

UN ANÁLISIS INTERPRETATIVO-COMPOSITIVO DEL RONDÓ OP. 19 PARA PIANO DE ALBERTO GINASTERA

MARÍA STELLA ARAMAYO

UNIVERSIDAD CAESE

SACCOM

Introducción

En el proceso de enseñanza- aprendizaje de instrumentos musicales es importante observar la constante vinculación que existe entre práctica y comprensión. Para relacionar práctica y comprensión se deberían utilizar, además de los conocimientos musicales adquiridos en la teoría y en la práctica, la capacidad creativa personal.

Esta capacidad creativa actúa de manera concertada con todas las demás capacidades, haciendo uso de los demás procesos mentales y combinándose con ellos.

En relación a la vinculación entre fantasía y realidad en la conducta humana, Vigotski menciona cuatro formas:

1ª. Todo proceso de razonamiento siempre parte de elementos extraídos de la realidad en experiencias anteriores. No se puede crear algo a partir de la nada. De aquí formula la primera ley: "La actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la variedad de riqueza de la experiencia acumulada por el hombre; porque esta experiencia es el material con que la fantasía erige sus edificios".

2ª. Comienza la fase de decantación, de incubación intelectual. Esta segunda fase de enlace -dice- sólo es posible gracias a la experiencia ajena, es decir, a la interacción social. Cuando los productos de la fantasía se confrontan de nuevo con la realidad, surge la creación.

3ª. Mediante el "enlace emocional". Así nuestra percepción de los objetos externos es siempre matizada por la influencia de nuestras emociones y a esta influencia, la llama "ley del signo emocional común".

4ª. Se refiere a ciertas imágenes, producto de la fantasía, que cobran realidad al convertirse en lo que llama "imágenes cristalizadas". Para Vigotski la función de la actividad creadora está orientada a buscar una plena adaptación del hombre al medio ambiente que lo rodea. De ahí concluye que la base de toda actividad creadora reside en la adaptación, siempre fuente de necesidades, anhelos y deseos. Lo que motiva la creación es la necesidad de construir algo "nuevo", la conciencia de que lo ya conocido no nos sirve para nada si lo repetimos sin más. (García González, E. 2002).

Al referirse a los pianistas como intérpretes:

- Caamaño (1978) afirma que un intérprete de música es nada más y nada menos que el indispensable intermediario, y como tal su meta debe ser la exposición perfecta del contenido expresivo de la obra de otro, mediante el conocimiento profundo del lenguaje musical, de la textura y la estructura de las obras, del estilo, de la historia, de las tradiciones, de la literatura musical de todos los géneros, unido todo ello a la destreza instrumental más acabada... Por eso, y desde sus comienzos, la enseñanza del piano debe abordarse primordialmente como medio de formación musical integral, cuidando al mismo tiempo de encauzar el perfeccionamiento del mecanismo de ejecución mediante y en función de la obra. Agrega que harto compleja es la labor del maestro que se aboca a la formación del pianista profesional, enmarañada aún más por la considerable confusión a que han dado lugar teorías y conceptos opuestos, a veces incorrecta interpretación de buenos principios, abundantes "recetas" y el "diletantismo", nefasto cuando es pretencioso. Y si bien menciona la importancia de leer y releer con detenimiento los aportes disímiles de autores como Cortot, Casella, Leimer-Giesecking, Thomas. A. Fielden, Kurt Shubert, Jozsef Gat y Heinrich Neuhaus, Caamaño considera que ningún texto puede suplir el ejemplo vivo, el consejo y el control personal de un buen maestro.

-Antonio Narejos (1998) considera que los compromisos de significado adquiridos por los miembros de una comunidad, tienen su base en los valores que sustentan sus formas de vida y se desarrollan

en el interior de una cultura. Afirma que se trata de un proceso amplio de interpretación compartida, que atraviesa por entero la experiencia musical, otorgando al individuo un sistema de garantías que le permite al menos dar un sentido a su propia experiencia y proyectarse hacia el futuro. Este concepto de interpretación está presente en la actividad del oyente dotando de significado a los sonidos, en la del compositor al plasmar sus propuestas interpretativas a través de algún tipo de lenguaje, y en la del ejecutante que en su diálogo con la obra, construye una nueva realidad musical a la vez interpretada e interpretable.

El fuerte desarrollo de posiciones constructivistas en los últimos años ha hecho que el énfasis de la enseñanza se haya puesto en la comprensión. Sin embargo, considero importante recordar que en el aprendizaje de instrumentos musicales la práctica constituye una parte esencial de la enseñanza porque sin práctica es muy difícil que se consolide un sistema de enseñanza. Por lo tanto, la dicotomía entre la práctica como actividad repetitiva y falta de significación, y las actividades destinadas a la comprensión, constituyen una falsa oposición en este estudio.

Fundamentación

La realización de esta investigación teórica ha surgido a partir de la pregunta ¿Cómo se llaman todos los temas infantiles argentinos usados por Ginastera en su Rondó Op.19?

Para responder a la misma, además de ejecutar esta obra en piano, la he analizado en su estructura formal, identificando las canciones infantiles argentinas que sirvieron al compositor para dar forma musical de rondó a esta composición.

Las nuevas generaciones de pianistas clásicos del mundo, al abordar esta obra del compositor argentino Alberto Ginastera, para poder interpretarla adecuadamente, deberían poder reconocer aquellas canciones que sirvieron al compositor como material para la composición de su obra. Si ellos por pertenecer a otros países nunca las escucharon en su infancia, difícilmente puedan reconocerlas, por lo tanto su interpretación no pasaría de la mera decodificación de las indicaciones del compositor, y nunca sería una auténtica interpretación comprensiva de la obra. Por eso las he recordado en música y letra, como las aprendí en mi infancia, y las he encontrado escritas y publicadas en partituras, con semejanzas y leves diferencias rítmico-melódicas, entre lo que he recibido por transmisión oral y lo que aparece editado.

He realizado un análisis interpretativo-compositivo del Rondó Op. 19 de Alberto Ginastera reconociendo cuatro canciones evocadas en la composición.

Objetivos

Los objetivos de este estudio han sido:

3.1 Analizar el Rondó sobre temas infantiles argentinos op. 19 de Alberto Ginastera desde la estructura formal compositiva de la obra y desde la interpretación comprensiva del pianista.

3.2 Reconocer con precisión formal las evocaciones y/o reminiscencias de las canciones infantiles argentinas que aparecen en el Rondó op. 19.

3.3 Evidenciar los sectores de cada canción infantil y la disposición de sonidos para el teclado realizados por Ginastera, para componer una obra académica a partir de melodías infantiles populares.

3.4 Poner al alcance de los pianistas clásicos, elementos interpretativo-compositivos que ayuden a la comprensión y a la más justa expresión musical de esta obra de un compositor académico de Argentina.

Supuestos y limitaciones

1. Desde lo compositivo:

El rondó (del francés rondeau, ronda o danza en círculo), es una forma musical basada en la repetición de un tema musical. Francois Couperin lo definía como una forma basada en «un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios, llamados couplets».

Según Schenker (1980) la repetición es el cimiento sobre el que se edifica la música como arte puro, independiente de la palabra, el ritual y la danza.

La Dra. Pola Suárez Urtubey en una catalogación integral de las obras del compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) escribió que éste compuso su Rondó op. 19 sobre temas infantiles argentinos en 1947 y lo dedicó a sus hijos Alejandro y Georgina.

Guillermo Scarabino (1996) afirma que Alberto Ginastera entre 1935 y 1950 hace abundante uso de la repetición, tanto en la construcción de sus frases como en la estructuración de unidades formales de mayor longitud. También considera que la repetición es el más elemental principio generador de contenido musical y afirma que Ginastera en el período mencionado, prefiere construcciones simétricas, equilibradas, de neta raigambre clásica. Agrega que muchas construcciones se originan en la adopción de formas poéticas o melódicas directamente tomadas del repertorio popular, en tanto que hay otras enteramente inventadas por el compositor y que connotan dicho repertorio.

Scarabino además considera que la personalidad de Ginastera se perfila con mucha más nitidez en el contenido que en la forma, volcando sus ideas musicales en moldes formales estandarizados, equilibrados, fácilmente perceptibles, con apariciones de contrastes y recapitulaciones.

2. Desde lo interpretativo:

Según Casella (1936) la música no existe más que en el acto de la ejecución. Fuera de ella no queda nada más que una obra más o menos muerta. Y agrega que los verdaderos grandes maestros de piano, no tienen ni tuvieron nunca un sistema determinado de enseñanza, pero sí un cierto número de principios generales que adaptaron a cada caso particular... Enemigo de los sistemas fijos, lo era también de los programas oficiales de los Conservatorios... Él sólo frecuentó el Conservatorio de París que no conocía programas y que dejaba los diez años de estudio del piano, librados a la responsabilidad del enseñante. En Italia en cambio, la supresión de programas se veía reaccionaria, como si tal supresión fuera la posible causa del derrumbe de la estructura didáctica del Conservatorio. Casella también sostenía que por razones culturales, el maestro de piano debía formular a sus discípulos toda clase de cuestiones: historia de la música, armonía, formas, polifonía, instrumentación, la relación existente entre las diversas artes, etc., como así también el respeto al trabajo con el instrumento que, pequeño o grande, tendrá que hacerse con la misma conciencia. Algunas recomendaciones de Roberto Caamaño (1978), han sido:

--Para el alumno de piano, éste deberá comprender que su formación profesional:

a- Depende de su constante inquietud para lograr la más íntima asimilación y efectiva adecuación de las enseñanzas a su propia personalidad

b- No depende:

b.1 sólo de su capacidad, facilidad, talento o buena disposición físico-musical

b.2 tanto del maestro como de él mismo.

--Para el maestro de piano, éste deberá comprender que su meta es llevar al alumno al nivel de preparación técnico-musical que le permita independizarse de su tutela. Y aclara que si esto no se cumple, es que algo ha fallado en una de las partes o en ambas.

En términos de enseñanza-aprendizaje, tanto lo planteado por Casella como por Caamaño, dos grandes pianistas clásicos de épocas diferentes y distintos en formación, apuntan en ambos casos a la formación del pianista profesional, proceso en el que coinciden en que se debe producir enriquecimiento mutuo de maestro y alumno, en la genuina búsqueda de la comprensión de la música para interpretar en el piano.

La problemática de la comprensión de lo que se ejecuta en el piano ha estado siempre presente entre los grandes pianistas clásicos, y debería ser la meta principal de todo buen intérprete. Los nuevos pianistas deberían tomar conciencia de esta responsabilidad evitando versiones casi "virtuosísticas" desde la técnica y notablemente "vacías de contenido".

Las canciones infantiles argentinas

El cancionero infantil argentino se ha formado con las melodías de canciones españolas, italianas y francesas que en el idioma de Argentina se han consolidado como parte del cancionero popular infantil argentino. La transmisión oral de las mismas ha producido leves modificaciones melódicas y

de texto, pero en esencia, se ha mantenido música y letra de esas canciones a través de las diferentes generaciones de niños argentinos que las han cantado y han jugado cantándolas.

El Rondó sobre temas infantiles argentinos de Ginastera, como su nombre lo indica, está compuesto con "evocaciones sonoras instrumentales" de las siguientes canciones:

A - Sobre el puente de Avignon

B - Una linda mañana

C- Palomita ingrata

D- En coche va una niña

Las cuatro canciones utilizadas por Ginastera en su Rondó op. 19, aparecieron publicadas en partituras musicales con textos, en dos tomos llamados "Canten señores cantores" 150 melodías del cancionero tradicional, de Violeta Hemsy de Gainza y Guillermo Graetzer. Es una selección didáctica de canciones infantiles argentinas anónimas, con indicaciones para el acompañamiento de guitarra y percusión.

En el Tomo 1 están publicadas las canciones desde la nº 1 al nº 84.

En el Tomo 2 están publicadas las canciones desde la nº 85 al nº 150.

Las cuatro canciones halladas al analizar la partitura del Rondó op. 19 de Ginastera, se encuentran escritas, publicadas en el Tomo 1:

A- Sobre el puente de Avignon, figura como "Sobre el puente de Avellón", nº 15.

B- "Yo no soy buenamoza", figura con ese mismo nombre, nº 70.

C- "Palomita ingrata", figura con ese mismo nombre, nº19.

D- "En coche va una niña", figura con ese mismo nombre, nº 18.

Las canciones infantiles suelen ser nombradas por su primera frase musical y literaria. Es decir, son definidas por su primera frase o partes de su primera frase que es la que les da el nombre o título.

La Canción "Sobre el puente de Avignon" aparece titulada "Sobre el puente de Avellón", posiblemente porque el nombre del puente francés, se intentó "traducir al español" al publicarse, para facilitar su difusión en Argentina.

Las melodías de estas canciones aunque son europeas, han sido recopiladas en el idioma de Argentina en 1963, como cancionero tradicional por Hemsy de Gainza y Graetzer. Evidentemente estas canciones populares se han "argentinizado" al ser cantadas por niños argentinos y por eso Ginastera las nombró canciones infantiles argentinas.

Análisis interpretativo-compositivo del Rondó

Musicalmente habría que definir si las canciones infantiles evocadas por Ginastera en su partitura, se analizan desde el punto de vista interpretativo o desde el punto de vista compositivo. La interpretación adecuada implicaría analizar la obra respetando su concepción global, además de tener en cuenta todos los elementos constructivos utilizados por el compositor.

-Desde lo compositivo, en el análisis musical de la partitura de Ginastera, he considerado que hay evocaciones de cuatro canciones infantiles argentinas. Las canciones Palomita Ingrata y Yo no soy buenamoza aparecen completas. Y tres canciones aparecen con su primera frase musical:

A. Sobre el puente de Avignon

B. Yo no soy buenamoza (o Una linda mañana)

C. Palomita ingrata

Estas tres canciones aparecen en el transcurso de la obra "definidas por su primera frase o partes de su primera frase" que es la frase que les da el nombre o título.

La reminiscencia de Ginastera de la canción En coche va una niña, presentando en la obra un sector de esa canción en el que no aparece la primera frase musical sino la segunda frase de esta canción, me ha permitido inferir de cuál canción se trataba al realizar la identificación de canciones infantiles utilizadas por el compositor. Y porque no aparece esa primera frase con la que suelen titularse las canciones infantiles, sólo a esa canción la he llamado "reminiscencia" en mi análisis.

- Desde la interpretación comprensiva para la ejecución de pianistas, al pertenecer todos los sectores de canciones infantiles a la misma obra, he considerado que deberían escucharse “todas las partes de la primera frase o de la segunda frase o los giros rítmico-melódicos que aparezcan” de cada una de las cuatro canciones encontradas, todas las veces que el compositor las escribió, las evocó o las sugirió. Para eso he realizado un análisis morfológico-interpretativo por compases, considerando lo que el compositor ha ido escribiendo simultáneamente para cada mano, y las distintas apariciones, modificaciones y utilizaciones de las cuatro canciones infantiles mencionadas, que presento a continuación:

A1-Entre los compases c. 4 a c. 11 en la melodía superior de la mano derecha Ginastera indica en la partitura “cantando” y precisamente allí comienza una “evocación rítmico-melódica” de la canción Sobre el puente de Avignon. Reaparece esta evocación una 8ª más aguda entre los compases c.20 y c. 24. Y luego entre el compás c. 24 y c. 26 se evoca esta canción en la mano izquierda. Y en el compás c. 28 concluye el primer sector de este rondó con una “pequeña coda” de tres compases a modo de respuesta conclusiva de la evocación de los tres compases anteriores.

B1-Entre los compases c. 29 y c. 33 se evoca la canción Yo no soy buenamoza (o Una linda mañana) en compases de 7/8 y 5/8, como “puente temático” hacia el tercer sector del Rondó que empieza en el compás c. 34 con indicación Andantino, con dolcezza.

C-El tercer sector tiene una introducción sincopada de cuatro compases y a partir del compás c. 38 hasta el compás c. 55 se evoca la canción Palomita ingrata completa.

Un nuevo “puente” con figuración de cuatro semicorcheas alternadas entre ambas manos comienza en el compás c. 56. Y desde el compás c. 63 al c. 66 hay una sucesión ascendente a modo de escala de 4ª paralelas entre las dos manos con esa figuración, a modo de interpolación entre distintos sectores de la obra.

A2-La cuarta sección del rondó comienza con otra evocación de la canción Sobre el puente de Avignon en una melodía de acordes para las dos manos entre los compases c. 66 y c. 74. En ese compás comienza un nuevo “puente” como interpolación entre sectores, con figuración de cuatro semicorcheas en la mano derecha, y para la mano izquierda aparecen acordes y acordes quebrados alternados que finalizan en sonidos staccato, *rallentando* y *diminuendo* en el compás c. 86 hasta el c. 91

B2-La quinta sección del rondó comienza en el compás 92 con indicación Allegretto. Para la mano izquierda Ginastera escribió las primeras frases de la melodía de la canción Yo no soy buenamoza (o Una linda mañana) y en la mano derecha acordes de corcheas en contratiempo, hasta el c. 95.

La sección quinta del rondó continúa entre los compases c. 96 y 99, sector en el que el compositor hace una imitación en la mano derecha de lo que presentó en la mano izquierda en los cuatro compases anteriores (primeras frases de la melodía de la canción Yo no soy buenamoza) y en la mano izquierda aparecen acordes sincopados hasta el c. 99.

D-La sexta sección comienza en el compás c. 100 con la segunda frase de la canción En coche va una niña con bicordios en la mano izquierda hasta el c. 103 en el que en un “leve contrapunto a tres voces” el compositor reitera la evocación de esta canción que termina en el c. 106.

A3-El séptimo sector del rondó comienza en el c. 107 con indicación Allegro (Tempo 1). Ginastera re expone la melodía de Sobre el puente de Avignon para el sector central del teclado del piano en pianísimo y en la mano izquierda escribe un pedal y una voz de corcheas sincopadas hasta el c. 114.

Con un puente-glissando ascendente en la mano izquierda continúa en el c. 115 el 7º sector temático del rondó donde vuelve a re exponer la melodía de Sobre el puente de Avignon en acordes para el sector agudo del teclado con acordes sincopados para la mano izquierda hasta el c. 123, indicando compás de 1/4. Este brevísimo compás lleva a la coda del rondó, en la que se alternan compases de 7/8 y 2/4 hasta el c. 133 donde finaliza esta obra con un acorde fff para cada mano. Alberto Ginastera toma como tema para su sección temática A la canción infantil Sobre el puente de Avignon. Luego aparece un puente insinuando el tema B correspondiente a la canción Yo no soy buenamoza e inmediatamente aparece la sección temática C correspondiente a elementos rítmico-melódicos de la canción Palomita ingrata. Un nuevo puente en grupos de cuatro semicorcheas aparece antes de una nueva aparición variada del sector A. Y reaparece otro puente con semicorcheas en la mano derecha y corcheas en la mano izquierda para pasar a la aparición del tema B con evidentes elementos rítmico-melódicos de la canción Yo no soy buenamoza. Y la respuesta de ese tema B es la 2ª frase de la canción En coche va una niña o sector D de este rondó. Después de una re exposición del sector A, un puente glissando ascendente lleva nuevamente a una

reaparición de la sección temática A que al terminar da lugar a una coda que sintetiza elementos utilizados en toda la obra en pocos compases.

Al realizar una análisis morfológico- interpretativo por frases, considerando lo que el compositor fue escribiendo para cada mano, he hallado como forma musical o continente de este rondó de Ginastera, una introducción de cuatro compases y los sectores temáticos A1B1CA2B2DA3 con un puente temático, dos como interpolación entre dos secciones, un glissando puente y una coda, donde he mencionado el contenido temático de cada canción infantil según las letras A, B, C y D.

Implicancias y Conclusiones

Educar a las nuevas generaciones de pianistas clásicos implica que han de tomar conciencia de los muchos detalles que se deben cuidar al ejecutar un instrumento musical, para poder llegar a convertirse en auténticos intérpretes de música.

Las ideas musicales escritas en las partituras de música académica, deberían ser comprendidas por los intérpretes musicales, que tendrían que profundizar en el contenido de cada obra, para descubrir, captar y transmitir las más recónditas intenciones del compositor en sus ejecuciones. Para lograr esto todo enfoque técnico, todo procedimiento, todo recurso mecánico, etc., debe tener una justificación que reúna las razones físicas y fisiológicas individuales, con aquellas razones fundamentadas en los conceptos musicales que han constituido cada obra o composición musical.

Al realizar el análisis del Rondó sobre temas infantiles argentinos op. 19 de Alberto Ginastera desde la estructura compositiva de la obra y desde la interpretación comprensiva del pianista, he reconocido con precisión formal las evocaciones y/o reminiscencias de cuatro canciones infantiles argentinas, evidenciando qué sectores de cada canción infantil y cuál disposición de sonidos para el teclado ha realizado Ginastera para construir su composición académica.

Después de esta investigación y análisis del Rondó Op. 19 de Ginastera, es esperable que las implicancias y conclusiones de este estudio lleguen con estos elementos interpretativo-compositivos a los pianistas clásicos, promoviendo una justa expresión musical de esta obra, para favorecer la comprensión musical y enriquecer la formación de los músicos profesionales.

En resumen, esta investigación me ha permitido evidenciar que en el proceso de enseñanza-aprendizaje del piano, tanto para los profesores como para los estudiantes avanzados, es muy importante observar la constante vinculación que existe entre la práctica y la comprensión de las obras que se ejecutan, porque si al ejecutarlas en el piano la práctica y la comprensión son consideradas en conjunto, ambas permitirán enriquecer las interpretaciones pianísticas y mejorarán la calidad de la música que escuchamos.

Bibliografía

1. Libros y Artículos de Investigación

- Aramayo, Stella (2007) De la melodía en flauta dulce a la armonía en un teclado. Actas de la VI Reunión de SACCoM- U.A.D.E.R., pp. 59-66
- Caamaño, Roberto (1978) Apuntes para la formación del pianista profesional. Proyecto Multinacional de Investigación Educativa. O.E.A. Buenos Aires. Argentina
- Casella, Alfredo (1983) El Piano. 10ª edición revisada del original Il Pianoforte .1ª ed., 1936. Ricordi Americana. S.A.E.C.
- Ginastera; Alberto (1951) Rondó sobre temas infantiles argentinos. Partitura. Barry Editorial. S.R.L. Buenos Aires.
- Grabner, Hermann (2001). *Teoría General de la Música*. Madrid: Akal, págs. 197-198.
- Hemsy de Gainza, Violeta; Graetzer, Guillermo (1963) Canten señores cantores. 150 melodías del cancionero tradicional. Tomo 1 y Tomo 2. Ricordi americana. S.A.E.C. Buenos Aires.
- Scarabino, Guillermo (1996) Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950). Cuaderno de Estudio nº 2. Facultad de Artes y Ciencias Musicales/ Instituto de Investigación Musicológica. Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires. U.C.A.
- Shenker, Heinrich (1980) Harmony. The University of Chicago Press; Chicago, pág. 5.
- Suárez Urtubey, Pola (1986) Alberto Ginastera (1916-1983). Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega nº 7. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. U.C.A. Buenos Aires

2. Páginas de Internet

- García González, Enrique (2002) Lev Vigotski. La construcción histórica de la psique. Trillas. En <http://www.cnep.org.mx/Información/teórica/educadores/vigotski.htm>. (Página consultada el 20 -12-2008)
- Narejos, Antonio (1998) Nueva mirada sobre la actividad del pianista. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 5.

Apéndice

Figura 1: En las cuatro "pequeñas partituras" se observan las cuatro canciones infantiles argentinas que evocó el compositor Alberto Ginastera al componer su Rondó Op. 19.

15. SOBRE EL PUENTE DE AVELLON

2/4 Alegre Do Sol 7 Do Sol 7 Do

So-bre el puen-te de A-ve-llón, to-dos bai-lan, to-dos bai-lan.

Do Sol 7 Do Sol 7 Do

So-bre el puen-te de A-ve-llón, to-dos bai-lan, yo tam-bién.

Do Do Sol 7 Do

Ha-cen a-sí, a-sí las bai-lan-ti-nas.

Do Do Sol 7 Do

Ha-cen a-sí, a-sí me gus-ta a-mí.

70. YO NO SOY BUENA MOZA

2/4 Con gracia Do Fa Do

1.) Yo no soy bue-na mo-za.
 2.) U-na lin-da ma-ña-na.
 3.) Yo le di-je a ma-mi-ta.
 4.) A-com-pra-me n-mas bo-tas.

Do Fa Do

1.) yo no soy bue-na mo-za.
 2.) u-na lin-da ma-ña-na.
 3.) yo le di-je a ma-mi-ta.
 4.) a-com-pra-me n-mas bo-tas.

3/4 Do Fa Do Do Fa Do

1.) ni lo quie-ro ser, ni lo quie-ro ser.
 2.) en el mes de A-bril, en el mes de A-bril.
 3.) quie-re-us-ted ve-nir, quie-re-us-ted ve-nir.
 4.) que me ven-gan bien, que me ven-gan bien.

2/4 Do Fa Do

1.) por-que las bue-nas mo-zas.
 2.) En-con-tré a un mi-ta.
 3.) A-lá za-pa-te-rí-a.
 4.) En-la za-pa-te-rí-a.

Do Fa Do

1.) por-que las bue-nas mo-zas.
 2.) en-con-tré a ma-mi-ta.
 3.) a-lá za-pa-te-rí-a.
 4.) en-la za-pa-te-rí-a.

3/4 Do Fa Do Fa Do

1.) se-gu-cha a per-der, se-gu-cha a per-der.
 2.) re-gan-do el jar-dín, re-gan-do el jar-dín.
 3.) del se-ñor Ma-nuel, del se-ñor Ma-nuel.
 4.) del se-ñor Ma-nuel, del se-ñor Ma-nuel.

19. PALOMITA INGRATA

2/4 Moderado Do Do Fa Do

1.) Pa-lom-i-ta in-gra-ta ¿cuán-do te ve-ré?
 2.) En-con-tré a Pas-to-ra, y le pre-gun-té:
 3.) Me su-bí a un ár-bol, a ver la pa-sar.

Sol 7 Do Sol 7 Do

1.) A-vo-lar por al-to, a-vo-lar se fue
 2.) Si mi pre-lo-mi-ta ha-bía vis-tas-ted
 3.) vien-do que no pu-su, pá-se-me a ho-rar.

18. EN COCHE VA UNA NIÑA

2/4 Alegre Do Do Do

1.) En co-che va u-na ni-ña, ca-ra-bín,
 2.) Que her-mo-so pe-lo tie-ne, ca-ra-bín,
 3.) Lo pei-na-rá la rei-na, ca-ra-bín,
 4.) Con pei-ne-cí-to de g-ro, ca-ra-bín.

Fa Do Sol 7 Do

1.) Hi-ja de un ca-pi-tán, ca-ra-bín run-rin, ca-ra-bín run-ran.
 2.) ¿Quién se lo pei-na-rá? ca-ra-bín run-rin, ca-ra-bín run-ran.
 3.) Con mu-cha sua-vidad, ca-ra-bín run-rin, ca-ra-bín run-ran.
 4.) Y hor-qui-llas de cris-tal, ca-ra-bín run-rin, ca-ra-bín run-ran.