-
gón", Colima, Col. 1925

Moncada García, Francisco. Teoría de la Música. Ediciones Framong.
México, D. F. 1976

Navarro Tomas, Tomás. Arte del Verso. Colección Málaga, S. A. , ---
México, 1975