

COROS RECREATIVOS DE
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ:
Volumen 1



EDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR
TOBÍAS ÁLVAREZ DI DESIDERO
EDITORES

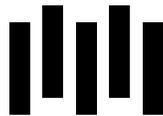
ELIZABETH ESPEJEL CRUZ
COORDINADORA

**Coros Recreativos de
Miguel Bernal Jiménez
Volumen 1**

Coros Recreativos de Miguel Bernal Jiménez Volumen 1

EDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR
TOBÍAS ÁLVAREZ DI DESIDERO
EDITORES

ELIZABETH ESPEJEL CRUZ
COORDINADORA



FESTIVAL DE MÚSICA DE MORELIA
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ



Edgar Alejandro Calderón Alcántar y Tobías Álvarez Di Desidero, Editores
Elizabeth Espejel Cruz, Coordinadora
Coros Recreativos de Miguel Bernal Jiménez, Volumen 1
Morelia: Festival de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez, Gobierno del Estado de Michoacán
2022, 102 pp.

Primera edición

Usted no requiere solicitar permiso para la utilización y/o replica de las partituras para uso personal o educacional, sin embargo, el manejo de las mismas no podrá tener fines comerciales. Usted no podrá remover o alterar de la copia ninguna leyenda de Derechos de Autor o la que manifieste la autoría del material.

ISBN: 978-607-59648-1-2

Diseño: Andrea Gaona Torres

Datos de la imagen de portada: Miguel Bernal Jiménez dirigiendo. Fotografía: Tomás Montero Torres

Dibujo musical: Tobías Álvarez Di Desidero

Cuidado de la edición: Edgar Alejandro Calderón Alcántar, Elizabeth Espejel Cruz y Mónica Paola Aguilera Zertuche

Este libro fue realizado con el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), a través de la vertiente Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2021.

Impreso y hecho en México

IN MEMORIAM:

MARÍA CRISTINA MACOUZET DE BERNAL
MIGUEL BERNAL MACOUZET
EUGENIO BERNAL MACOUZET

Agradecimientos especiales:

A todas las instituciones que con su apoyo han hecho posible la realización de esta edición:

Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales
Gobierno del Estado de Michoacán
H. Ayuntamiento de Morelia
Festival de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez”

De manera muy especial agradecemos a Verónica Bernal Vargas, Directora General del Festival de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez”, por el singular apoyo e impulso para la realización de este proyecto editorial. A Javier Álvarez Fuentes, Lorena Díaz Núñez y a Eugenio Bernal Caso, por las facilidades para la logística y consulta de las fuentes musicales primarias de algunas obras de Miguel Bernal Jiménez. Al maestro José Manuel Tapia, encargado de la Biblioteca “Ignacio Mier Arriaga”, del Conservatorio de las Rosas, por su siempre gentil y precisa atención y orientación para la consulta de las obras conservadas en ese fondo documental. A Fernando Alfonso Trujillo Pérez, párroco del templo de San José por su invaluable generosidad al facilitar el espacio ideal para la grabación del CD, a Pavel Ramírez Esquivel y Nataly Vargas Valencia por las gestiones y apoyo logístico. Al *Ensamble Vócal Fides Ex Auditū*, bajo la dirección de Luz Analí Mendoza Galindo, por el montaje e interpretación de las obras que aquí fueron editadas.

Expresamos nuestra entera gratitud a Javier Álvarez Fuentes, al maestro J. Jesús Carreño Godínez (†), Jaime Bernal Macouzet, Luis Jaime Cortez y Verónica Bernal Vargas, por haber integrado el primer consejo editorial de la Obra de Miguel Bernal Jiménez con gran visión de futuro, lo que hoy representa un cimiento angular de este volumen. Gracias a todas y cada una de las personas que, de una u otra manera, han colaborado para la culminación de este volumen.

ÍNDICE

Introducción	1
Criterios de selección del repertorio	2
Criterios de edición musical	3
Abreviaturas	6
Estudio y crítica de la edición musical de las obras	7

SUITES Y CUADERNOS DE COROS RECREATIVOS

[1] JUGUETES , Suite para coro	15
I. El cucú	16
II. Canción del reloj	18
III. La gallina	21
IV. El cojo	24
[2] COROS RECREATIVOS , Cuaderno No. 1	27
I. El juglarcillo	28
II. Mambrú	30
III. Elegía heroica	40
[3] COROS RECREATIVOS , Cuaderno No. 2	47
I. ¡Oh! Susana	48
II. Canción de los remeros del Volga	51
III. Crepúsculo en Suecia	56
IV. ¿A dónde va la niña?	62

COROS RECREATIVOS DE MÚSICA MEXICANA

[4] EL CARRETERO	73
[5] LA VALENTINA	81
[6] EL HIJO DESOBEDIENTE	87

INTRODUCCIÓN

La prominente trayectoria artística de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) lo ubica como uno de los músicos mexicanos del siglo XX con un perfil plural y sobresaliente en cada una de sus facetas, ya que se desarrolló como compositor, pedagogo, musicólogo, intérprete de órgano, de piano, director coral y orquestal, además de editor y fundador de la Revista Sacro-Musical *Schola Cantorum*, en la que se desempeñó como ensayista y crítico.

El nutrido catálogo de la obra de Bernal Jiménez supera los tres centenares de composiciones, de las cuales es fácil traer a la mente sus hitos de la música instrumental como son: el *Cuarteto virreinal*, el retablo medieval: *Concertino para órgano y orquesta*, o varias de sus obras sinfónicas de gran formato, así como su ballet: *El Chueco*. Es preciso enfatizar que la mayor parte de su producción compositiva la conforma su obra vocal que se ramifica de manera encomiable y variada en el repertorio litúrgico y religioso, representado por sus misas, motetes, salves, himnos, misterios, villancicos, etc. No obstante, su repertorio de música vocal, de tipo secular, es también rico y luminoso, pues transita desde su drama sinfónico: *Tata Vasco* (1941), pasando por otros géneros de la música escénica como sus composiciones a los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, ejemplo de ello son: la suite para coro mixto, cuerdas y piano: *La divina sin par Filotea* (1941), y su música incidental para coro y orquesta titulado: *El gran teatro del mundo* (1948); así también la musicalización de algunos textos de Sor Juana Inés de la Cruz, integrados en su retablo coreográfico, para orquesta y coro infantil: *Los tres galanes de Juana* (1952)¹, deben destacarse sus importantes colecciones y suites de coros recreativos, algunos de ellos son composición propia y muchos otros *interpretaciones para coro*, es decir, arreglos de música popular mexicana e internacional que demuestran su gran inventiva y dominio de la técnica compositiva e interpretativa del repertorio coral.

Miguel Bernal Jiménez mostró un declarado interés por la música vocal y coral, que se ve reflejado no sólo por su vasta producción de composiciones originales e *interpretaciones para coro*, sino también por sus publicaciones de orden pedagógico que enfocó en la música coral, como son sus libros titulados: *Los tres géneros de la Música Sagrada* (1939)², *El acompañamiento del Canto Gregoriano* (1944)³, *La disciplina coral* (1947)⁴ y *Las tres etapas de la ejecución gregoriana* (1949)⁵, estas obras dan fe de la enorme voluntad del compositor michoacano para la formación tanto de directores de coros como de sus coristas.

1 Véase, DÍAZ NÚÑEZ, Lorena, 2000. *Miguel Bernal Jiménez, catálogo y otras fuentes documentales*. México: Conservatorio de las Rosas, Conaculta, INBA, Cenidim, 208 pp.

2 BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, 1939. *Los tres géneros de la Música Sagrada*. Morelia: Ediciones del XXV aniversario de la fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, 76 pp.

3 BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, 1944. *El acompañamiento del Canto Gregoriano*. Morelia: Escuela Superior de Música Sagrada, 126 pp.

4 BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, 1947. *La disciplina coral*. Morelia: Escuela Superior de Música Sagrada, 86 pp.

5 BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, 1949. *Las tres etapas de la ejecución gregoriana*. Morelia: Escuela Superior de Música Sagrada, 108 pp.

Su libro *La disciplina coral* es el más afín al repertorio que se presenta en este volumen, ya que está completamente dirigido a los aspectos que deben ser tomados en cuenta en la práctica coral. Bernal propone cuatro aspectos fundamentales: El cultivo de la voz, la técnica coral, la lectura de obras, y el ensayo en conjunto, cada uno de ellos representa un capítulo del libro, en los que se trata cada aspecto con mayor profundidad y detalle.

Definitivamente, uno de los logros de mayor trascendencia para la música vocal en Michoacán, fue la colaboración entre Miguel Bernal Jiménez y Romano Picutti para fundar, en el año de 1949, el coro de Niños Cantores de Morelia, uno de los emblemas vivos más significativos de la Ciudad de Morelia. Naturalmente, con la célebre actividad artística de los Niños Cantores de Morelia, la composición de música coral a cargo de Miguel Bernal se incrementó notablemente⁶.

CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL REPERTORIO

Como se dijo antes, el catálogo de obra coral de Bernal Jiménez es como un gran caleidoscopio que vale la pena conocer, explorar, apreciar, estudiar, editar e interpretar de una manera sistemática y unificada. Por ello, la primera consideración para la selección del repertorio que conforma este volumen fue la homogeneidad. En principio, todas las obras que aquí se incluyen tienen texto literario en castellano. Otro aspecto uniforme es la dotación vocal, todas las obras son para coro mixto, la mayoría son a cuatro voces, pero también las hay a menos voces, es preciso aclarar que ninguna de ellas incluye acompañamiento instrumental.

Se trata pues de una pequeña antología de coros recreativos de Miguel Bernal Jiménez. En los coros recreativos, el autor ofrece una rica amalgama de recursos compositivos que explotan las posibilidades corales a una dimensión insospechada. Bernal logra un equilibrio de musicalidad que se conjuga con una importante complejidad y virtuosismo técnico vocal que devienen en una estética exquisita, que logra mantener la atención de la audiencia siempre fresca, debido al uso audaz de elementos musicales tradicionales, como el contrapunto, o la fiel referencia a los contornos melódicos de sus arreglos, pero que son regularmente aderezados por una sonoridad innovadora, enriquecida mediante dinámicas y articulaciones variadas, además de ingeniosas onomatopeyas que confluyen para iluminar la retórica relación de la música y la poesía.

Por otra parte, uno de los aspectos que marca diferencias entre algunas de las obras que integran este repertorio es la labor que Miguel Bernal Jiménez desarrolló en ellas, pues se han elegido composiciones originales, pero también se incluyen varios arreglos de música popular mexicana e internacional, a los que Bernal Jiménez denominó: *Interpretación para coro*.

⁶ Véase, CHÁVEZ MENDOZA, Celso, 1993. “Los Niños Cantores de Morelia”, en *El Conservatorio de las Rosas*, México: Fomento Cultural PROBURSA, p. 124

Juguets. Suite para coro (ca. 1939), entra en el rubro de la música original de Miguel Bernal Jiménez, mientras que las dos colecciones tituladas: *Coros recreativos. Cuaderno no. 1* y *Coros recreativos. Cuaderno no. 2*, respectivamente, están integradas de arreglos, o mejor dicho, *interpretaciones para coro*, de autores de diferentes partes del mundo. Finalmente, un ingrediente especialmente atractivo es el repertorio de música popular mexicana, que en la versión coral de Bernal Jiménez logra una magnífica síntesis de elementos que mantienen perfectamente visibles el folclor y la identidad nacional, pero que, al mismo tiempo, son revestidos de su elegante poética musical.

Cabe apuntar que esta selección de coros recreativos propicia un fuerte vínculo entre el proceso de la edición crítica musical con el de la interpretación y montaje de este repertorio, de tal suerte que las obras incluidas en este volumen impreso coincide por completo con las que han sido grabadas en CD, con la interpretación del *Ensamble Vocal Fides Ex Auditū*, bajo la dirección de Analí Mendoza Galindo.

Finalmente, estamos convencidos de que la obra coral de Miguel Bernal Jiménez no sólo enriquece de manera importante el repertorio de música coral mexicana, sino que estimula el desarrollo técnico y musical de los coros que trabajan este tipo de repertorios, por ello, la presente antología reúne, en un solo volumen, un muestrario selecto de la gran visión compositiva de Bernal en la disciplina coral universal.

CRITERIOS DE EDICIÓN MUSICAL.

La transcripción y edición crítica de los *Coros Recreativos de Miguel Bernal Jiménez* procedentes de diversos tipos de fuentes, algunas de ellas son ediciones ya publicadas, otras inéditas, se realiza con la finalidad de ser útil para la interpretación práctica musical y al mismo tiempo, para promover su estudio, análisis, y propiciar diversos procesos de investigación.

El primer criterio de orden editorial significativo de esta antología es hacer homogénea la manera de escritura coral destinando, en la medida de lo posible, un sistema individual a cada parte vocal que conforma el reparto de cada composición. Cabe apuntar que en la mayoría de las fuentes musicales manuscritas del compositor predomina la práctica de escribir las partes de Soprano y Alto en un mismo sistema en clave de G-2, mientras que Tenor y Bajo en un mismo sistema en clave de F-4. En algunos casos concretos, las primeras ediciones de las colecciones de coros recreativos que fueron publicadas en vida del compositor presentan criterios disímiles a este respecto, por ejemplo: La *Elegía heroica. Canción sin palabras nº 27 de F. Mendelssohn*, interpretación para coro mixto que es parte de los *Coros Recreativos. Cuaderno no. 1*, edición impresa por Ediciones *Schola Cantorum* en Morelia [ca. 1943], presenta las partes de Soprano y Alto en un mismo sistema, mientras que Tenor y Bajo están escritos en un pentagrama individual. No obstante, el resto de las piezas de ese mismo cuaderno están escritas en un sistema individual cada una. Es muy probable que esta diferencia de criterios obedezca a cuestiones de espacio-impresión. Por el contrario, esta edición presenta este criterio unificado, un sistema para cada parte vocal, con excepción de algunos breves pasajes indicados en la crítica de la edición.

Otro aspecto editorial significativo es el traslado “inverso” que parte de la captura de la música escrita en formato de partichelas (en tipografía mimeográfica)⁷ al de partitura (*Full score*) para intentar reconstruir una versión cercana a la de la partitura compuesta por Miguel Bernal Jiménez, pero cuyo original no se ha logrado localizar. En términos generales, la partitura editada intenta influir lo menos posible en los originales, no obstante, se han realizado algunas intervenciones necesarias basadas en la interpretación analítica del texto musical en la fuente primaria y las perspectivas de interpretación y ejecución musical clara y objetiva⁸. A continuación, se presentan de manera separada, los rubros y criterios editoriales generales utilizados en este volumen:

Título y datos de autoridad

En el caso de las colecciones o suites, el título de la colección es el primero en presentarse en estilo de fuente: negritas, con mayor tamaño de fuente. Luego es referida la dotación vocal, en estilo de fuente normal, por ejemplo, Coro SATB. En el siguiente nivel se presenta el título de cada obra en estilo de fuente negrita, en caso de tener subtítulo, se pone una línea debajo en estilo normal. Todo este bloque que conforma el título de la obra se alinea centrado.

En un siguiente bloque, los datos de autoridad de cada obra se presentan de la siguiente manera:

- El nombre del compositor de la música se alinea a la derecha.
- En el caso de los arreglos o interpretaciones para coro, el nombre del arreglista se alinea a la derecha, debajo del nombre del compositor.
- En el caso del autor del texto literario, su nombre se alinea a la izquierda.

Intervenciones del editor

La mayor parte de las intervenciones editoriales se presentan detalladas fuera de la partitura, es decir, en el rubro: Crítica de la edición musical, con la intención de ofrecer la mayor claridad posible de lectura práctica a los intérpretes. Por lo anterior, el apartado “Crítica de la edición musical” se precisa únicamente en los casos en los que hubo una o más intervenciones editoriales. La manera de presentar cada intervención es la siguiente:

⁷ La gran mayoría de las *Interpretaciones para coro de música mexicana*, compuestas por Bernal, así como las de música internacional se conservan, en formato de partichelas, procedentes de copias manuscritas que luego fueron reproducidas a través del mimeógrafo, debido a la función que cumplían dentro de las agrupaciones corales de la Escuela Superior de Música Sagrada, dirigidas por Bernal Jiménez, así como por varios de sus discípulos que lo sucedieron. Hoy en día, este repertorio se puede consultar, en partichelas sueltas, en la Biblioteca “Ignacio Mier Arriaga” del Conservatorio de las Rosas.

⁸ GRIER, James, 2008. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Andrea Giraldez, traducción. Madrid: Ediciones Akal, pp. 11-39. En este apartado, James Grier reflexiona sobre la labor del editor musical derivada en función del tipo de edición que se realiza, de la relación del editor y la fuente musical y de la importancia de aplicar una metodología eficiente para la presentación del texto musical editado.

1. La parte vocal, abreviada, en la que se presenta alguna modificación.
2. El número de compás (c.) o compases (cc.) que comprenden las modificaciones.
3. Se enuncia el estatus que tenía el original.
4. Se especifica el cambio con respecto al original.

Por ejemplo:

S, c. 30: En el original Fa#, se modifica por natural, debido a la correspondencia armónica con el resto de las partes vocales.

Lo que significa que, en la parte de soprano, en el compás 30, se modificó la nota Fa# por natural.

Textos de coplas o estrofas

En las secciones de coplas o estrofas, en las que se escriben más de una línea de los textos literarios, éstas se colocan debajo de las líneas melódicas de cada parte vocal correspondiente, numeradas en orden progresivo al inicio de cada línea de texto. En el caso en que la métrica del texto literario no coincida, entre las estrofas de una misma obra, y, por lo tanto, la aplicación del texto a la melodía tenga diferencias entre sí, se le coloca una ligadura de fraseo punteada a la melodía, para indicar que una o más líneas del texto de las estrofas deben cantar la misma sílaba, mientras que para otras corresponde una sílaba distinta a cada nota de la melodía referida mediante la ligadura punteada.

Indicaciones de dinámica, agógica y articulaciones:

1. Se utilizan, por lo general, de manera normalizada, siguiendo las convenciones más frecuentes de uso internacional, por ejemplo:

- Donde en el original se indica: “igual”, refiriéndose a la aplicación de *staccato* a todo un pasaje, en la edición se pone: *simile* (con el estilo de fuente cursiva).

2. Se respetan, en cambio, las indicaciones especiales de articulación y técnica, en lengua castellana, que no están estandarizadas en los repertorios corales internacionales, por ejemplo:

- *Chiflando*
- *Gritando*
- *Chasquido, etc.*

3. En los casos de las indicaciones de modificación o alteración del *tempo*, que afectan a la totalidad del reparto vocal, ésta se coloca, en estilo de fuente negrita, en la parte superior del reparto, por ejemplo:

- **ritenuto**
- **accelerando**
- **rall.**

El intervalo concreto, inicio-final, en el que estas indicaciones afectan en la partitura, se expresa mediante una línea punteada de espaciado amplio.

4. Cuando se utilizan técnicas vocales especiales, o recursos de onomatopeya, que fueron indicados de manera literal al inicio de un pasaje y se marcó *simile*, si la aplicación de esa técnica vocal excede la extensión de una página, al inicio de la siguiente se utiliza, a manera de cortesía, la sílaba o recurso onomatopéyico correspondiente entre paréntesis, por ejemplo:

- (bum, bum, bum)
- (tin, tin, tin)
- (tic, tac)

5. En la edición, se ha intentado que la colocación y extensión de los reguladores de dinámica sea clara y precisa, cuando en el original haya ambigüedad.

6. En algunos casos en los que la fuente original presenta una indicación de fraseo o articulación aplicada únicamente para una voz, pero que, por coherencia musical, deba aplicarse, de manera uniforme, al reparto completo, se ha optado por editarla aplicada a todas las voces.

7. Se ha tratado de respetar la colocación de indicaciones de dinámica de la fuente original, no obstante, se añadieron algunas indicaciones de dinámica en los casos en los que, entre una indicación y otra, algunas dinámicas fueron omitidas en la fuente.

8. En los casos en los que la fuente original no presenta indicaciones de agógica o dinámica, no se añaden en esta edición. Un rasgo muy consistente en la obra vocal de Miguel Bernal Jiménez es que sus composiciones originales suelen presentar, de manera detallada, las indicaciones de agógica, *tempo* metronómico, dinámica, fraseo, etc. No obstante, en sus interpretaciones o arreglos para coro no se presentan al mismo nivel de detalle o inclusive están desprovistas de ellas.

9. En esta edición se han incorporado los números de compás al inicio de cada sistema de música, éstos no estaban indicados en las fuentes originales.

ABREVIATURAS

- A Alto
- B Bajo
- b.c.* boca cerrada
- F-4 clave de Fa en cuarta línea
- G-2 clave de Sol en segunda línea
- S Soprano
- T Tenor
- V.I. Voces infantiles
- V.V. Voces varoniles

ESTUDIO Y CRÍTICA DE LA EDICIÓN MUSICAL DE LAS OBRAS

[1] JUGUETES. Suite para coro

Fuente musical. La obra fue publicada aproximadamente en 1939, para la conmemoración del XXV aniversario de la Fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, y luego vuelta a editar, por Ediciones de *Schola Cantorum*, en Morelia en 1958, ambas ediciones tienen siete páginas. Es preciso apuntar que en *Juguetes* no fue requerida alguna intervención editorial, más allá de los criterios generales, que aplican a toda esta antología, arriba mencionados.

Se trata de una obra para coro mixto de voces infantiles (S, A) y voces varoniles (T, B) escritas en clave de G-2, sin acompañamiento instrumental, en cuatro movimientos, con carácter recreativo en la que los recursos musicales, tanto contrapuntísticos como de articulaciones y efectos onomatopéyicos, cumplen una función lúdica que los relaciona inexorablemente con el nombre de la suite: *Juguetes*.

- I. *El cucú* es el primer movimiento de la suite. Está escrito en la armadura de clave de Mi mayor y medida de compás 2/8. El discurso musical se desarrolla mediante un canon a la octava, a un compás de desplazamiento. La estructura formal es binaria simple, en la primera parte las voces infantiles encabezan el sujeto del canon, mientras que en la segunda lo hacen las voces varoniles.
- II. *Canción del reloj* es una pieza articulada, en su totalidad, a base de recursos onomatopéyicos en las tres partes vocales que la conforman, para hacer perfecta concordancia con la retórica sonora de un reloj, sin texto literario. La obra no indica armadura de clave, la medida de compás es de 2/4. La parte de Alto mantiene un *ostinato* invariable como el preciso “tic-tac” del reloj, mientras que las partes de Soprano y Tenor, respectivamente, discurren en diáfanos motivos melódicos, articulados homofónicamente a intervalo de décima, sobre la sílaba “tin”.
- III. *La gallina* al igual que *El cucú*, esta pieza tiene una forma binaria simple, de manera análoga a las danzas de las suites del barroco, además la primera sección describe entradas del tema o sujeto, en estilo fugado, por parte de las tres voces, no obstante, sin el desarrollo de otros elementos de la fuga como el contra-sujeto. En esta primera sección, sólo se articula la sílaba “car”, con una intención evidentemente onomatopéyica, imitando el cacareo de la gallina. Mientras que la parte “B” tiene texto literario aplicado. Resulta profundamente llamativo que Bernal Jiménez reutilizara los dos temas de este coro recreativo en una obra más tardía. Se trata de una obra sinfónica de gran formato que compuso en 1946, por encargo del compositor Carlos Chávez, me refiero a la sinfonía-poema *México*⁹. El primer tema del primer movimiento, *Tenoxtitlan*, expone, mediante el recurso de la acumulación melódica que va surgiendo poco a poco desde la introducción, el primer tema de *La gallina*, que

9 De acuerdo con el catálogo de obra de Miguel Bernal Jiménez, elaborado por Lorena Díaz Núñez, citado previamente, la primera edición de *Juguetes* data aproximadamente de 1939, mientras que la sinfonía-poema *México* fue compuesta en 1946, no obstante, la partitura es inédita y se localiza en el archivo personal de Miguel Bernal Jiménez.

es presentado de manera más completa, por lo menos seis veces, mientras que la aparición del segundo tema, “B”, es más discreta, aparece citada, de manera textual, pero sin la participación del texto literario, al menos cuatro veces¹⁰. Naturalmente, en la amplia dimensión de un primer movimiento sinfónico, en forma sonata, estas reminiscencias temáticas procedentes de *La gallina*, resultan muy evidentes en *Tenoxtitlan*, pero absolutamente válidas, pues las sonoridades pentáfonas a intervalos armónicos de octava, quinta y cuarta justa resultantes, concuerdan retóricamente con los horizontes imaginarios de ambas obras.

IV. *El cojo*. La última pieza de la suite es una pequeña fuga a tres voces, en el tono de Do mayor, con la entrada del Sujeto, de cuatro compases, en el Alto, la Respuesta en el Soprano, en dominante, y una segunda entrada del Sujeto en las voces varoniles, nuevamente en la región de la tónica. Una vez concluida la exposición de la fuga, un pequeño divertimento de apenas tres compases conduce a la coda final que re-expone la entrada del Sujeto en el Alto.

Es interesante señalar que entre 1941 y 1961, *Juguetes* fue presentada en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección Luis Sandi con el Coro de Madrigalistas, en varias ocasiones, lo que marca una idea del gusto del reconocido director y compositor mexicano por esta ingeniosa y atractiva obra de Miguel Bernal Jiménez¹¹.

[2] COROS RECREATIVOS. Cuaderno No. 1

Fuente musical. Esta colección fue publicada aproximadamente en 1943, por Ediciones de *Schola Cantorum*, en Morelia, consta de 17 páginas. Aunque se trata de una edición impresa y organizada como un cuaderno, cabe aclarar que cada pieza fue copiada por un distinto amanuense y con distintos criterios. Por otra parte, algunas de las piezas fueron publicadas por separado, como es el caso de *Juglarcillo*, publicada en 1944, en ediciones económicas, en versión para SSAA, y luego en la revista *Schola Cantorum*, año X, núm. 8, agosto de 1948, como suplemento musical¹².

Este primer cuaderno de coros recreativos, interpretaciones para coro de Miguel Bernal Jiménez, reúne tres canciones populares del mundo.

10 El primer tema, “A”, aparece expuesto en la sección de cuerdas cc. 31-44, a cargo de las violas y violines segundos. El tema “B” se articula a partir del compás 46, a cargo de contrabajos y violonchelos, luego se van sumando instrumentos hasta logra un *tutti* parcial que concluye en el compás 61. Nuevamente, aparece el tema “B”, en la sección de metales, cc. 186-195, después aparece seccionado en semifrases, entre los compases 324-327 y 332-335. La segunda aparición del tema “A”, corre a cargo de los cuernos franceses, cc. 168-185. Luego, lo expone la sección completa de las cuerdas cc. 340-350. Entre los compases 400-407, nuevamente retoman el tema los cuernos franceses y trompetas. Posteriormente, transita entre las secciones de alientos metal y alientos madera, cc. 426-437. Finalmente, lo expone la sección de metales, cc. 459-476. La última exposición parcial del tema “B” ocurre a cargo del violín primero, cc- 485-488.

11 S/A, 1986. *50 Años de Música en el Palacio de Bellas Artes*, México: INBA, SEP, pp. 246, 255, 265, 283, 292, 308, 378

12 DÍAZ NÚÑEZ, Lorena, *Op. Cit.*, p. 64

- I. *El juglarcillo* es una breve canción irlandesa con la adaptación de un texto de Thomas Moore, para cuatro voces, SATB. Es una forma bipartita en el tono principal de Mi bemol mayor.

Crítica de la edición musical

1. El original presenta, en un mismo sistema, las partes de Soprano y Alto, por el contrario, en la edición cada una se presenta en un sistema individual.
 2. Todas las voces, c. 1, en el original, la indicación *b.c.* parece afectar sólo a T y B, en la edición aplica a todo el reparto.
 3. S, c. 3, en el original, las ligaduras de frase sólo aplican al Soprano. Por coherencia musical se aplican al total del reparto, ya que discurre en homofonía.
 4. En la edición se optó por indicar el fin de *b.c.* mediante la letra de ensayo \square .
 5. En el original, las barras de repetición no aparecen, se añaden para mayor claridad de interpretación.
- II. *Mambriú*, la elaboración de Miguel Bernal Jiménez sobre la famosa canción francesa es a manera de tema y variaciones. A través de las distintas presentaciones de la melodía, los recursos de onomatopeya y otras técnicas vocales son contrapuestos con la melodía, de tal manera que transitan unas veces en las voces blancas, otras en las oscuras. La atractiva complejidad técnica de las voces le imprime a la pieza una frescura singular que renace en cada presentación del tema.
- III. *Elegía heroica*, la música es original de Felix Mendelssohn Bartholdy, basada en su *Canción sin palabras N° 27*. Los puntos de referencia estructurales utilizados por Bernal Jiménez están delineados por la articulación de “llamadas de trompeta”, mientras que la homofonía coloreada por el modo menor de la armonía, son el recurso idóneo para reflejar el carácter elegíaco de la canción.

Crítica de la edición musical

1. El original presenta, en un mismo sistema, las partes de Soprano y Alto, por el contrario, en la edición cada una se presenta en un sistema individual.
2. T, B, cc. 1-3 y siguientes. La figuración rítmica escrita en el original es: un 8vo con puntillo y tres 32vos, lo que sugiere que la medida real es: una corchea con puntillo y un tresillo de 32vos. No obstante, el número 3 es omitido en la fuente. En la edición siempre se añade el número 3 que indica el tresillo.
3. T, c. 28, se evita el cruzamiento de voces escrito, en *divisi*, en el original.
4. Todas las voces, c. 46, segundo tiempo, después del silencio de 8vo, se añade un silencio de 16vo, para completar la correcta medida de compás.
5. B, cc. 40-48, en la edición se añade un sistema a la parte de bajo para facilitar la lectura a los intérpretes.

[3] COROS RECREATIVOS. Cuaderno No. 2

Fuente musical. Esta colección fue publicada aproximadamente en 1944, por Ediciones de *Schola Cantorum*, en Morelia, consta de 17 páginas. Aunque ciertamente se trata de una edición impresa y organizada como un cuaderno, cabe aclarar que cada pieza fue copiada por un distinto amanuense y con distintos criterios. Por ejemplo, cada uno de los títulos de obra tiene diferente tipología, tamaños e incluso la colocación, por ejemplo, en *Crepúsculo en Suecia*, el título no está centrado, sino inclinado al comienzo de un sistema, como la pauta no se interrumpe, es evidente que se copió en una hoja pautada. Las claves musicales tampoco son iguales, se nota, sobre todo, en la que corresponde al Tenor, véase *Canción de los remeros del Volga* cuya clave de G-2 está acoplada a la de C-4, que es una manera apropiada de escribir para Tenor. Pero ninguna de las tres obras restantes del cuaderno sigue el mismo criterio.

El segundo cuaderno de coros recreativos, con interpretaciones para coro de Miguel Bernal Jiménez, reúne cuatro canciones populares internacionales, arregladas para coro mixto a cuatro voces, SATB.

- I. *¡Oh! Susana*, la interpretación para coro de Miguel Bernal Jiménez sobre el famoso tema de S.C. Foster, típico del folclor norteamericano, mantiene la textura homorrítmica en las dos secciones de la canción, con una variante interpretativa en la repetición de la parte A, en la que el coro vocaliza la sílaba “La”, durante todo el tema, lo que contrasta con el estribillo, que vuelve a cantar el texto literario sobre la melodía.

Crítica de la edición musical

1. El original presenta, en un mismo sistema, las partes de Soprano y Alto, por el contrario, en la edición cada una se presenta en un sistema individual.
 2. En la edición se optó por indicar el fin de la vocalización melódica “La” mediante la letra de ensayo **A**.
 3. Todas las voces, c. 24, se añaden barras de repetición, para propiciar una mayor claridad de interpretación.
- II. *Canción de los remeros del Volga. Canción popular rusa* esta canción de agógica lenta y modo menor crea una atmósfera contemplativa que sugiere un largo viaje por el Volga. La inmensidad del mar y el lento oleaje se adivinan mediante los recursos vocales que insisten sobre el registro grave y dinámicas suaves.

Crítica de la edición musical

1. La indicación de vocalización “O” se ha puesto en estilo de fuente cursiva, para enfatizar que no es texto literario, sino un efecto técnico-vocal.
- III. *Crepúsculo en Suecia* es una breve canción, bipartita, escrita en mi menor, que logra crear una sobria y fría escena crepuscular mediante el uso de notas prolongadas y cromatismos descendentes. Bernal logra efectos contrastantes mediante la alternancia de pasajes en boca cerrada contrapuestas con líneas melódicas que cantan con voz plena.

Crítica de la edición musical

1. El original presenta, en un mismo sistema en clave de G-2, las partes de Soprano y Alto, y en otro sistema en clave de F-4, las partes de Tenor y Bajo. Por el contrario, en la edición cada una se presenta en un sistema individual.
2. T, cc. 55-62. Se edita con un *divisi* para separar la melodía en boca cerrada, con el efecto onomatopéyico de una campana que resuena mediante la sílaba: “Tan”, colocada en la parte superior del sistema.

IV. ¿A dónde va la niña? Canción española, en esta canción las técnicas vocales con sonido de onomatopeya son un elemento fundamental que adereza de manera precisa y elegante la línea melódica de característica esencia hispana. Al tratarse de una obra fundamentalmente monotemática, cada episodio es presentado con recursos variados, por ejemplo: la primera exposición corre a cargo de la Soprano con el acompañamiento de Alto, Tenor y Bajo. La segunda, Tenores y Bajos cantan la melodía principal con acompañamiento de Soprano y Alto, mientras que la tercera vez, la melodía se expone chiflada.

[4] EL CARRETERO. Canción mexicana

Fuente musical. Es una obra inédita, copiada de manera manuscrita, pero se reprodujo por medio del mimeógrafo. La fuente de la que se obtuvo la presente edición se conserva en la Biblioteca “Ignacio Mier Arriaga”, del Conservatorio de las Rosas. La interpretación para coro de Miguel Bernal es a cuatro voces SATB, escrita en formato de partitura. Consta de cuatro páginas de música, las primeras tres cuentan con tres sistemas por página. Mientras que la última solamente dos. El año de composición de este arreglo es aproximadamente de 1945¹³.

En cuanto a los aspectos musicales, la línea melódica se distribuye a través de las diferentes tesituras mediante el recurso de pregunta (a cargo de una voz) y respuesta (por parte del coro). Las articulaciones, mediante técnicas vocales especiales, onomatopeyas y ruidos, son un condimento fundamental de esta canción, la escritura rítmica explora y explota los símbolos identitarios de la música mexicana, a través del uso de la hemiola.

Crítica de la edición musical

1. El original presenta, en un mismo sistema en clave de G-2, las partes de Soprano y Alto, y en otro sistema en clave de F-4, las partes de Tenor y Bajo. Por el contrario, en la edición cada una se presenta en un sistema individual.
2. Se numeraron los textos de las tres estrofas de texto literario de la parte de Soprano.

¹³ *Ibid.*, p. 73

[5] LA VALENTINA. Canción mexicana

Fuente musical. Es una obra inédita, copiada de manera manuscrita, pero se reprodujo por medio del mimeógrafo. La fuente de la que se obtuvo la presente edición se conserva en la Biblioteca “Ignacio Mier Arriaga”, del Conservatorio de las Rosas. La interpretación para coro de Miguel Bernal es a tres voces SAB, escrita en formato de partichelas. No se ha logrado localizar una fuente en partitura (Fullscore). Consta de seis páginas de música, es decir dos páginas por cada parte vocal. La primera página de cada partichela, cuenta con siete sistemas por página. Mientras que la segunda solamente cinco. El texto literario aplicado a cada partichela fue escrito con máquina de escribir. El año de composición de este arreglo es de 1945¹⁴.

En cuanto a los recursos musicales, el arreglo está escrito en Sol mayor. La voz de Soprano lleva la melodía y canta el texto literario. La parte de Alto funciona como una especie de acompañamiento rítmico de guitarra, pero no ejecuta acordes en triada, sino un *ostinato* de dos notas descendentes, por grado conjunto. Mientras que la voz de Bajo, cumple la función de un bajo instrumental tradicional de la música mexicana. Tanto las voces de Alto como la de Bajo discurren mediante la articulación *staccato*, mientras pronuncia la sílaba *cun* durante toda la canción.

Crítica de la edición musical

1. Dado que el original se presenta en formato de partichelas, la edición se ha realizado en formato de Partitura o *Fullscore*.

[6] EL HIJO DESOBEDIENTE. Corrido mexicano

Fuente musical. Es una obra inédita, copiada de manera manuscrita, pero se reprodujo por medio del mimeógrafo. La fuente de la que se obtuvo la presente edición es una reproducción facsimilar que se conserva en la Biblioteca “Ignacio Mier Arriaga”, del Conservatorio de las Rosas. La interpretación para coro de Miguel Bernal es a cuatro voces S, A (*divisi* I, II), T (*divisi* I, II) y B, escrita en formato de partitura. Consta de seis páginas de música, con dos sistemas por página. La primera página contiene una portada dibujada, mientras que la última contiene las estrofas 3, 4 y 5 del corrido, escritas en verso, mediante máquina de escribir. La fecha de copia e iniciales de los copistas están escritos debajo del último pentagrama de música de la página seis: “copistas M. y M. Morelia del S.C. 1945”.

La interpretación para coro de Bernal Jiménez sobre este corrido mexicano está en el tono de Si bemol mayor. La parte de Soprano lleva la línea melódica y canta el texto literario de la canción, mientras que Alto y Tenor conforman el acompañamiento armónico, que usualmente desempeña el bajo sexto, mientras que la línea del Bajo vocal se comporta como uno instrumental.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71

Crítica de la edición musical

1. Debido a la factura musical, las indicaciones de articulación se ponen para todas las voces, cuando en el original aplica sólo a una, siempre y cuando cumplan la misma función.
2. En la edición, el total de las estrofas del corrido fueron colocadas debajo de la línea melódica de Soprano con su respectiva numeración.
3. Fueron añadidas barras y casillas de repetición, además de una casilla final (casilla 5), para dar claridad a la interpretación.

Edgar Alejandro Calderón Alcántar.

SUITES Y CUADERNOS DE
COROS RECREATIVOS

[1]

JUGUETES

Suite para coro

Juguetes

Suite para coro mixto *a cappella*

I. El cucú

Canon

Vivo (♩ = 208)

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Voces infantiles
Soprano/Alto

Voces varoniles
Tenor/Bajo

¡Cu - cú! ¡cu - cú!, yo can-to co-mo tú: ¡cu - cú! ¡cu -

¡Cu - cú! ¡cu - cú!, yo can-to co-mo tú: ¡cu - cú!

11

S./A.

T./B.

cú!, un can-to a-zul que va fin-gien-do la i-lu-sión. En-tre las fron-das

¡cu - cú!, un can-to a-zul que va fin-gien-do la i-lu-sión. En-tre las

22

S./A.

T./B.

y el ver-dor, ba - jo la som-bra y el fres-cor; fe - líz es - tá mi co-ra-zón, o-yen-do

fron-das y el ver-dor, ba - jo la som-bra y el fres-cor; fe - líz es - tá mi co-ra-zón, o-

Juguetes

33

S./A. *p*
 tu can-ción. ¡Cu-cú! ¡cu - cú!, yo can-to co-mo tú: ¡cu - cú! ¡cu-

T./B. *p*
 yen-do tu can-ción. ¡Cu-cú! ¡cu - cú!, yo can-to co-mo tú: ¡cu - cú!

45

S./A. *cresc.*
 cú!, un can - to a - zul que va fin - gien - do la i - lu -

T./B. *cresc.*
 ¡cu - cú!, un can - to a - zul que va fin - gien - do

52

S./A. *f*
 sión con luz pri - ma - ve - ral. ¡Cu - cú!

T./B. *f*
 la i - lu - sión con luz pri - ma - ve - ral. ¡Cu - cú!

II. Canción del reloj

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Allegretto moderato (♩ = 116)

S./A. *mf*
Tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin

f siempre igual en movimiento y fuerza
Tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic, tic, *sempre simile*

T./B. *mf*
Tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin

7 *p*
S./A. *sempre simile*

p
T./B. *sempre simile*

14 *p*
S./A. *p*

p
T./B. *p*

Fuguetes

21

S./A. (tin tin) *mf*

(tac, tic)

T./B. (tin tin) *mf*

28

S./A. Tin

Tac, tic, tac, tic,

T./B. Tin

35

S./A. tan_____

tac, tic, tac, tic tac, tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic,

T./B.

Fuguetes

41

S./A. *tan*

tac, *ton ton ton*

T./B. *ton ton ton*

III. La gallina

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Allegro (♩ = 168)

S./A.

T./B.

f
Car *simile*

7

S./A.

f
Car *simile*

T./B.

13

S./A.

f
Car *simile*

T./B.

Fuguetes

19 *f*

S./A. *f*
f
f

car car car car car car car
car car car car car car car
Po-bre ci - ta ga-lli-ni - ta se la lle-va el ga-vi-lán, po-bre-ci-tos los po-lli-tos

25

S./A.
car car car. Pe-ro a-llí es-tá el gua-jo-lo - te de-ba-jo del
car car car. Pe-ro a-llí es-tá el gua-jo-lo - te de-ba-jo del

T./B.
se que-da - ron sin ma-má. Pe-ro a-llí es-tá el gua-jo-lo - te de-ba-jo del

30

S./A.
hui-za-chal; co-mo e - ra el más gran-do - te tu-vo qu'ir-se a re-fu-giar.
hui-za-chal; co-mo e - ra el más gran-do - te tu-vo qu'ir-se a re-fu-giar.

T./B.
hui-za-chal; co-mo e - ra el más gran-do - te tu-vo qu'ir-se a re-fu-giar.

Fuguetes

accel.

35 *ff*

S./A. car car

ff

T./B. car car

38

S./A. car car car car car car car car

T./B. car car car car car

IV. El cojo

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Burlesco (♩ = 144)

S./A. *f* E - se *f*

f E - se co - jo no co - je - a, só-lo la pa-ta, la pa-ta se le me - ne - a. La *mf*

T./B. *f*

5 S./A. *mf* co-jo no co - je - a, só-lo la pa-ta, la pa-ta se le me - ne - a. La ra la la la ra la *mf*

ra la la ra la la la la ra la la *simile*

T./B. *f* E - se co - jo no co -

10 S./A. la la la ra la la *simile*

T./B. je - a, só-lo la pa-ta, la pa-ta se le me - ne - a. E - se co - jo no co -

Juguetes

14

S./A. *f* *p*
 (la la) *simile*
 (la la la ra la) *simile* *p* la la

T./B. *p*
 je - a, só-lo la pa-ta, la pa-ta se le me - ne - a. la la

18

S./A. *f* *f marcato*
 la la la la

T./B. *mf* *f* *f marcato*
 la la la la. E - se co - jo no co -
 la la la la la la

21

S./A. la la la ra la la la.

T./B. je - a, só - lo la pa - ta, la pa - ta se le me - ne - a. la la ra la la.

SUITES Y CUADERNOS DE
COROS RECREATIVOS

[2]

COROS RECREATIVOS

Cuaderno No. 1

Coros Recreativos

Cuaderno No.1

Coro SATB *a cappella*

I. El juglarcillo

Canción irlandesa

THOMAS MOORE

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Soprano

1. El ju - glar-ci - llo au - daz se va a bus-car la muer-te en las trin-
2. *b.c.* hasta **A**

Alto

1. El ju - glar-ci - llo au - daz se va a bus-car la muer-te en las trin-
2. *b.c.* hasta **A**

Tenor

1. El ju - glar-ci - llo au - daz se va a bus-car la muer-te en las trin-
2. *b.c.* hasta **A**

Bajo

1. El ju - glar-ci - llo au - daz se va a bus-car la muer-te en las trin-
2. *b.c.* hasta **A**



4

S.

che - ras, del pa - dre la es-pa-da he - re - dó y su ar - pa en la es-pal-da

A.

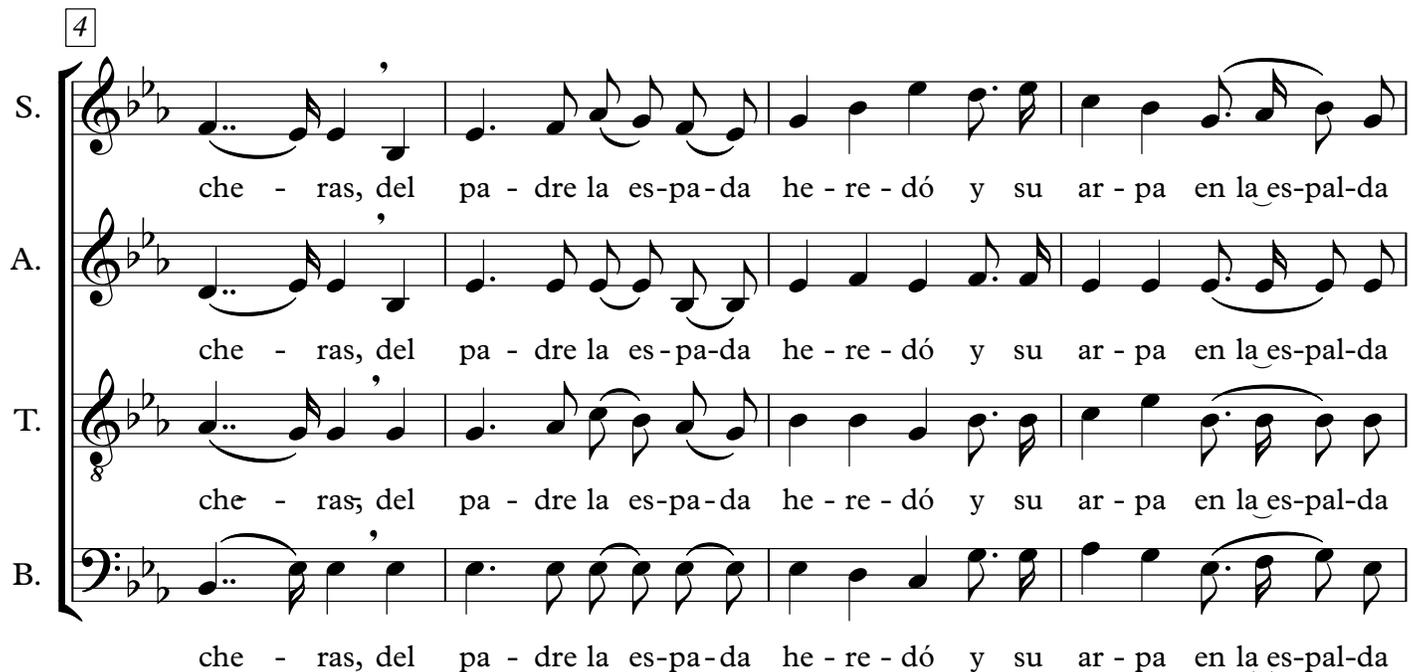
che - ras, del pa - dre la es-pa-da he - re - dó y su ar - pa en la es-pal-da

T.

che - ras, del pa - dre la es-pa-da he - re - dó y su ar - pa en la es-pal-da

B.

che - ras, del pa - dre la es-pa-da he - re - dó y su ar - pa en la es-pal-da



8 **A** *f*

S. lle - va. — ¡Oh pa-ís de la li-ber- tad!, ex - cla-ma el bar-do lu-cha-dor; mi es-
(b.c.) —

A. lle - va. — ¡Oh pa-ís de la li-ber- tad!, ex - cla-ma el bar-do lu-cha-dor; mi es-
(b.c.) —

T. lle - va. — ¡Oh pa-ís de la li-ber- tad!, ex - cla-ma el bar-do lu-cha-dor; mi es-
(b.c.) —

B. lle - va. — ¡Oh pa-ís de la li-ber- tad!, ex - cla-ma el bar-do lu-cha-dor; mi es-
(b.c.) —

13

S. pa - da al-me-nos te de - fen - de - rá, y mi ar - pa siem-pre fiel te can - ta - rá.

A. pa - da al-me-nos te de - fen - de - rá, y mi ar - pa siem-pre fiel te can - ta - rá.

T. pa - da al-me-nos te de - fen - de - rá, y mi ar - pa siem-pre fiel te can - ta - rá.

B. pa - da al-me-nos te de - fen - de - rá, y mi ar - pa siem-pre fiel te can - ta - rá.

II. Mambrú

Canción popular francesa

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Festivo

S. *p* *f*
Pa pa ra pá pa pa ra pá pa pa ra pa pa ra pa pa ra pá. Mam brú se fue a la

A. *p* *f*
Pa pa ra pá pa pa ra pá pa pa ra pa pa ra pa pa ra pá. Mam brú se fue a la

T. *p* *f*
Pa pa ra pá pa pa ra pá pa pa ra pa pa ra pa pa ra pá. Mam brú se fue a la

B. *p* *f*
Pa pa ra pá pa pa ra pá pa pa ra pa pa ra pa pa ra pá. Mam brú se fue a la

6

S. *p* *f* *p*
gue - rra, mi-re us- ted, mi-re us- ted qué ton - te - ra; Mam-brú se fue a la gue - rra, no

A. *p* *f* *p*
gue - rra, mi-re us- ted, mi-re us- ted qué ton - te - ra; Mam-brú se fue a la gue - rra, no

T. *p* *f* *p*
gue - rra, mi-re us- ted, mi-re us- ted qué ton - te - ra; Mam-brú se fue a la gue - rra, no

B. *p* *f* *p*
gue - rra, mi-re us- ted, mi-re us- ted qué ton - te - ra; Mam-brú se fue a la gue - rra, no

11 **ritenuto** . . .

S. *f* *p*
 sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá.

A. *f* *p*
 sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá.

T. *f* *p*
 sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá.

B. *f* *p*
 sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá.

A tempo

16 *mf*

S. *mf*
 Su - be, ni - ño a la to - rre, mi-re us - ted, mi-re us - ted có - mo co - rre; su -

A. *mf*
 Su - be, ni - ño a la to - rre, mi-re us - ted, mi-re us - ted có - mo co - rre; su -

T. *mp*
 Pa pa ra pa pa *simile*

B. *mp*
 Pa pa ra pa pa *simile*

21

S.
be, ni - ño a la to - rre, a ver si vie-ne ya, a ver si vie-ne ya, a

A.
be, ni - ño a la to - rre, a ver si vie-ne ya, a ver si vie-ne ya, a

T.
(Pa pa ra pa pa) *simile* pa pa ra pa pa pa a ver si vie-ne ya, a

B.
(Pa pa ra pa pa) *simile* pa pa ra pa pa pa a ver si vie-ne ya, a

ritenuto . . . **A tempo**

27

S.
ver si vie - ne ya. *mf chiflando*

A.
ver si vie - ne ya. *mf chiflando*
tr

T.
ver si vie - ne ya. *p* Ahí vie - ne un pa - ja - ri - to, mi-re us-

B.
ver si vie - ne ya. *pp*
b.c.

31 *(chiflando)*

S. *(chiflando)*

A. *(tr)* *(chiflando)*

T. 8
ted, mi-re us-ted qué bo - ni - to; ahí vie-ne un pa - ja - ri - to, ¿qué

B. *(b.c.)*

35 **ritenuto** . . .

S. *f* *p*
¿Qué no-ti-cias trae- rá?, ¿qué no-ti-cias trae- rá?

A. *(tr)* *f* *p*
¿Qué no-ti-cias trae- rá?, ¿qué no-ti-cias trae- rá?

T. 8 *f* *p*
no - ti - cias trae - rá? ¿Qué no-ti-cias trae- rá?, ¿qué no-ti-cias trae- rá?

B. *f* *p*
¿Qué no-ti-cias trae- rá?, ¿qué no-ti-cias trae- rá?

A tempo

40

S. *f*
Las no-ti-cias que trai-go mi-re us-ted, mi-re us-ted que me cai-go; las no-ti-cias que

A. *mf* *mf* *mf*
¡Ah! ¡ah! ¡ah!

T. *mf* *mf* *mf*
¡Ah! ¡ah! ¡ah!

B. *mf* *mf* *mf*
¡Ah! ¡ah! ¡ah!

ritenuto . .

46

S. *ff* *p*
trai-go: Mam-brú es muer-to ya, Mam-brú es muer-to ya, Mam-brú es muer-to

A. *mf* *f* *ff* *p*
¡ah! ¡ah! ¡ah! Mam-brú es muer-to ya, Mam-brú es muer-to

T. *mf* *f* *ff* *p*
¡ah! ¡ah! ¡ah! Mam-brú es muer-to ya, Mam-brú es muer-to

B. *mf* *f* *ff* *p*
¡ah! ¡ah! ¡ah! Mam-brú es muer-to ya, Mam-brú es muer-to

A tempo

52

S. ya. Pa ra pa pa ra pa pa

A. ya. Pa ra pa pa ra pa pa

T. ya. Pa ra pa pa ra pa pa

B. ya. *f* Que qui - so, que no qui - so, mi-re us-

58

S. pa ra pa pa ra pa pa pa ra pa pa

A. pa ra pa pa ra pa pa pa ra pa pa

T. pa ra pa pa ra pa pa pa ra pa pa

B. ted mi-re us-ted qué cho - ri - zo; que qui - so, que no qui - so, le

molto ritenuto - -

62

S. *p* *pp*
 pa ra pa pa pa ra pa le lle-van a en-te - rrar, le lle-van a en-te - rrar.

A. *p* *pp*
 pa ra pa pa pa ra pa le lle-van a en-te - rrar, le lle-van a en-te - rrar.

T. *pp*
 pa ra pa pa pa ra pa le lle-van a en-te - rrar.

B. *pp*
 lle - van a en-te - rrar, le lle-van a en-te - rrar.

A tempo

67

S. *p*
b.c.

A. *mf*
 En ca-ja ter-cio - pe - lo, mi-re us- ted, mi-re us- ted, qué con- sue - lo; en ca-ja ter-cio-

T. *mf*
 En ca-ja ter-cio - pe - lo, mi-re us- ted, mi-re us- ted, qué con- sue - lo; en ca-ja ter-cio-

B. *p*
b.c.

73

molto rit. . . .

pp

S. (b.c.) lo lle-van a en-te - rrar.

pp

A. pe - lo lo lle-van a en te - rrar, lo lle-van a en-te - rrar.

pp

T. pe - lo lo lle-van a en te - rrar, lo lle-van a en-te - rrar.

p *pp*

B. (b.c.) lo lle-van a en-te - rrar.

A tempo

79

p

S. a a a a a

p

A. a a a a a

f

T. A - rri-ba de la ca - ja, mi-re us- ted, mi-re us- ted qué mor - ta - ja; a - rri-ba de la

f

B. A - rri-ba de la ca - ja, mi-re us- ted, mi-re us- ted qué mor - ta - ja; a - rri-ba de la

85

rall.

p

S. a a dos pa-ja-ri-tos van.

A. a a dos pa-ja-ri-tos van.

T. *mf* ca - ja dos pa - ja - ri - tos van, dos pa-ja-ri-tos van.

B. *mf* ca - ja dos pa - ja - ri - tos van, dos pa-ja-ri-tos van.

A tempo

91

f

S. Un pa - ja - ri - llo can - ta, mi-re us-ted, mi-re us-ted qué gar-

A. *mf* pí-o, pí-o, *simile*

T. *mf* pí-o, pí-o, *simile*

B. *mf* pí-o, pí-o, *simile*

95

S. gan - ta; un pa - ja - ri - llo can - ta el pí - o, pí - o,

A. (pí - o, pí - o)

T. (pí - o, pí - o)

B. (pí - o, pí - o)

rall.

99

S. pa, el pí, o pí - o pa. *ff*

A. *f* pí - o, pí - o, pa, el pí - o, pí - o, pí - o, pa. *ff*

T. *f* pí - o, pí - o, pa, el pí - o, pí - o, pí - o, pa. *ff*

B. *f* pí - o, pí - o, pa, pí - o, pa. *ff*

III. Elegía heroica

Canción sin palabras, No° 27

FELIX MENDELSSOHN

Interpretación para coro

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

ff imitando trompetas

ff imitando trompetas

f imitando trompetas

f imitando trompetas

S. Pa ra pa pa *simile*

A. Pa ra pa pa *simile*

T. Pa ra pa pa *simile* pa ra pa pa *simile* Ca-

B. Pa ra pa pa *simile* pa ra pa pa *simile* Ca-

5

p

p

p

S. La ro-ja he-ri - da

A. La ro-ja he-ri - da

T. yó el sol-da-do he -roi co, a -ba - ti - do por el plo - mo. La ro-ja he-ri - da

B. yó el sol-da-do he -roi - co, a -ba - ti - do por el plo - mo.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 1

10

S. fue su ga-lar-dón, y la tum-ba os-cu - ra su glo - ria.

A. fue su ga-lar-dón, y la tum-ba os-cu - ra su glo - ria.

T. fue su ga-lar-dón, y la tum-ba os-cu - ra su glo - ria. En el ho - gar le -

B. *p* y la tum-ba os-cu - ra su glo - ria. En el ho - gar le -

14

S. *mf* tier-nos o - jos le llo - ra - rán. *sf* Bo - rró el tiem-po *p*

A. *mf* tier-nos o - jos le llo - ra - rán. *sf* Bo - rró el tiem-po *p*

T. ja *mf* no tier-nos o - jos le llo - ra - rán. *sf* Bo - rró el tiem-po *p*

B. *mf* ja - no tier-nos o - jos le llo - ra - rán. *sf*

Coros Recreativos - Cuaderno No. 1

18

S. *dim.* *, mf* *cresc.*
 la de-so-la-ción y los o - jos tam-bién se - ca-ron. ¿A - que-lla san-gre un bal-

A. *dim.* *, mf* *cresc.*
 la de-so-la-ción y los o - jos tam-bién se - ca-ron. ¿A - que-lla san-gre un bal-

T. *dim.* *, mf* *cresc.*
 la de-so-la-ción y los o - jos tam-bién se - ca-ron. ¿A - que-lla san-gre un bal-

B. *dim.* *, mf* *cresc.*
 y los o - jos tam-bién se - ca-ron. ¿A - que-lla san-gre un bal-

22

S. *sempre più*
 dón se - rá? ¿A-quel su - frir, mu-do cla-mor, que gri-ta - rá, que a-cu-sa-rá que a-zo-ta-

A. *sempre più*
 dón se - rá? ¿A-quel su - frir, mu-do cla-mor, que gri-ta - rá, que a-cu-sa-rá que a-zo-ta-

T. *sempre più*
 dón se - rá? ¿A-quel su - frir, mu-do cla-mor, que gri-ta - rá, que a-cu-sa-rá que a-zo-ta-

B. *sempre più*
 dón se - rá? ¿A-quel su - frir, mu-do cla-mor, que gri-ta - rá, que a-cu-sa-rá que a-zo-ta-

Coros Recreativos - Cuaderno No. 1

25

S. rá los cua - tro rum - bos, co - mo un cie - go en su de -

A. rá los cua - tro rum - bos, co - mo un cie - go en su de -

T. rá los cua - tro rum - bos, co - mo un cie - go en su de -

B. rá los cua - tro rum - bos, co - mo un cie - go en su de -

28

S. sier - to? Pa ra pa pa *simile* pa ra pa pa *simile*

A. sier - to? Pa ra pa pa *simile* pa ra pa pa *simile*

T. sier-to os-cu_ ro? Pa ra pa pa *simile*

B. sier-to os-cu_ ro? Pa ra pa pa *simile*

ff imitando trompetas

sf *ff*

ff imitando trompetas *sf* *ff*

ff imitando trompetas

ff imitando trompetas

32

ff

S. pa ¡No! La san - gre de los bra - vos que hon - ra - ron su ban -

A. pa ¡No! La san - gre de los bra - vos que hon - ra - ron su ban -

T. pa ¡No! La san - gre de los bra - vos que hon - ra - ron su ban -

B. pa ¡No! La san - gre de los bra - vos que hon - ra - ron su ban -

36

, dim.

S. de - ra, su tum - ba ig - no - ta son el pe - des - tal de la pa - tria en li - ber -

A. de - ra, su tum - ba ig - no - ta son el pe - des - tal de la pa - tria en li - ber -

T. de - ra, su tum - ba ig - no - ta son el pe - des - tal de la pa - tria en li - ber -

B. de - ra, su tum - ba ig - no - ta son el pe - des - tal de la pa - tria en li - ber - pa ra pa

Coros Recreativos - Cuaderno No. 1

40

sempre diminuendo **p**

S. tad de la pa-tria en li-ber - tad, de la pa-tria en li - ber -

sempre diminuendo **p**

A. tad de la pa-tria en li-ber - tad, de la pa-tria en li - ber -

sempre diminuendo **p**

T. tad en li-ber - tad, en li - ber -

sempre diminuendo **p**

B. 1 pa pa ra pa pa pa ra pa pa en li - ber -

sempre diminuendo **p**

B. 2 tad en li-ber - tad, en li - ber -

44

pp 3

S. tad. pa ra pa pa *simile*

pp 3

A. tad. pa ra pa pa *simile*

pp 3

T. tad. pa ra pa pa *simile*

pp 3

B. 1 tad. Pa ra pa pa pa pa pa *simile*

pp 3

B. 2 tad. pa ra pa pa *simile*

SUITES Y CUADERNOS DE
COROS RECREATIVOS

[3]

COROS RECREATIVOS

Cuaderno no. 2

Coros Recreativos

Cuaderno No. 2

Coro SATB *a cappella*

I. ¡Oh! Susana

S.C. FOSTER

Interpretación para coro

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

1. A -quí ven-go de A-la - ba-ma con mi ban-jo to - ca - dor, y me
2. La ra la la la la la la *simile* hasta **A**

1. A -quí ven-go de A-la - ba-ma con mi ban-jo to - ca - dor, y me
2. La ra la la la la la la *simile* hasta **A**

1. A -quí ven-go de A-la - ba-ma con mi ban-jo to - ca - dor, y me
2. La ra la la la la la la *simile* hasta **A**

1. A -quí ven-go de A-la - ba-ma con mi ban-jo to - ca - dor, y me
2. La ra la la la la la la *simile* hasta **A**

5

S.

A.

T.

B.

voy pa - ra Lui - sia - na don - de ten - go a mi a - mor. To - do el dí - a ha - bía llo -

voy pa - ra Lui - sia - na don - de ten - go a mi a - mor. To - do el dí - a ha - bía llo -

voy pa - ra Lui - sia - na don - de ten - go a mi a - mor. To - do el dí - a ha - bía llo -

voy pa - ra Lui - sia - na don - de ten - go a mi a - mor. To - do el dí - a ha - bía llo -

10

S. vi-do pe-ro na-da se mo-jó, con el sol que ha-cía me he-la-ba yo. Su-
(la la) *simile*

A. vi-do pe-ro na-da se mo-jó, con el sol que ha-cía me he-la-ba yo. Su-
(la la) *simile*

T. vi-do pe-ro na-da se mo-jó, con el sol que ha-cía me he-la-ba yo. Su-
(la la) *simile*

B. vi-do pe-ro na-da se mo-jó, con el sol que ha-cía me he-la-ba yo. Su-
(la la) *simile*

15

A

S. sa-na no llo-rar. ¡Oh! Su-sa-na no llo-res ya por

A. sa-na no llo-rar. ¡Oh! Su-sa-na no llo-res ya por

T. sa-na no llo-rar. ¡Oh! Su-sa-na no llo-res ya por

B. sa-na no llo-rar. ¡Oh! Su-sa-na no llo-res ya por

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

20

S.
mí, si me voy pa - ra Lui - sia - na con mi ban - jo to - ca - dor.

A.
mí, si me voy pa - ra Lui - sia - na con mi ban - jo to - ca - dor.

T.
mí, si me voy pa - ra Lui - sia - na con mi ban - jo to - ca - dor.

B.
mí, si me voy pa - ra Lui - sia - na con mi ban - jo to - ca - dor.

The musical score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are in Spanish: "mí, si me voy pa - ra Lui - sia - na con mi ban - jo to - ca - dor." Each voice part has a melodic line with lyrics underneath. The Soprano and Alto parts are in treble clef, while the Tenor and Bass parts are in bass clef. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

II. Canción de los remeros del Volga

Canción popular rusa

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Adagio espressivo

S. *p* *f* *p*
Va mi bar-ca so-bre el rí - o.

A. *p* *f* *p*
Va mi bar-ca so-bre el rí - o.

T. *p* *f* *p*
Va mi bar-ca so-bre el rí - o.

B. *p* *f* *p*
o Va mi bar-ca so-bre el rí - o.

7
S. *f* *p* *f* *p*
Se va. No vol-ve-rá. Tie-ne sue - ño, tie-ne frí - o.

A. *f* *p* *f* *p*
Se va. No vol-ve-rá. Tie-ne sue - ño, tie-ne frí - o.

T. *f* *p* *f* *p*
Se va. No vol-ve-rá. ¡Ah! ¡ah!

B. *f* *p* *f* *p*
o Tie-ne sue - ño, tie-ne frí - o.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

11

S. *f* Se va. No vol-ve-rá. *p* *b.c.* So - bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar. *f*

A. *f* Se va. No vol-ve-rá. *p* *b.c.* So-bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar. *f*

T. *f* Se va. No vol-ve-rá. *p* *b.c.* So-bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar. *f*

B. *f* Se va. No vol-ve-rá. *p* O So-bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar. *f*

15

S. *p* *b.c.* *f* Bo - ga mi bar - ca; duér-me-se al bo-gar;

A. *p* *b.c.* *f* Bo - ga mi bar - ca; duér-me-se al bo-gar;

T. *p* *b.c.* *f* Bo - ga mi bar - ca; duér-me-se al bo-gar;

B. *p* *b.c.* *f* Bo - ga mi bar - ca; duér-me-se al bo-gar;

19

S. *p* sue-ña en el can-to del in-men-so mar. *f* < > Va mi bar - ca *p* < > so-bre el rí - o

A. *p* sue-ña en el can-to del in-men-so mar. *f* < > Va mi bar - ca *p* < > so-bre el rí - o

T. *p* sue-ña en el can-to del in-men-so mar. *f* < > ¡Ah! _____ *p* < > ¡ah! _____

B. *p* sue-ña en el can-to del in-men-so mar. *f* < > Va mi bar - ca. _____ *p* < > so-bre el rí - o. _____

23

S. *f* Se va. No vol-ve-rá. *b.c.* *f* So - bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar.

A. *f* Se va. No vol-ve-rá. *b.c.* *f* So - bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar.

T. *f* Se va. No vol-ve-rá. *b.c.* *f* So - bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar.

B. *f* Se va. No vol-ver-rá. *O* *f* So - bre el Vol-ga llo-ro mi pe - nar.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

27

S. *p* *b.c.* *f* So - llo-za el rí - o, qué - ja-se al pa-sar,

A. *p* *b.c.* *f* So - llo-za el rí - o, qué - ja-se al pa-sar,

T. *p* *b.c.* *f* So - llo-za el rí - o, qué - ja-se al pa-sar,

B. *p* *b.c.* *f* So - llo-za el rí - o, qué - ja-se al pa-sar,

31

S. *p* *f* *p* por-que mi bar-ca, ya no vol-ve-rá. Va mi bar - ca so-bre el rí - o.

A. *p* *f* *p* por-que mi bar-ca, ya no vol-ve-rá. Va mi bar - ca so-bre el rí - o.

T. *p* *f* *p* por-que mi bar-ca, ya no vol-ve-rá. ¡Ah! jah!

B. *p* *f* *p* por-que mi bar-ca, ya no vol-ve-rá. Va mi bar - ca so-bre el rí - o.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

35

S. *f* Se va. No vol-ve - rá. *p* *b.c.*

A. *f* Se va. No vol-ve - rá. *p* *b.c.* Sue - ña,

T. *f* Se va. No vol-ve - rá. *p* *b.c.* Sue - ña,

B. *f* Se va. No vol-ve - rá. *p* O

38

S. *dim.* *pp*

A. *dim.* *pp*
bo - ga, se va.

T. *dim.* *pp*
bo - ga, se va.

B. *dim.*

III. Crepúsculo en Suecia

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts, measures 1-9. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano and Tenor parts begin with a rest followed by a melodic line starting on G4, marked *pp* and *b.c.*. The Alto part begins with a rest followed by a melodic line starting on E4, marked *pp* and *¡Ah!*. The Bass part is a whole rest.

Musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts, measures 10-19. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano and Tenor parts continue their melodic line, marked *pp* and *¡Ah!*. The Alto part continues its melodic line, marked *pp* and *¡Ah!*. The Bass part continues its melodic line, marked *pp* and *¡Ah!*. A box containing the number 10 is located at the beginning of the Soprano staff.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

18

S. *b.c.* *, pp* Se duer - me el re - gio sol

A. *b.c.* *, pp* Se duer - me el re - gio sol

T. *b.c.* *, pp* Se duer - me el re - gio sol

B. *b.c.* *, pp* Se duer - me el re - gio sol

26

S. en su le - cho de za - fir. Los Al - pes ya des - cuel - gan

A. en su le - cho de za - fir. Los Al - pes ya des - cuel - gan

T. en su le - cho de za - fir. Los Al - pes ya des - cuel - gan

B. en su le - cho de za - fir. Los Al - pes ya des - cuel - gan

34

S. ve - lo fu - ne - ral. La no - che se a - so - mó

A. ve - lo fu - ne - ral. La no - che se a - so - mó

T. ve - lo fu - ne - ral. La no - che se a - so - mó

B. ve - lo fu - ne - ral. La no - che se a - so - mó

42

S. tras el mon - te de Horn - Af - van. El cie - lo es - tá de lu - to;

A. tras el mon - te de Horn - Af - van. El cie - lo es - tá de lu - to;

T. tras el mon - te de Horn - Af - van. El cie - lo es - tá de lu - to;

B. tras el mon - te de Horn - Af - van. El cie - lo es - tá de lu - to;

rall. A tempo

50

S. *mp*
la tar - de mu - rió. Re - ti - ñe y to - ca muer - to

A. *pp*
la tar - de mu - rió. *b.c.*

T. *pp* *mf* > Tan
la tar - de mu - rió. *b.c.*

B. *pp*
la tar - de mu - rió. *b.c.*

58

S. Mu - rió el re - gio sol

A. Mu - rió el re - gio sol

T. *b.c.* *mf* > Tan Mu - rió el re - gio sol

B. Mu - rió el re - gio sol

66

S. *, pp sempre*
en su le - cho de za - fir. Mu - rió - se el sol, la

A. *, pp sempre*
en su le - cho de za - fir. Mu - rió - se el sol, la

T. *, pp sempre*
en su le - cho de za - fir. Mu - rió - se el sol, la

B. *, pp sempre*
en su le - cho de za - fir. Mu - rió - se el sol, la

74

rall. **A tempo**

S. no - che ya lle - gó.

A. no - che ya lle - gó. *b.c.*

T. no - che ya lle - gó. *b.c.*

B. no - che ya lle - gó.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

molto rall.

80

S. *ppp*

A. *ppp*
(b.c.)

T. *ppp*
(b.c.)

B. *ppp*
b.c.

IV. ¿A dónde va la niña?

Canción española

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

First system of the musical score for the chorus. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Soprano part begins with a whole rest for the first two measures, followed by a melodic line. The Alto, Tenor, and Bass parts enter in the first measure with rhythmic accompaniment. The lyrics 'Bum bum bum simile' are written below the notes. The Soprano part has 'Bum bum bum simile' written below it. The Alto and Tenor parts have 'Bum bum bum simile' written below them. The Bass part has 'Bum bum bum bum bum simile' written below it. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Soprano part begins with a whole rest for the first two measures, followed by a melodic line. The Alto, Tenor, and Bass parts continue with their rhythmic accompaniment. The lyrics 'Bum bum bum bum bum simile' are written below the notes. The Soprano part has 'Bum bum bum simile' written below it. The Alto and Tenor parts have 'Bum bum bum simile' written below them. The Bass part has 'Bum bum bum bum bum simile' written below it. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

10 rit. **A tempo**

S. *mp*
(bum) ¿A - dón - de va la ni-ña tan de ma - ña - na? _____

A. *mp*
(bum) bum bum bum *simile*

T. *mp*
(bum) bum bum bum *simile*

B. *mp*
(bum) bum bum bum bum bum *simile*

15

S. _____ ¿A - dón - de va la ni-ña tan de ma - ña - na? _____

A. _____

T. _____

B. _____

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

20

S. Si la nie-ve ha ba - ja - do por la mon - ta - ña, _____

A. (bum bum bum)

T. (bum bum bum)

B. (bum bum bum bum bum)

24

S. si la nie-ve ha ba - ja - do por la mon - ta - ña. _____

A.

T.

B.

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

28

S. *mf* *a*

A. *mf* *a*

T. 8 ¿A dón-de va la ni-ña tan de ma - ña-na? ¿A dón-de va la

B. ¿A dón-de va la ni-ña tan de ma - ña-na? ¿A dón-de va la

33

S. *mf* *a*

A. *mf* *a*

T. 8 ni-ña tan de ma - ña-na? Si la nie-ve ha ba - ja-do por la mon-

B. ni-ña tan de ma - ña-na? Si la nie-ve ha ba - ja-do por la mon-

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

38

S. *a*

A. *a*

T. 8 ta - ña, si la nie-ve ha ba - ja - do por la mon-

B. ta - ña, si la nie-ve ha ba - ja - do por la mon-

42

S. *p* bum bum *simile* *p*

A. *p* bum bum *simile* *p*

T. 8 ta - ña. *p* bum bum *simile* *p*

B. ta - ña. *p* bum bum *simile* *p*

Coros Recreativos - Cuaderno No. 2

47

S.
(bum bum)

A.
(bum bum)

T.
(bum bum)

B.
(bum bum)

51

S.

A.

T.

B.

56 *dim.* **A tempo** ***p***

S. *dim.* ***p***
(bum) *b.c.*

A. *dim.* ***p***
(bum) bum bum *simile*

T. *dim.* ***p*** *chiflando*
(bum bum) ***pp*** bum bum *simile*

B. *dim.* ***p***
(bum) bum bum *simile*

61

S.

A.

T.

B.

65

S. (bum)

A. (bum)

T. (chiflando) (bum)

B. (bum)

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. It is a four-part vocal setting in G major. The Soprano part (S.) begins with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, then descending. The Alto part (A.) provides a harmonic accompaniment with a similar melodic contour. The Tenor part (T.) includes a 'chiflando' (chiffing) section in the first measure, indicated by a 'z' symbol, before joining the vocal line. The Bass part (B.) provides a bass line with a similar melodic shape. The lyrics '(bum)' are written below the vocal lines. The music concludes with a final cadence on G4.

69

rit.

S.

A.

T.

B.

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. It continues the four-part vocal setting. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Soprano part in measure 69, with a dashed line extending through measure 70. The vocal lines continue their melodic development, with the Soprano part reaching a peak and then descending. The accompaniment parts (Alto, Tenor, and Bass) provide harmonic support. The system concludes with a final cadence on G4.

73 **A tempo**

Musical score for measures 73-77, A tempo. The score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Soprano part has lyrics "(bum)" and "(chiflando)". The Alto part has lyrics "(bum)". The Tenor part has lyrics "(bum)" and "f bum simile". The Bass part has lyrics "(bum)" and "f". The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests and dynamic markings like *f* and *simile*.

rall. Lento Vivo

78

Musical score for measures 78-82. The score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo markings are *rall.*, *Lento*, and *Vivo*. The Soprano part has dynamic markings *dim.*, *ppp*, and *f*. The Alto part has dynamic markings *dim.*, *ppp*, and *f*. The Tenor part has dynamic markings *dim.*, *ppp*, and *f*. The Bass part has dynamic markings *dim.*, *ppp*, and *f*. The lyrics include "b.c.", "bum bum", and "simile". The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests and dynamic markings like *dim.*, *ppp*, and *f*.

COROS RECREATIVOS DE
MÚSICA MEXICANA

[4]

EL CARRETERO

El carretero

Canción mexicana
Coro SATB a cappella

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Alegre y bien ritmado

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

f

1. ¡Ya se va!, ya se va pa-ra Los Re-yes____
2. ¡Ya se va!, ya se va pa-ra Sa - yu - la____
3. ¡Ya se va!, ya se va pa-ra Gue - rre - ro____

f

¡Ya se va!

¡ya se va!

f

¡El ca-rre-te-ro se va!

¡ya se va!,

f

¡Ya se va!

¡ya se va!

5

S.

A.

T.

B.

¡ya no va!, por-que le fal-tan los bue-yes. ¡A- rre!, ja - rre!
¡ya no va!, por-que le fal-ta u-na mu - la. ¡A- rre!, ja - rre!
¡ya no va!, por-que le fal-ta el di - ne - ro. ¡A- rre!, ja - rre!

¡ya no va!

¡ya!

ja - rre!, ja - rre!
gritando

¡el ca-rre-te-ro no va!

¡ya!

ja - rre!, ja - rre!

f

¡ya no va!

¡ya! Se-ñor ca-rre - te - ro le ven-go a a-vi-

El carretero

10

S. jah! ja - rre!, ja - rre!, jah!

A. jah! ja - rre!, ja - rre!, jah!

T. jah! ja - rre!, ja - rre!, jah!

B. sar, que sus a - ni - ma - les se le i - ban a ho - gar, u - nos en la a -

13

S. ja - rre!, ja - rre!, jah! bum ba ra bum ba ra

A. ja - rre!, ja - rre!, jah! bum ba ra bum ba ra

T. ja - rre!, ja - rre!, jah! bum ba ra bum ba ra

B. re - na y o - tros en la mar, se - ñor ca - rre - te - ro le ven - go a a - vi -

El carretero

16

S. *f*
bum. Se-ñor ca-rre - te - ro le ven-go a a-vi sar, que sus a - ni - ma-les se le i-ban a aho-

A.
bum drúm drúm drúm drúm drúm drúm drúm

T.
bum drúm drúm drúm drúm drúm drúm drúm

B.
sar. drúm drúm drúm drúm drúm drúm drúm

20

S.
gar, u-nos en la a - re - na y o-tros en la mar, se-ñor ca-rre - te - ro le ven-go a a-vi -

A.
drúm bum bum bum bum bum bum bum

T.
drúm bum bum bum bum bum bum bum

B.
drúm bum bum bum bum bum bum bum

El carretero

24

S. *p* *f subito*
sar, cha rran cha rran *simile*

A. *p* *f subito*
bum cha rran cha rran *simile*

T. *p* *f subito*
bum cha rran cha rran *simile*

B. *p* *f subito*
bum cha rran cha rran *simile*

Solo
¡muh! ¡muh!

Lento

28

S. *p subito*

A. *p subito*

T. *p subito*

B. *p subito*

¡muh! ¡muh!

El carretero

Vivo

33 *pp* x3 *chasquido*

S. (cha rran) cha *chasquido*

A. (cha rran) cha *chasquido*

T. (cha rran) cha Solo *p* ¡El ca-rre-te-ro se va! *chasquido*
chiflido

B. (cha rran) cha *chasquido*

¡muh!

**COROS RECREATIVOS DE
MÚSICA MEXICANA**

[5]

LA VALENTINA

La Valentina

Canción Mexicana
Coro SAB a cappella

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Soprano

Alto

Bajo

mf

Va-len-ti - na, Va-len - ti - na

p

Cun cun *simile*

p

Cun cun *simile*

8

S.

A.

B.

yo te qui - sie-ra de - cir, que u-na pa - sión me do - mi - na,

16

S.

A.

B.

y es la que me ha he-cho ve - nir. Di-cen que por tus a -

La Valentina

23

S. *f* mo-res un mal me va a se - guir, *f* no le ha-ce que sean el

A. *cresc.*
(cun)

B. *cresc.*
(cun)

31

S. Dia - blo, yo tam-bién me sé mo - rir. Si por-que be-bo te-

A. *dim.* *p*

B. *dim.* *p*

39

S. *pp* qui-la, ma-ña-na be-bo je - rez, si por-que me ves bo-

A. *pp* *f*

B. *pp* *f*

La Valentina

47

S. rra- cho, ma-ña-na ya no me ves. Va-len-ti - na, Va-len-

A. (cun) p f f

B. (cun) p f f

55

S. ti - na ren - di - do es - toy a tus pies, si me han de ma-

A.

B.

62

S. tar ma - ña - na, que me ma - ten de u - na vez. ¡Ay!

A. ¡Ay!

B. ¡Ay!

rall.

COROS RECREATIVOS DE
MÚSICA MEXICANA

[6]

**EL HIJO
DESOBEDIENTE**

El hijo desobediente

Corrido mexicano

Coro SATB a cappella

Interpretación para coro
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

Alegre y enérgicamente ritmado ♩=180

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

f

Ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka *simile*

f

Ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka *simile*

f

Bum bum bum bum *simile*

5

S.

f

1. Un do - min - go es - tan - do he -
2. ¡Quí - te - se de a - quí mi
3. Lo que le en - car - go a mi
4. El ca - ba - llo co - lo -
5. Ba - ja - ron al to - ro

A.

T.

B.

El hijo desobediente

9

S.
 rran - do se en - con - tra - ron dos man - ce - bos e -
 pa - dre!, que es - toy más bra - vo que un le - ón, no
 pa - dre, que no me en - tie - rre en sa - gra - do, que
 ra - do, que ha - ce un a - ño que na - ció, "ay"
 prie - to, que nun - ca lo ha - bían ba - ja - do, pe -

A.

T.

B.

13

S.
 chan - do ma - no a sus fie - rros, co -
 va - ya a sa - car la es - pa - da y - le
 me en - tie - rre en - tie - rra bru - ta, don -
 se lo de - jo a mi pa - dre, por
 ro "o - ra" sí - ya ba - jó, re -

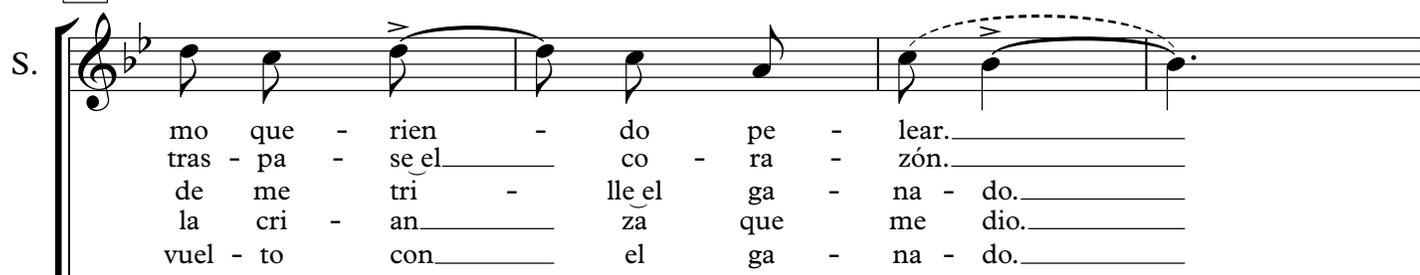
A.

T.

B.

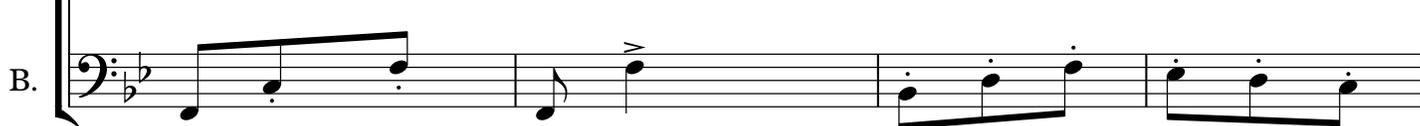
El hijo desobediente

16

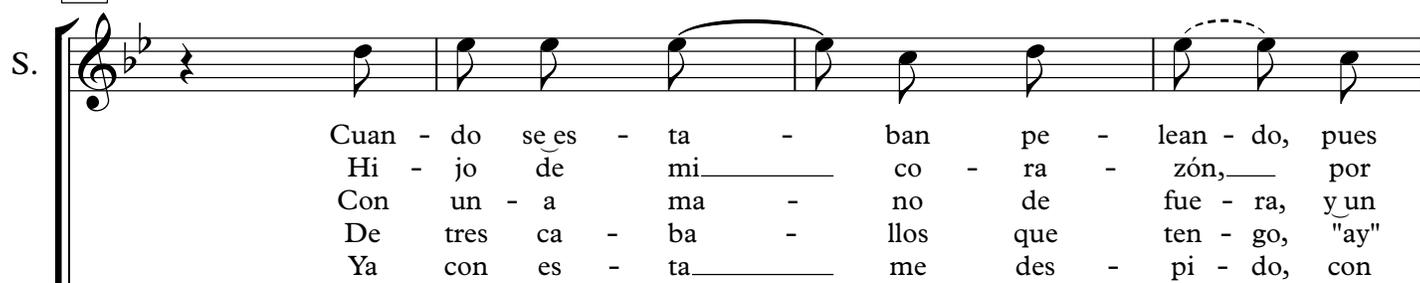
S. 

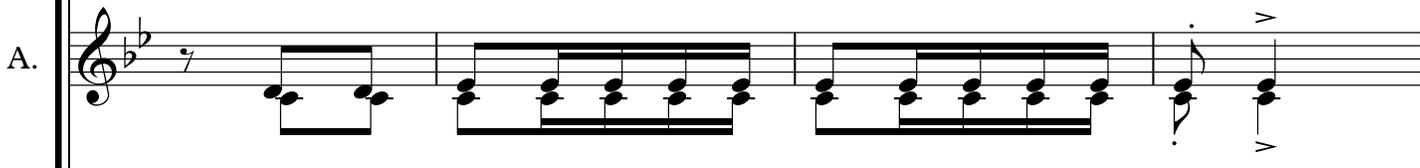
A. 

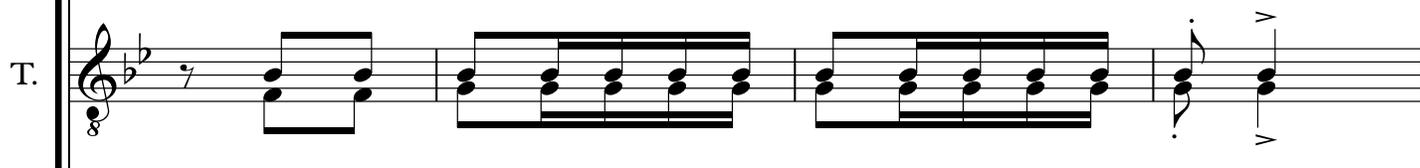
T. 

B. 

20

S. 

A. 

T. 

B. 

El hijo desobediente

24

S. 

lle - gó su pa - dre de u - no, ¡hi - jo de mi co - ra -
 lo que a - ca - bas de ha - blar, an - tes de que ra - ye el
 pa - pel so - bre do - ra - do, con un le - tre ro que
 se los de - jo a los po - bres, pa - ra que si - quie - ra
 la es - tre - lla del o - rien - te, es - to le pue - de pa -

A. 

T. 

B. 

29

S. 

zón, ya - no "pe - lies" con nin - gu - no!
 sol la vi - da te han de qui - tar.
 di - ga: Fe - li - pe "jue" des - gra - cia - do.
 di - gan: Fe - li - pe, Dios te per - do - ne.
 sar al hi - jo de so - be -

A. 

T. 

B. 

El hijo desobediente

34

S.

A.

T. *f*

B.

imitando a la "jarana" o al "requinto"

37

5.

S. dien - te.

A. *ff* *sf*

T. *ff* *sf*

B. *mf* *sf*

imitando al "bajo sexto"

Coros Recreativos de Miguel Bernal Jiménez

Volumen 1

Editado por el Festival de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez”
y el Gobierno del Estado de Michoacán, se terminó de imprimir y
 encuadernar en el mes de agosto de 2023 en los talleres de Luna
Preprensa en Río Yaqui No. 367, Colonia Ventura Puente, C.P. 58020,
Morelia, Michoacán.

Se tiraron 100 ejemplares.

Para su composición tipográfica se empleó
la familia Plantin MT Pro.

El diseño es de Andrea Gaona Torres
La edición estuvo a cargo de Edgar Calderón
y Tobías Álvarez

Los interiores se imprimieron sobre papel
 Couché Mate de 130 gramos en Offset.

La obra coral de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) es como un gran caleidoscopio que vale la pena conocer, explorar, apreciar, estudiar, editar e interpretar de una manera sistemática y unificada.

El presente volumen es una antología de coros recreativos del ilustre compositor michoacano integrada por composiciones originales, pero también se incluyen varios arreglos de música popular mexicana e internacional, a los que Bernal Jiménez denominó: *Interpretación para coro*. En los coros recreativos el autor ofrece una rica amalgama de recursos compositivos que explotan las posibilidades corales a una dimensión insospechada. Bernal logra un equilibrio de musicalidad que se conjuga con una importante complejidad y virtuosismo técnico vocal que devienen en una estética exquisita que logra mantener la atención de la audiencia siempre fresca, debido al uso audaz de elementos musicales tradicionales, como el contrapunto, o la fiel referencia a los contornos melódicos de sus arreglos que son regularmente aderezados por una sonoridad innovadora y enriquecida mediante dinámicas y articulaciones variadas, además de ingeniosas onomatopeyas que confluyen para iluminar la retórica relación de la música y la poesía.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

SISTEMA DE APOYOS
A LA CREACIÓN Y
PROYECTOS CULTURALES