



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Cancionero coral juvenil a través del género sanjuanito

Trabajo de titulación previo a la obtención del

título de Licenciada en Instrucción Musical

Autora: Diana Gabriela Alvarado Alvarado

CI: 0107414088

Correo: diana_alvarado2796@yahoo.es

Tutora: Mgt. Verónica Johanna Saula Fuentes

CI: 0104435292

Cuenca, Ecuador

12 de Agosto del 2021



Resumen:

El presente trabajo de investigación tiene por objetivo la elaboración de un cancionero coral *a cappella* mediante arreglos de sanjuanitos ecuatorianos, dirigidos a coros juveniles.

Las obras seleccionadas para la elaboración de los arreglos son los sanjuanitos: “Palomita cuculí” de Francisco Paredes Herrera, “El comisario municipal” de Segundo Bautista, “Chiquichay” de Rubén Uquillas, “En mi chocita” de Gonzalo Mendoza y “Los compadres” de Marco T. Hidrobo.

Este trabajo consiste en la elaboración de cinco arreglos *a cappella* para coros juveniles conformados por tres voces con preparación vocal previa: soprano, contralto y barítono. Se expone el proceso creativo de la elaboración de los arreglos con el fin de conseguir un mayor entendimiento del discurso musical, todo esto con base en los conceptos teóricos sobre el canto coral y el sanjuanito.

Palabras claves: Cancionero. A cappella. Arreglos. Sanjuanito.



Abstract:

The objective of this research work is to prepare an a cappella choral songbook through arrangements by Ecuadorian sanjuanitos, directed to youth choirs.

The works selected for the elaboration of the arrangements are the sanjuanitos: “Palomita cuculí” by Francisco Paredes Herrera, “El comisario municipal” by Segundo Bautista, “Chiquichay” by Rubén Uquillas, “En mi chocita” by Gonzalo Mendoza and “Los compadres” by Marco T. Hidrobo.

This work consists of the elaboration of five a cappella arrangements for youth choirs made up of three voices with prior vocal preparation: soprano, contralto and baritone. The creative process of the elaboration of the arrangements is exposed in order to achieve a greater understanding of the musical discourse, all this based on the theoretical concepts about choral singing and sanjuanito.

Keywords: Songbook. A cappella. Arrangements. Sanjuanito.



Índice del Trabajo

Resumen:.....	2
Índice del Trabajo	4
Índice de imágenes.....	6
Índice de Tablas	6
Índice de Ejemplos musicales.....	7
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.....	11
Cláusula de Propiedad Intelectual.....	12
Dedicatoria.....	12
Agradecimientos	13
Introducción	14
Capítulo 1. Ensamble Coral	17
1.1. Definición de Coro.....	17
1.2. Tipos de Coro.....	18
1.3. Formato vocal.....	22
1.4. El canto <i>a cappella</i>	24
1.5. Técnica Vocal.....	25
1.5.1. La Respiración.....	25



1.5.2. Ataque del sonido	27
1.5.3. La Resonancia.....	29
Capítulo 2. Cancionero Coral	32
2.1. Conceptos Básicos.....	32
2.1.1. La música ecuatoriana	32
2.1.2. El Sanjuanito.....	33
2.1.3. Metodología de Arreglos	35
2.2. Textos.....	41
2.3. Arreglos del repertorio seleccionado.....	55
2.3.1. Reseñas de los compositores	55
2.3.2. Procedimiento y Análisis de la elaboración de los arreglos corales.....	58
Capítulo 3. Recomendaciones Metodológicas.....	102
3.1. Consideraciones en los ejercicios de relajación.	102
3.2. Ejercicios de vocalización enfocados en el repertorio	104
3.2.1. El comisario municipal.....	105
3.2.2. Palomita cuculí	106
3.2.3. Los compadres	107
3.2.4. Chiquichay.....	108
3.2.5. En mi chocita.....	109
Conclusiones.....	110



Recomendaciones	111
Bibliografía	112
Anexos	117

Índice de imágenes

<i>Imagen 1.</i> Clasificación Vocal según la tipología social	19
<i>Imagen 2.</i> Clasificación Vocal según la tipología vocal.....	20
<i>Imagen 3.</i> Proceso de respiración costal diafragmática.	26
<i>Imagen 4.</i> Posición para verificar la respiración costal diafragmática.	27
<i>Imagen 5.</i> Resonadores.....	29
<i>Imagen 6.</i> Ejemplo sinalefa.....	43
<i>Imagen 7.</i> Postura corporal.	103
<i>Imagen 8.</i> Triángulo vocal.	104

Índice de Tablas

Tabla 1. Adolescencia Media: Desarrollo cognitivo, psicosocial y fisiológico. Elaboración: Alvarado, D.....	21
Tabla 2. Ejemplos de rima. Elaboración: Alvarado, D.	42
Tabla 3. Ejemplo de medida. Elaboración: Alvarado, D.	43
Tabla 4. Ejemplo dialefa. Elaboración: Alvarado, D.....	43
Tabla 5. Información Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.	61
Tabla 6. Estructura Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.....	61



Tabla 7. Palomita cuculí: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.	68
Tabla 8. Información El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.	70
Tabla 9. Estructura El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.	71
Tabla 10. El comisario municipal: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.	74
Tabla 11. Información Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.	76
Tabla 12. Estructura Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.	77
Tabla 13. Chiquichay: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.	82
Tabla 14. Información En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.	84
Tabla 15. Estructura En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.	85
Tabla 16. En mi chocita: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.	92
Tabla 17. Información Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.	93
Tabla 18. Estructura Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.	94
Tabla 19. Los compadres: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.	100

Índice de Ejemplos musicales

Ejemplo Musical 1. Registro Soprano	23
Ejemplo Musical 2. Registro Contralto.....	23
Ejemplo Musical 3. Registro Barítono.....	23
Ejemplo Musical 4. Emisión de sonido con "a"	28
Ejemplo Musical 5. Emisión de sonido con "e".....	28
Ejemplo Musical 6. Emisión de sonido con "o".	28
Ejemplo Musical 7. Ejercicio Resonancia de cabeza.....	30
Ejemplo Musical 8. Ejercicio Resonancia mixta	30



Ejemplo Musical 9. Ejercicio Resonancia de pecho.	31
Ejemplo Musical 10. Fórmula rítmico armónica del sanjuanito.	34
Ejemplo Musical 11. Texto Palomita cuculí.	45
Ejemplo Musical 12. Texto El comisario municipal.	47
Ejemplo Musical 13. Texto Chiquichay	49
Ejemplo Musical 14. Texto En mi chocita.	51
Ejemplo Musical 15. Texto En mi chocita.	52
Ejemplo Musical 16. Texto En mi chocita.	52
Ejemplo Musical 17. Texto Los compadres.	54
Ejemplo Musical 18. Palomita cuculí: Frases Introducción.	62
Ejemplo Musical 19. Palomita cuculí: Frases Sección A.	63
Ejemplo Musical 20. Palomita cuculí: Frases Sección B.	64
Ejemplo Musical 21. Palomita cuculí: Frases Sección C.	66
Ejemplo Musical 22. Palomita cuculí: Comparación Frase 2 y coda.	67
Ejemplo Musical 23. Palomita cuculí: Ritmo	69
Ejemplo Musical 24. Palomita cuculí: Ritmo.	69
Ejemplo Musical 25. El comisario municipal: Frases Introducción	71
Ejemplo Musical 26. El comisario municipal: Frases sección A.	72
Ejemplo Musical 27. El comisario municipal: Frases sección B.	72
Ejemplo Musical 28. El comisario municipal: Frases sección A'.	73
Ejemplo Musical 29. El comisario municipal: Frases sección C	74
Ejemplo Musical 30. El comisario municipal: Ritmo.	75
Ejemplo Musical 31. El comisario municipal: Ritmo.	75
Ejemplo Musical 32. Chiquichay: Frases Introducción.	78



Ejemplo Musical 33. Chiquichay: Frases sección A.....	79
Ejemplo Musical 34. Chiquichay: Frases sección A.....	79
Ejemplo Musical 35. Chiquichay: Frases sección B.....	80
Ejemplo Musical 36. Chiquichay: Frases sección A'.....	81
Ejemplo Musical 37. Chiquichay: Comparación compás 46 y final.....	82
Ejemplo Musical 38. Chiquichay: Ritmo.....	83
Ejemplo Musical 39. Chiquichay: Ritmo.....	84
Ejemplo Musical 40. En mi chocita: Frases Introducción.	86
Ejemplo Musical 41. En mi chocita: Frases Puente.....	87
Ejemplo Musical 42. En mi chocita: Frases Sección A.	88
Ejemplo Musical 43. En mi chocita: Frases Sección A.	88
Ejemplo Musical 44. En mi chocita: Puente con variación.	89
Ejemplo Musical 45. En mi chocita: Frases sección B.....	90
Ejemplo Musical 46. En mi chocita: Frases sección C.....	91
Ejemplo Musical 47. En mi chocita: Ritmo.....	92
Ejemplo Musical 48. En mi chocita: Ritmo.....	93
Ejemplo Musical 49. Los compadres: Frases Introducción.	95
Ejemplo Musical 50. Los compadres: Sección A.....	96
Ejemplo Musical 51. Los compadres: Puente.....	97
Ejemplo Musical 52. Los compadres: Frases Sección B.	98
Ejemplo Musical 53. Los compadres: Frases Sección A'.....	99
Ejemplo Musical 54. Los compadres: Final.	100
Ejemplo Musical 55. Los compadres: Ritmo.....	101
Ejemplo Musical 56. Los compadres: Ritmo.....	101



Ejemplo Musical 57. Dificultades rítmicas: El comisario municipal.....	105
Ejemplo Musical 58. Ejercicio 1: El comisario municipal.	106
Ejemplo Musical 59. Ejercicio 2: El comisario municipal.	106
Ejemplo Musical 60. Ejercicio 3: El comisario municipal	106
Ejemplo Musical 61. Ejercicio 1: Palomita cuculí.....	107
Ejemplo Musical 62. Ejercicio 2: Palomita cuculí.....	107
Ejemplo Musical 63. Ejercicio 1: Los compadres	107
Ejemplo Musical 64. Ejercicio 2: Los compadres	108
Ejemplo Musical 65. Ejercicio 1: Chiquichay.	108
Ejemplo Musical 66. Ejercicio 2: Chiquichay.	108
Ejemplo Musical 67. Ejercicio 1: En mi chocita.....	109
Ejemplo Musical 68. Ejercicio 2: En mi chocita.....	109



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Yo, Diana Gabriela Alvarado Alvarado en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Cancionero coral juvenil a través del género sanjuanito", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 12 de Agosto del 2021.

Diana Gabriela Alvarado Alvarado

C.I: 0107414088



Cláusula de Propiedad Intelectual

Diana Gabriela Alvarado Alvarado, autora del trabajo de titulación "Cancionero coral juvenil a través del género sanjuanito", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 12 de Agosto del 2021

Diana Gabriela Alvarado Alvarado

C.I: 0107414088



Dedicatoria

El presente trabajo de titulación quiero dedicarlo a mi familia; a mis padres Inés e Isaac y a mis hermanas Hilda y Flor por su apoyo incondicional.

A mis amigos Francis, Erika y Washington que fueron compañeros en esta emocionante travesía para convertirnos en profesionales.

Agradecimientos

Un especial agradecimiento a mi tutora, la Mgt. Verónica Saula, pues este trabajo de titulación no hubiese sido posible sin su ayuda y asesoría.

A mis profesores Diego Uyana y Angelita Sánchez por su constante apoyo ante cada duda que les expuse.

Quiero agradecer a mi hermana Hilda por acompañarme y asesorarme mientras realizaba esta tarea.



Introducción

El presente trabajo de titulación consiste en la creación de un cancionero coral *a cappella*, conformado por cinco arreglos musicales para la aplicación coral, para lo cual se ha utilizado temas musicales del género sanjuanito.

Este trabajo inició con la pregunta de investigación ¿Cuáles son las técnicas y herramientas para la elaboración de arreglos corales? Luego de haber analizado a los autores Ostrander & Wilson (1986), se ha podido encontrar variadas técnicas para la elaboración de arreglos, entre las que se encuentran: El estudio de la fuente musical, el estudio del texto, la importancia de los elementos musicales dentro de un arreglo coral y la elaboración de introducciones y finales, entre otras.

Este trabajo de titulación permite enriquecer el patrimonio sonoro del Ecuador, mediante la elaboración del cancionero como una herramienta de aprendizaje musical basada en géneros de música ecuatoriana, en este caso específico, el sanjuanito.

El objetivo general que ha orientado este trabajo consiste en: Crear un cancionero coral basado en el género sanjuanito, con recomendaciones metodológicas para coros juveniles. Se han seleccionado cinco temas con el ritmo sanjuanito para la elaboración de los arreglos corales. Para la elección del repertorio se ha tenido en cuenta sobre todo las características musicales de las canciones, tales como: tonalidad, rango vocal y ritmo.

Esta propuesta se ha estructurado en tres capítulos: Ensamble Coral, Cancionero Coral y Recomendaciones Metodológicas.



El primer capítulo denominado Ensamble Coral hace referencia a la descripción de las características y la clasificación de coro. También aborda conceptos del formato vocal seleccionado para la elaboración de los arreglos, las exigencias del canto *a cappella* y aspectos sobre técnica vocal.

El segundo capítulo aborda en un primer momento la descripción de la música ecuatoriana y el marco teórico del sanjuanito. A continuación describe la metodología seleccionada para la elaboración de arreglos corales, correspondiente a los autores Ostrander y Wilson (1986). Finalmente se presenta un análisis de los textos y los arreglos elaborados, de los cuales también se realiza un análisis que lleva a la comprensión de las obras y el proceso creativo de los arreglos.

Finalmente, en el tercer capítulo se ha planteado ejercicios de relajación corporal y ejercicios de vocalización enfocados en el repertorio propuesto. También se realizaron recomendaciones metodológicas para el desarrollo de la práctica coral de los cinco arreglos elaborados.

La metodología utilizada corresponde al método descriptivo, dado que en el marco teórico se aborda las características y conceptos del coro; así como la descripción y definición de diversos recursos musicales para la elaboración de arreglos corales y aspectos de técnica vocal.

Otro método utilizado es el método deductivo, mediante la observación de enunciados y definiciones de otros autores para plantear conclusiones propias a través de la extracción de datos y categorías específicas, tanto en los conceptos teóricos como en el proceso creativo musical.



Además, se ha aplicado el método analítico-sintético, mediante la investigación bibliográfica para la recolección de material sobre el tema propuesto, en lo referente al cancionero coral, la música ecuatoriana, el sanjuanito y por último el proceso de creación de arreglos. También se observa la aplicación de este método en los análisis de cada arreglo, con el fin de facilitar la comprensión y elaboración de los mismos.



Capítulo 1. Ensamble Coral

1.1. Definición de Coro

Es pertinente indagar sobre la definición de coro, analizando conceptos de diferentes autores.

De acuerdo con el Diccionario Enciclopédico de la Música un coro puede ser definido como un conjunto de cantantes que habitualmente cantan de manera grupal, sin la necesidad de interpretar partes distintas (Latham, 2008). Este concepto expresa que no es necesaria la intervención de varias líneas melódicas para que un grupo de cantantes sea considerado un conjunto coral.

El Diccionario Harvard de Música sostiene que el canto coral es aquel realizado por un coro, con o sin acompañamiento, comprendiendo a un grupo de voces que cantan juntas, ya sea al unísono o varias voces, generalmente por más de un cantante por voz (Randel, 1997, citado por Espinoza 2015). Esta definición se asemeja a la de Latham, pero agrega que puede existir más de un cantante por voz (en el caso de existir más de una) y la posibilidad de cantar con o sin acompañamiento instrumental.

La Enciclopedia Ilustrada Cumbre, tiene una definición de coro similar a la de Latham, sin embargo añade que es posible combinar voces femeninas, masculinas y mixtas, para esto se considera que la voz principal femenina es la soprano seguida de la contralto, mientras que la voz principal masculina es la del tenor seguido por el bajo. (Cumbre, 1980, citado por Galarza y Regalado 2015). Este concepto plantea que un coro es un conjunto de cantantes formado por diversos tipos de voces que poseen características diferentes.



Otro concepto planteado en la tesis doctoral “Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas”, sostiene que los coros comprenden la unión de varias personas que practican el canto coral de manera conjunta, en contextos sociales definidos por las características de los miembros que lo integran (Fernández, 2013). Se sigue manteniendo el concepto de agrupación vocal, sin embargo en esta definición se adiciona un contexto social, dado que sus miembros poseen características específicas, como en el caso de los coros de adultos mayores.

En síntesis, estos diferentes conceptos analizados nos permiten definir el término coro como una agrupación vocal constituida por diferentes voces, las cuales pueden cantar al unísono o en diferentes voces, así como *a cappella* o con acompañamiento instrumental.

1.2. Tipos de Coro

Existen diferentes tipos de coro, los cuales se pueden clasificar en base a diferentes categorías. De acuerdo con Fernández (2013, p. 102), las agrupaciones vocales se pueden clasificar según su tipología social que distingue a los coros dependiendo de los objetivos o funciones que poseen. Y según su tipología vocal que se refiere a la división coral de acuerdo al tipo de voces.

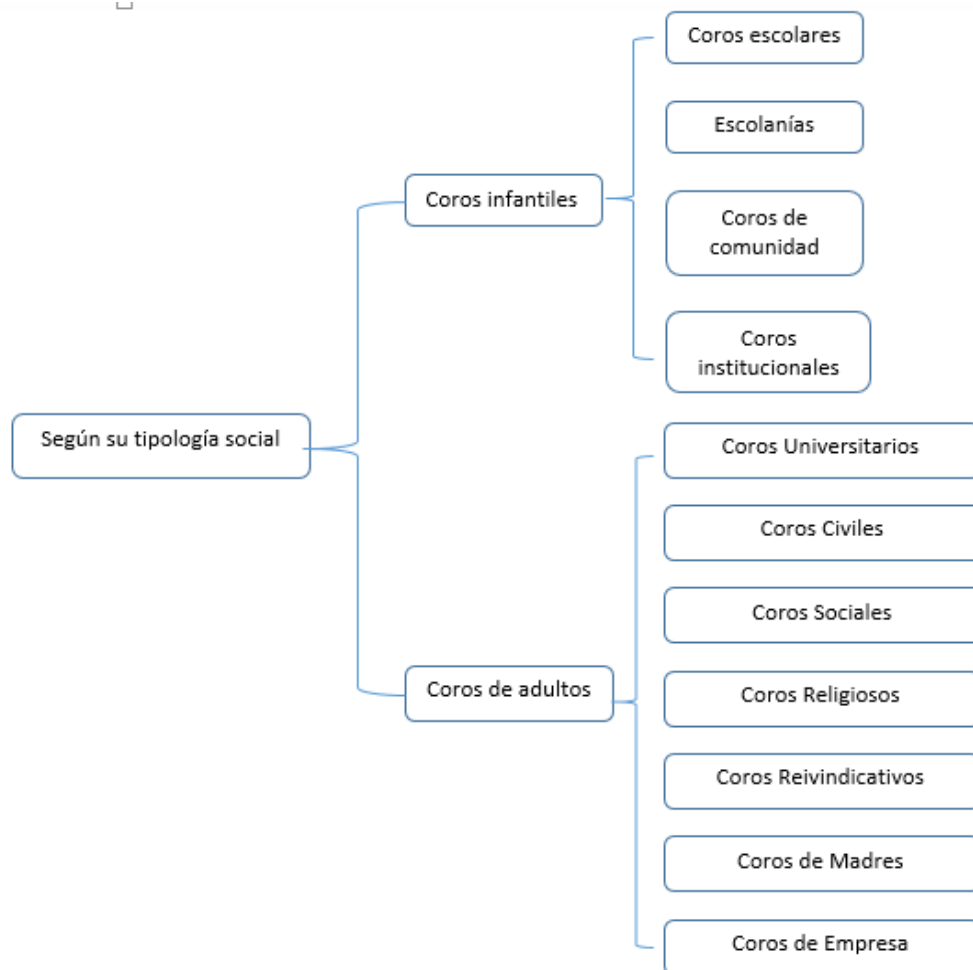


Imagen 1. Clasificación Vocal según la tipología social. Elaboración: Alvarado, D.

Fuente: Fernández, N. (2013).

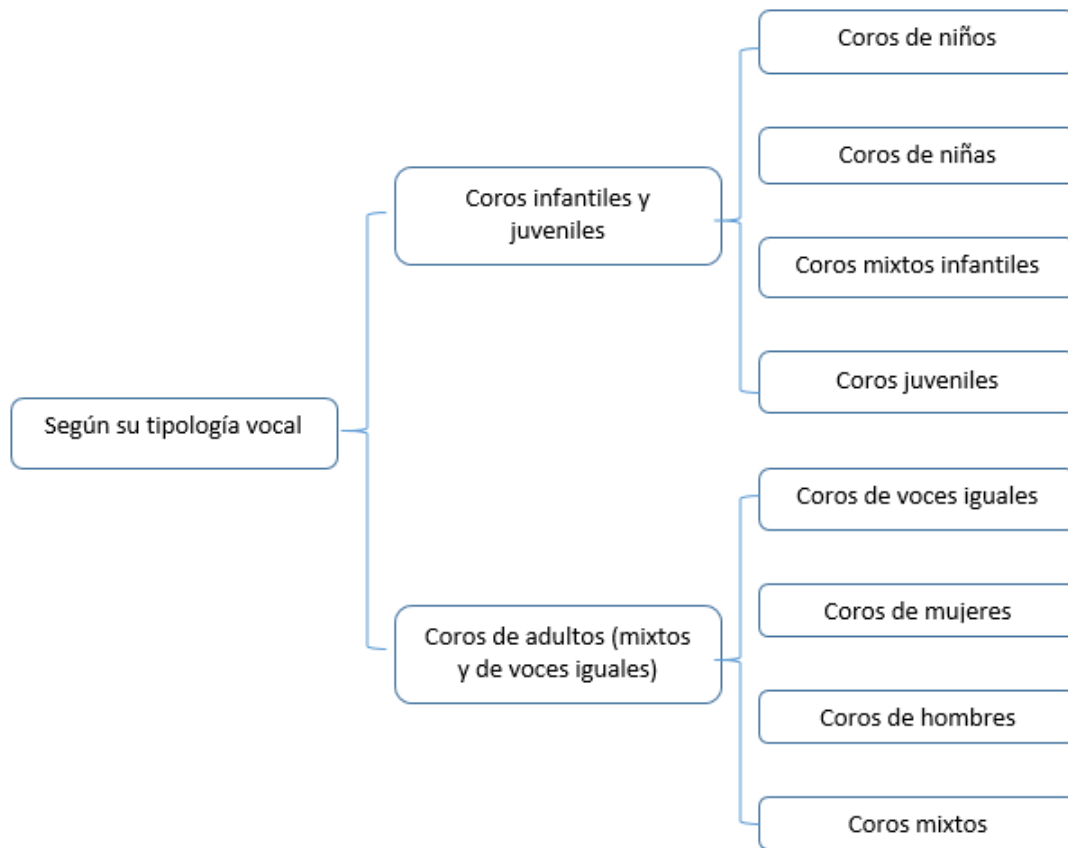


Imagen 2. Clasificación Vocal según la tipología vocal. Elaboración: Alvarado, D.

Fuente: Fernández, N. (2013).

De acuerdo con esta clasificación, el presente trabajo está orientado a crear un cancionero para coros juveniles con preparación vocal, cuyos integrantes comprenden las edades de 15 y 18 años. Se ha escogido esta población debido a que corresponde al coro juvenil, conformado por voces que por lo general ya han superado la etapa de los cambios del desarrollo fisiológico; ya que según Cooksey (1992) la etapa más activa del cambio vocal tiene lugar entre el periodo de los 12 a los 14 años aproximadamente.



Este grupo posee características cognitivas, psicosociales y fisiológicas específicas que van a influir en el desarrollo del trabajo coral. De allí la importancia de conocer las características del tipo de agrupación vocal para la cual se realiza una determinada propuesta.

El desarrollo cognitivo entre estas edades comprende la formación de un pensamiento abstracto firmemente establecido, se adquiere el pensamiento hipotético-deductivo característico de un adulto y se incrementa la capacidad de predecir consecuencias y resolver problemas (Gaete, 2015).

Durante el desarrollo psicosocial entre los catorce y los diecisiete años de edad (adolescencia media), los adolescentes muestran mayor capacidad de independencia, madurez y la integración con grupos de música, deporte, clubes entre otros. A pesar de la preocupación por la apariencia física, se da una mayor aceptación del cuerpo en comparación con la etapa de la adolescencia temprana, comprendida entre las edades de doce a catorce años (Iglesias, 2013).

En cuanto a las características fisiológicas, entre los catorce y los diecisiete años de edad “el crecimiento y la maduración sexual prácticamente han finalizado, adquiriendo alrededor del 95% de la talla adulta y siendo los cambios mucho más lentos, lo que permite restablecer la imagen corporal” (Casas & Ceñal, 2005, pág.23).

Tabla 1. Adolescencia Media: Desarrollo cognitivo, psicosocial y fisiológico. Elaboración: Alvarado, D.

	Desarrollo cognitivo	Desarrollo Psicosocial	Desarrollo fisiológico
Adolescencia media (14-17 años)	-Pensamiento abstracto establecido. -Pensamiento hipotético-deductivo. -Predicción de consecuencias -Resolución de problemas	-Mayor independencia -Integración con grupos (deporte, arte, clubes). -Mayor aceptación del cuerpo.	-Adquiere alrededor del 95% de la talla adulta. -Cambios más lentos. -Se restablece la imagen corporal.



Es necesario que el director coral conozca las características de la agrupación a la que se dirige, dado que se debe plantear estrategias considerando el rango de edad de los coreutas y las posibilidades del instrumento vocal.

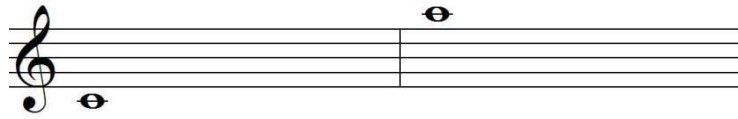
1.3. Formato vocal

El formato vocal es aquel que determina el número de integrantes, el sexo, la edad y las cualidades de las voces que conforman las agrupaciones vocales. De esta manera, según el número de integrantes se puede distinguir: solista, dúo, trío, cuarteto, quinteto y agrupación coral. Mientras que de acuerdo a los tipos de voz existen: voces blancas (niños, niñas, voces femeninas), voces mixtas (hombres y mujeres) y voces graves (hombres) (Ávila, 2017).

De acuerdo a lo analizado, el formato que se ha planteado para la propuesta de arreglos corales es una agrupación vocal de voces mixtas conformada por tres voces: dos voces femeninas y una voz masculina. Estas voces son clasificadas de la siguiente manera, teniendo en cuenta las consideraciones de Cooksey (1992) y Gackle (1991) en cuanto al rango vocal de los adolescentes.

Soprano: Es la voz femenina que tiene más tendencia hacia los sonidos agudos (Ayala, 2009-2010). En la propuesta de los arreglos, la soprano se desempeña en la melodía principal y en otras ocasiones complementa la línea melódica a través de intervalos de tercera, complementando la armonía.

Rango vocal:



Ejemplo Musical 1. Registro Soprano. Elaboración: Alvarado, D. Fuente: **(Gackle, 1991)**.

Contralto: Es la voz femenina que posee los sonidos más graves (Ayala, 2009-2010). En los arreglos propuestos, esta voz interpreta fragmentos de la melodía principal, además, complementa el trío con *fillers*¹ y contramelodías.

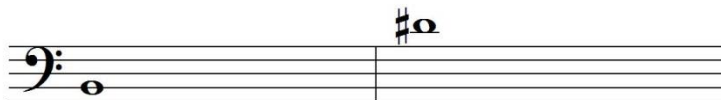
Rango vocal:



Ejemplo Musical 2. Registro Contralto. Elaboración: Alvarado, D. Fuente: **(Gackle, 1991)**.

Barítono: Es la voz masculina cuyo registro se encuentra en medio del tenor y el bajo. Muchas veces puede interpretar papeles de la línea del bajo (Ayala, 2009-2010). En la propuesta de arreglos, esta voz lleva la parte rítmica de los temas y es la base de la armonía.

Rango vocal:



Ejemplo Musical 3. Registro Barítono. Elaboración: Alvarado, D. Fuente: **(Cooksey, 1992)**.

¹ Filler: Pequeño fragmento rítmico-melódico que interactúa con la melodía principal (Palaguachi, 2017).



1.4. El canto *a cappella*

Debido a que se realizará arreglos corales sin acompañamiento instrumental con el fin de incentivar el canto *a cappella* en la enseñanza coral, es importante conceptualizar este término y tener conocimiento sobre las exigencias que implica este tipo de canto.

De acuerdo con el Diccionario Enciclopédico de la Música, el canto *a cappella* es cualquier pieza que se interpreta únicamente con la voz, sin acompañamiento instrumental (Latham, 2008).

El canto *a cappella* demanda ciertas exigencias. Es primordial mantener la concentración para sostener el ritmo y la melodía. Los cantantes conjuntamente con el director de la agrupación deben mantener el *tempo* sin el apoyo de un instrumento rítmico externo. Con el fin de mantener la afinación, es necesario desarrollar la retención auditiva, que consiste en retener la nota con la que se comienza a cantar (Calvo, 2016).

Los arreglos musicales para pequeños conjuntos *a cappella* por lo general incluyen una línea que canta la melodía principal, llamada vocal o Lead, otra que canta sobre una línea de bajo y marca el ritmo, llamada bajo, y otra línea que contribuye al acompañamiento en forma de armonía acorde, llamado coro (Casado, 2010-2011). En la mayor parte de los arreglos elaborados, la línea lead es interpretada por la soprano, el barítono interpreta la línea de bajo y la contralto ejecuta la línea de coro.



Como referentes de música *a cappella* se puede mencionar algunas agrupaciones vocales; por ejemplo: el “Coro Pichincha” dirigido por Alejandro Izurieta y el ensamble vocal “Quarta Justa” dirigido por Alejandro Roditti.

1.5. Técnica Vocal

La formación vocal permite la preparación para el desarrollo del canto tanto individual como colectivo, así como también favorece al desarrollo del oído melódico, rítmico y armónico. Por esto, es fundamental dominar una técnica vocal apropiada, ya que ésta determinará la posición adecuada y la emisión correcta de la voz, mediante el uso de un buen fraseo, entonación, dicción y articulación (Sánchez & Guerra, 1982).

El trabajo de la técnica vocal en la formación coral es un aspecto fundamental en el desarrollo del coreuta y de una agrupación musical, ya que de ella depende la calidad vocal durante la emisión de la voz, por tanto es importante que el director aborde diferentes elementos que constituyen la actividad coral, entre los cuales constan:

1.5.1. La Respiración

La respiración más adecuada para el canto es la denominada Respiración costal diafragmática (Sánchez & Guerra, 1982).

De acuerdo con Gustems (2007), la respiración costo-abdominal (abdominal o diafragmática) es aquella que pone en movimiento el epigastrio², que es la región en la cual radica el mayor dominio de la respiración. En esta clase de respiración, el diafragma desciende y

² Epigastrio: “Parte más baja del tórax y más alta del abdomen (Gustems, 2007, p. 3)

empuja las vísceras del abdomen hacia abajo y adelante, por lo que el abdomen y diámetro del tórax aumentan su volumen.

El proceso respiratorio consiste en dos fases. La inspiración que es el proceso por medio del cual el oxígeno ingresa en el organismo y la espiración que ocurre al expulsar el anhídrido carbónico (Sánchez & Guerra, 1982).

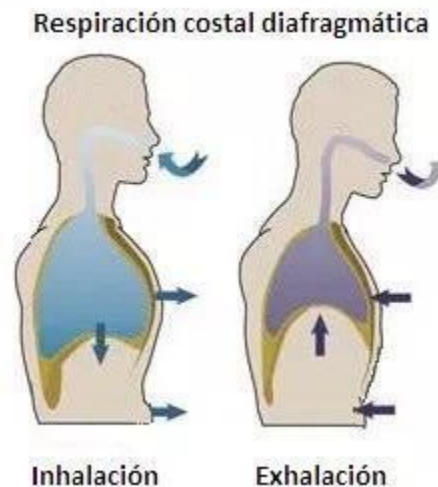


Imagen 3. Proceso de respiración costal diafragmática. Fuente: Respira. Técnicas de respiración (2013)

Para verificar el correcto funcionamiento de la respiración, Maison propone situar una mano sobre el estómago mientras la otra posa sobre el tórax al estar acostado; al respirar con calma se puede percibir que la caja torácica se dilata, comprobando que los hombros no intervienen en el proceso (Maison, 1973, citado por Sánchez y Guerra, 1982).



Imagen 4. Posición para verificar la respiración costal diafragmática. Fuente: Saber vivir (2018).

Con el objetivo de ejercitar el proceso de la respiración, Sánchez y Guerra proponen los siguientes ejercicios:

- La inspiración debe realizarse por vía nasal y no debe ser ruidosa.
- Se debe retener el aire y contar del 1 al 5 con el fin de retener el aire durante más tiempo.
- La espiración se debe realizar lentamente por la boca (Sánchez & Guerra, 1982).

Es recomendable la realización de estos ejercicios previo al trabajo musical del coro, aproximadamente durante 5 a 15 minutos con el fin de inducir al coreuta a relajar su instrumento musical. En el abordaje del repertorio se recomienda tener en cuenta la aplicación de este tipo de respiración.

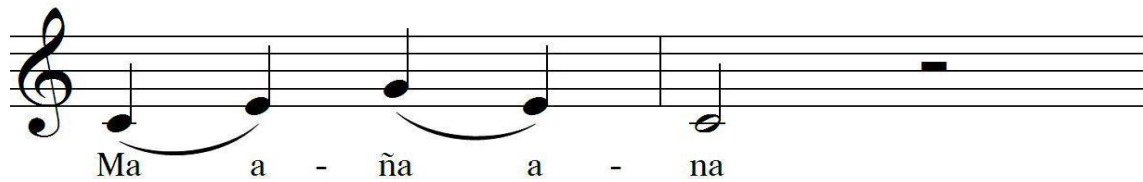
1.5.2. Ataque del sonido

Es un proceso en el cual el sonido debe iniciar exactamente en el mismo momento en que comienza la espiración, lo que significa que todo el aire expulsado debe convertirse en sonido. Dependiendo de la presión de aire que se utilice el sonido será más fuerte o más débil (Sánchez & Guerra, 1982).

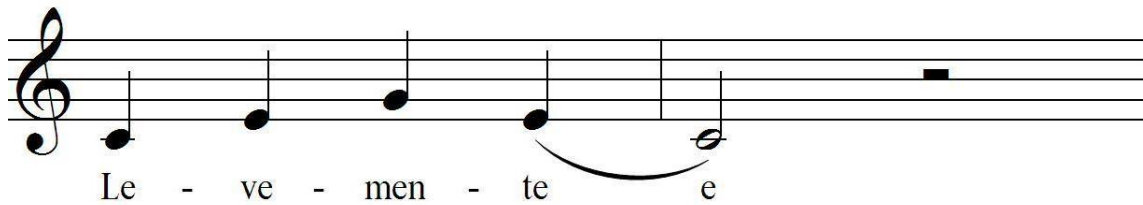


Para trabajar la emisión del sonido se debe realizar ejercicios de vocalización que incluyan todas las vocales, dándoles siempre la misma importancia, para favorecer al emparejamiento del color.

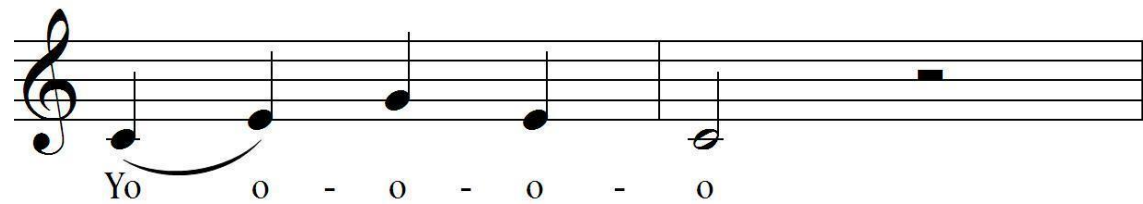
Ejemplos:



Ejemplo Musical 4. Emisión de sonido con "a". Elaboración: Alvarado, D.



Ejemplo Musical 5. Emisión de sonido con "e". Elaboración: Alvarado, D.



Ejemplo Musical 6. Emisión de sonido con "o". Elaboración: Alvarado, D.



1.5.3. La Resonancia

Los resonadores son los que amplifican el sonido emitido por las cuerdas vocales. El sonido que se origina en las cuerdas vocales se enriquece en timbre e intensidad en las cavidades de resonancia (laringe, faringe, nariz, boca) que le dan color al timbre y la amplitud y riqueza que necesita (Sánchez & Guerra, 1982).

Según Zúñiga (2016), los resonadores que se deben utilizar en el canto son: la cavidad frontal, la cavidad nasal, los senos frontales, paranasales y maxilares, la cavidad bucal y la cavidad craneal.

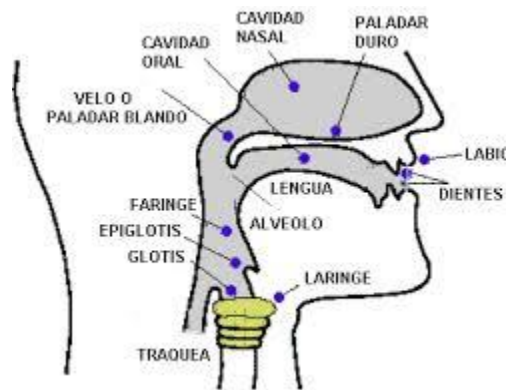


Imagen 5. Resonadores. Fuente: Avendaño, N. (2014).

Para que la voz tenga un timbre rico en sonoridades es necesario que el cantante utilice sus cavidades faciales, nasales, maxilares y frontales.

De acuerdo con Merizalde (2015), existen tres diferentes tipos de resonancia:

Resonancia de cabeza: Consiste en provocar sonido con la boca cerrada, emitiendo la consonante “M”. Se puede realizar también con la boca abierta pero emitiendo el sonido de la consonante “N” o mediante la vibración de labios; resonando la consonante “R”. Para las voces masculinas se puede emplear el ejercicio en el registro agudo.



El siguiente ejercicio está enfocado en la resonancia de cabeza y se lo debe ejecutar de manera ascendente y descendente. Durante el ejercicio se recomienda tener las mandíbulas separadas pero con los labios cerrados y dejar que la lengua repose sobre el piso de la boca.

Ejemplo Musical 7. Ejercicio Resonancia de cabeza. Elaboración: Alvarado, D.

Resonancia mixta (cabeza y pecho): Para este tipo de resonancia se debe emitir sonido con las vocales abiertas (a - e - o) y es necesario trabajar en un registro medio.

Ejemplo Musical 8. Ejercicio Resonancia mixta. Elaboración: Alvarado, D.

Resonancia de pecho: Se trata de emitir sonido con las vocales “a” - “o”, utilizando un registro grave para generar la sensación de vibración en la zona del pecho.



The image displays four staves of musical notation for a chest resonance exercise. Each staff begins with a treble clef and a '0' below the first note, indicating a natural harmonic. The notes are as follows:

- Staff 1: G4, B4, D5, E5, F5, G5, A5
- Staff 2: B3, D4, E4, F4, G4, A4, B4
- Staff 3: G4, B4, D5, E5, F5, G5, A5
- Staff 4 (labeled '14' at the start and 'etc.' at the end): B4, D5, E5, F5, G5, A5

Ejemplo Musical 9. Ejercicio Resonancia de pecho. Elaboración: Alvarado, D.



Capítulo 2. Cancionero Coral

El presente cancionero consiste en una recopilación de canciones del género sanjuanito dirigido a agrupaciones vocales y directores de coros juveniles y tiene como objetivo conseguir que los jóvenes integren a su acervo cultural el ritmo sanjuanito, mediante la interpretación coral de temas musicales de dicho ritmo.

Para la elaboración de este cancionero se ha seleccionado cinco temas de género sanjuanito: “Palomita cuculí” del compositor Francisco Paredes Herrera, “El comisario municipal” de Segundo Bautista, “Chiquichay” de Rubén Uquillas, “En mi chocita” de Gonzalo Mendoza y “Los compadres” de Marco Tulio Hidrobo.

2.1. Conceptos Básicos

2.1.1. La música ecuatoriana

Para Pablo Guerrero, la música ecuatoriana refiere a “[...] toda aquella música producida en el territorio llamado Ecuador” (Guerrero, 2004-2005, p. 966). Este concepto está vinculado con la territorialidad; mientras que Ketty Wong habla de “La Música Nacional”, que comprende la música popular urbana, teniendo en cuenta las representaciones identitarias (Wong, 2013). Para este trabajo se utilizará el término “música ecuatoriana” definido por Pablo Guerrero.

Dentro de la música ecuatoriana existen diversos géneros musicales, entre los que se encuentran: el danzante; escrito en compás de 6/8 con estructura rítmica trocaica, el yumbo; con compás de 6/8 y estructura rítmica yámbica, el pasacalle; ritmo que proviene del pasodoble y está escrito en compás de 2/4, el pasillo; que proviene del vals y está escrito en compás de 3/4, el albazo; que se origina del yaraví y tiene un compás de 6/8, entre otros (Espinoza, 2015).



Dentro de estos géneros se encuentran canciones que han sido ejecutadas en diferentes formatos instrumentales, desde orquestas sinfónicas y bandas de pueblo hasta instrumentos folklóricos, e incluso se han observado arreglos realizados para agrupaciones vocales.

En cuanto a la forma, la música ecuatoriana presenta estructuras como obras binarias, además de encontrar obras monotemáticas. Se puede decir que la música ecuatoriana posee formas simples que generalmente constan de: introducción, parte A, estribillo, parte A' o B y coda (Altamirano, 2015, citado por Espinoza, 2015).

La presente propuesta se ha centrado en el género musical sanjuanito, por lo que es pertinente caracterizar, definir y entender en lo que consiste este género.

2.1.2. El Sanjuanito

La etnomusicóloga Ketty Wong define el término sanjuán o sanjuanito como el género musical más famoso del Ecuador. Es la música que se utiliza para los bailes del Inti Raymi en la provincia de Imbabura (Wong, 2013).

Según el libro “Breve Historia de la Música del Ecuador”, existen sanjuanitos indígenas y mestizos. Los sanjuanitos indígenas son aquellos que utilizan en su melodía una escala anhemitónica-pentatónica o una escala diatónica, su métrica suele ser diferente a la del sanjuanito mestizo. En el sanjuanito mestizo se observa la influencia europea en sus diseños cromáticos (Godoy, 2005). Desde esta definición, los sanjuanitos seleccionados en este trabajo corresponden al sanjuanito mestizo.



El sanjuanito indígena es interpretado con dos flautas y un bombo, mientras que el sanjuanito mestizo se ejecuta con instrumentos de procedencia europea como la guitarra, el violín, el acordeón y la armónica (Sánchez-Parga, y otros, 2011).

Como ejemplo de sanjuanito indígena se puede mencionar el tema: “Vísperas de San Juan” con texto de Enrique Males y música tradicional, disponible en el álbum titulado “Quinchuquimanda Imbayacuna” (Males, 1979).

Entre los sanjuanitos mestizos se puede mencionar los temas: “Huashca de corales” de Gonzalo de Veintimilla, “A orillas del Tomebamba” de Rafael Carpio Abad y “Carabuela” de Guillermo Garzón, entre otros.

El sanjuanito posee una estructura binaria escrita generalmente en compás de 2/4, aunque también se ha utilizado el compás de 2/2 en las versiones de algunos arreglistas. Está estructurado en tonalidad menor y por lo general, se escribe en *tempo moderatto*, *allegro moderatto* o *allegro* (Guerrero, 2004-2005).

La fórmula rítmico armónica del sanjuanito se ejecuta en piano con la figuración: negra, negra, dos corcheas y negra en la mano izquierda; mientras la mano derecha realiza un contrapunto. Esta fórmula rítmica abarca dos compases. A continuación se detalla el acompañamiento de sanjuanito en piano:



Ejemplo Musical 10. Fórmula rítmico armónica del sanjuanito. Elaboración: Alvarado, D (2019).



2.1.3. Metodología de Arreglos

En el presente trabajo de titulación se ha planteado la creación de cinco arreglos de formato vocal, para este fin se ha analizado la metodología de arreglos de Arthur Ostrander y Dana Wilson; en donde se considera el estudio de la fuente musical, el estudio del texto, la organización del tono y el ritmo, la forma melódica general del arreglo, la contribución de los elementos para la delineación de la forma y la elaboración de introducciones y finales.

Estudio de la fuente musical

Al hablar de fuente musical se hace referencia al material original que se ha seleccionado para la elaboración de los arreglos. El arreglista debe tener una comprensión profunda de las características musicales de la melodía de la fuente musical, así como las características del texto. Estas primeras consideraciones comienzan a dar forma a la variedad de tratamientos que surgirán en las etapas posteriores de la planificación del arreglo (Ostrander & Wilson, 1986).

Uno de los principales recursos es la selección de una fuente musical para la elaboración del arreglo. Inicialmente, el arreglista debe decidir sobre un estilo general. Al seleccionar la melodía fuente, se debe prestar atención, tanto al texto como a las demandas vocales de la música con respecto a la madurez del grupo coral (Ostrander & Wilson, 1986).

En este caso, el género seleccionado es el sanjuanito y se ha optado por mantener un estilo tradicional; la fuente musical serán los temas: “Palomita cuculí”, “El comisario municipal”, “Los compadres”, “En mi chocita” y “Chiquichay”; dado que estos temas tanto en texto como en música se adaptan a las posibilidades de un grupo comprendido entre quince y dieciocho años de edad.

Estudio del texto



El texto de la melodía proporciona la información más significativa en relación con el estado de ánimo general y el grado de cambio que se produce a lo largo de la canción. La siguiente serie de preguntas puede ayudar a centrarse en estos temas como consideraciones preliminares para el arreglo.

1. ¿Quién está hablando?
2. ¿A quién le está hablando?
3. ¿Dónde y bajo qué circunstancias?
4. ¿Cuál es el mensaje principal?
5. ¿Hay connotaciones de ira, tristeza, amargura, reflexión o felicidad en el texto de la persona que habla?
6. ¿Alguno de los anteriores cambia de verso a verso? (Ostrander & Wilson, 1986).

Respondiendo estas preguntas, en los temas seleccionados se ha observado que los textos en su mayoría hablan sobre el amor y el ser amado en diferentes circunstancias; de manera que el mensaje principal de los temas se adapta a las edades propuestas. Se observa connotaciones de tristeza y amargura en los temas “Palomita cuculí” y “En mi chocita”; mientras que la felicidad se hace presente en “El comisario municipal”, “Chiquichay” y “Los compadres”.

Organización del tono y el ritmo

Otro recurso para la elaboración de arreglos corales es la organización del tono y el ritmo en la melodía. Ciertos tipos de tono y actividad rítmica pueden tener un efecto significativo en el tratamiento de la textura, el acompañamiento y otros elementos musicales en el arreglo. Las siguientes preguntas ayudarán a comenzar el proceso de decidir cómo se tratarán musicalmente las distintas secciones del arreglo.

Melodía



1. ¿Qué tan amplio es el rango?
2. ¿Es la melodía esencialmente conjunta o disjunta?

Ritmo

1. ¿Cuál es el *tempo* apropiado?
2. ¿Existe una preponderancia de valores rítmicos más lentos o más rápidos?
3. ¿Hay continuidad rítmica?
4. ¿Hay interrupciones continuas en el flujo rítmico? (Ostrander & Wilson, 1986).

Con respecto al rango vocal en los temas seleccionados no se excede a las dos octavas en cada una de las voces. Se presentan melodías esencialmente conjuntas, dado que en su mayoría se utilizan intervalos de segunda y tercera.

En cuanto al ritmo se ha mantenido un *tempo* similar al de la melodía fuente en todos los temas. Existe un predominio de figuraciones rítmicas rápidas, ya que se observa valores rítmicos compuestos por semicorcheas y corcheas en todos los temas. Los temas poseen continuidad rítmica y no se presentan interrupciones constantes en el flujo rítmico.

Forma general del arreglo

El arreglo se regirá principalmente por la forma de la melodía original. Para esto, el arreglista debe tener una idea de la longitud total en términos del número de compases o el número de frases o repeticiones en el *tempo* apropiado para la melodía fuente.

Tomando como base la forma de la melodía fuente, un arreglo puede ser: seccional, estrófico o estrófico con estribillo (Ostrander & Wilson, 1986).

Seccional (AABA)

El cuerpo del arreglo puede contener simplemente las cuatro secciones de la melodía fuente, particularmente si el *tempo* es lento. En un *tempo* moderado o más rápido, se puede



repetir toda la forma AABA o solo se puede repetir el BA final con un tratamiento contrastante. Dado que la mayoría de las secciones de la forma AABA contienen ocho compases, la longitud total del cuerpo del arreglo será de 32, 48 o 64 compases (Ostrander & Wilson, 1986).

Estrófico

El cuerpo del arreglo estrófico está determinado por el número de versos en la melodía fuente. A menudo, las canciones populares tienen muchos más versos de lo que sería práctico incluir dentro de los límites de un arreglo. En este caso, el arreglista tiene que decidir qué versos pueden ser redundantes para la intención general del texto, pero debe mantener los versos mínimos del texto para preservar la historia. Si cada verso tiene solo ocho compases de largo, se pueden incluir fácilmente de cuatro a ocho versos (32 a 64 compases) en la forma general (Ostrander & Wilson, 1986).

Estrófico con estribillo

Al igual que con la forma estrófica, el cuerpo de la forma estrófica con estribillo está determinado por el número de versos en la fuente, y de la misma manera, algunos versos pueden necesitar ser eliminados en aras de la brevedad. Dado que la típica fuente estrófica con estribillo da un total de dieciséis compases, la mayoría de los arreglos incluyen tres o cuatro versos con estribillo (48 a 64 compases). La variedad se puede introducir en el arreglo omitiendo un estribillo ocasional y uniendo versos que están unificados por el texto (Ostrander & Wilson, 1986).

Para la propuesta de arreglos se utilizará la forma estrófico con estribillo, dado que la forma estará regida por el número de versos del tema original. En ocasiones se omitirá estribillos para crear introducciones, finales y puentes; también se eliminarán versos en algunos temas por razones de contenido.



Contribución de los elementos musicales para la delineación de la forma

Entre los principales elementos musicales que pueden contribuir a la forma general del arreglo se encuentran: la textura, la dinámica, el cambio de tonalidad y el cambio de *tempo*. La forma del arreglo estará determinada por el grado en que los elementos musicales cambien o se mantengan. Puede haber ocasiones en que todos los elementos principales varíen de una sección a la siguiente; pero con mayor frecuencia, algunos elementos seguirán siendo los mismos entre secciones para lograr la unidad (Ostrander & Wilson, 1986).

Textura

La textura es la manera en que se combina la melodía, el ritmo y la armonía en una composición, arreglo o fragmento musical. Existen cuatro tipos principales de textura:

- Monofónica: conformada por una sola línea melódica sin acompañamiento.
- Melodía acompañada: consta de una línea melódica que se presenta con cualquier tipo de acompañamiento.
- Homofónica: conformada por un conjunto de voces o melodías diferentes que suenan de forma simultánea con el mismo ritmo, como un conjunto de acordes.
- Polifónica o contrapuntística: conformada por un conjunto de voces que suenan de manera simultánea pero las voces son independientes una de la otra. En estos casos todas las voces tienen el mismo grado de importancia, por lo que no existen partes principales ni acompañantes (Kohan, 2007).

La textura es el elemento de cambio más importante en los arreglos corales. Se recomienda cambiar la textura entre cada sección, pero también hay que tener en cuenta que demasiados cambios pueden fragmentar o desarticular una pieza. Como pauta general, Ostrander y Wilson (1986) recomiendan un tratamiento de textura en un *tempo* lento para una sección de



cuatro a ocho compases y en un *tempo* más rápido para las secciones de ocho a dieciséis compases de duración. En las partes iniciales del arreglo recomienda utilizar texturas simples al unísono u homofónicas, para más tarde alcanzar el clímax mediante aplicaciones contrapuntísticas más complejas.

Dinámica

La dinámica determina el grado de intensidad con el que se ejecuta o interpreta una pieza musical. Comprende el conjunto de los matices relacionados con el grado de intensidad de la interpretación, tales como: *forte* (*f*), *piano* (*p*), *mezzopiano* (*mp*), entre otros (Michels, 1985).

La dinámica cambia entre secciones con menos frecuencia que la textura, pero la variedad en el nivel dinámico se usa para reflejar los cambios en el estado de ánimo y el texto. Dentro de las secciones también puede darse una variación de intensidad en la que un *crescendo* o *decrescendo* podría ayudar a proyectar aspectos del texto. Se recomienda reservar el nivel dinámico más alto para la sección del clímax del arreglo (Ostrander & Wilson, 1986).

Armadura de clave

La armadura de clave es el conjunto de alteraciones, ya sean sostenidos o bemoles, propias de una tonalidad específica. Tiene la función de indicar cuáles son las notas alteradas a lo largo de la pieza musical (Kaplan, 2015).

Muchos arreglos no contienen ningún cambio de la armadura de clave, sin embargo es posible hacerlo, teniendo en cuenta que ocasionalmente, más de un cambio de tonalidad puede desencadenar otras secciones del arreglo (Ostrander & Wilson, 1986).

Tempo



El *tempo* es la velocidad en la que se ejecutan o interpretan los patrones rítmicos de una obra musical. El *tempo* se puede indicar tanto con términos como: *andante*, *allegro*, *moderato* como con cifras como negra =120 (Michels, 1985).

El *tempo* en un arreglo cambia con menos frecuencia que los otros elementos musicales, sin embargo, un cambio de *tempo* puede ayudar a resaltar un verso según las necesidades del texto o para contrastar la sección final del arreglo (Ostrander & Wilson, 1986).

Agregar introducciones y finales

La posibilidad de incluir una introducción o un final solo se debe considerar después de que se haya determinado la forma específica del arreglo. En este caso, el arreglista tiene una idea general de la pieza y puede decidir si una introducción o final puede contribuir a la forma. Una razón más práctica para considerar introducciones y finales en este momento es que la mayoría de ellos se derivan de material coral o de acompañamiento del cuerpo del arreglo, y la elección apropiada de materiales musicales solo se conoce después de que el arreglo está planificado (Ostrander & Wilson, 1986).

2.2. Textos

El texto y la música comparten un elemento muy importante que es el ritmo, así como también existe una relación entre la línea melódica y la línea textual, por lo que se puede decir que la música y el texto se complementan entre sí, enriqueciendo los matices expresivos y el significado. La música, además de acompañar al texto, puede intervenir y modificar su estructura de cierta manera (López, 2013).

En esta sección se realizará un análisis sobre los textos de los temas seleccionados, con el fin de entender aspectos tales como: la rima y la medida.




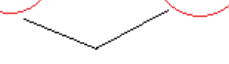
Un verso es una frase que constituye una línea del poema. Existen versos simples y compuestos. Los versos simples se dividen o clasifican en versos de arte menor (cuando constan de máximo 8 sílabas) y de arte mayor (cuando poseen entre 9 y 11 sílabas). Los versos compuestos son aquellos que tienen 12 o más sílabas (Gallardo, 2012).

Por otra parte, una estrofa se define como un conjunto de versos que poseen características similares. Dependiendo del número de versos, las estrofas pueden ser: Cuartetos, Quintillas, Octavas y Décimas (Arrieta, 2018).

La rima

Es la semejanza que existe entre los sonidos finales de los versos. La rima se clasifica en: consonante y asonante. Se considera rima consonante cuando coinciden todos los sonidos de la sílaba final de cada verso; tanto consonantes como vocales. Por otro lado, la rima es asonante cuando únicamente hay coincidencia en los sonidos vocálicos de la sílaba final de cada verso (Raffino, 2020).

Tabla 2. Ejemplos de rima. Elaboración: Alvarado, D.

Rima consonante	Rima asonante
Ejemplo: Canción – Acción can - ción ac - ción  coinciden todas las consonantes y vocales de la última sílaba	Ejemplo: Pared – Papel pa - red pa - pel  coinciden únicamente las vocales de la última sílaba

La medida



Hace referencia a la forma del poema, para lo cual se debe tomar en cuenta la cantidad de sílabas poéticas que contiene cada verso (Gallardo, 2012).

Tabla 3. Ejemplo de medida. Elaboración: Alvarado, D.

Verso cuatr sílabo	
Los he – ri – dos	4 sílabas
Co – ra zo – nes	4 sílabas
Des – tro – za – dos	4 sílabas
Por ren – co – res	4 sílabas

Para analizar la medida de un poema o texto es necesario considerar lo siguiente:

- **La sinalefa:** Cuando la sílaba final de una palabra concluye en vocal y la sílaba inicial de la siguiente palabra comienza en vocal o sonido vocálico, se cuentan como una sola sílaba (Gallardo, 2012). Ejemplo:

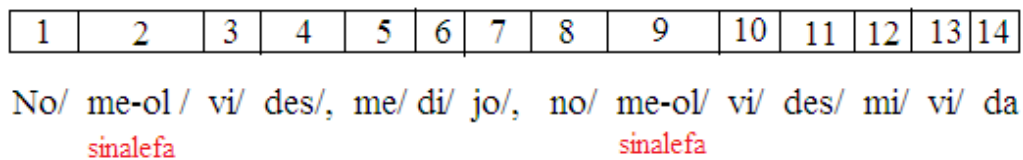


Imagen 6. Ejemplo sinalefa. Elaboración: Alvarado, D. Fuente: Gallardo (2012)

- **La dialefa:** Permite romper un diptongo con el fin de conseguir una sílaba adicional en el verso (Gallardo, 2012).

Tabla 4. Ejemplo dialefa. Elaboración: Alvarado, D.

Sin dialefa	Con dialefa
Riendo Rien – do = 2 sílabas	Riendo Ri – en – do = 3 sílabas



- **La ley del acento final:** Si la última palabra de un verso es aguda, se adiciona una sílaba al verso; si la última palabra es esdrújula, se resta una sílaba al verso (Gallardo, 2012).

Palomita cuculí

Francisco Paredes Herrera

I

/Mañana mañana me voy, me voy de aquí (13 sílabas)

Te quedarás llorando palomita cuculí/ (15 sílabas)

II

/Palomita encantadora tu palomo parte ya (15 sílabas)

Y se apena porque sabe que tal vez no volverá/ (16 sílabas)

III

/Mañana mañana muy lejos ya de aquí (13 sílabas)

Al verme sola y triste ¡Ay qué será de mí!/ (13 sílabas)

Este texto hace referencia a la despedida entre dos seres, se trata de un texto impregnado de emotividad y tristeza. El amor también es un tema que está presente en el texto de esta canción, ya que se utiliza la metáfora de una palomita para referirse al ser amado.

En cuanto a la estructura, el texto posee versos compuestos, con una medida entre 13 y 16 sílabas. Existen tres estrofas, cada una formada por dos versos. El tipo de rima presente en este texto es asonante, ya que al final de los versos de cada estrofa los sonidos que coinciden son únicamente vocálicos.



En la elaboración del arreglo de este tema se ha creado una introducción con el texto: “Palomita encantadora, palomita cuculí” a manera de pregunta y respuesta entre la voz de la contralto y la soprano. Posteriormente la introducción utiliza las sílabas “la” y “ra” en las voces femeninas y la sílaba “bom” y “la” en la voz del barítono que en este arreglo cumple una función rítmica.

El texto no se ha modificado para las voces soprano y contralto en las estrofas, sin embargo, existe una modificación en el texto del barítono que consiste en la supresión de algunas palabras y una modificación en el ritmo, complementando con las sílabas “bom” y “la”; de la siguiente manera:

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Baritone (B). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 10 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 16. The lyrics are in Spanish and describe a love story. The Baritone part has some modifications in the lyrics and rhythm compared to the original song.

System 1 (Measures 10-13):

- Soprano (S):** la la Ma - ña - na, ma - ña - na me voy, me voy de a -
- Alto (A):** la Ma - ña - na, ma - ña - na me voy, me voy de a -
- Baritone (B):** Ma - ña - na la la bom bom

System 2 (Measures 14-16):

- Soprano (S):** qui Te que - da - rás llo - ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - li Ma -
- Alto (A):** qui Al ver - me so - la y tris - te ¡Ay! ¿Qué se - rá de - mí? Ma -
- Baritone (B):** bom te que - da - rás pa - lo - mi - ta cu - cu - li

Ejemplo Musical 11. Texto Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.

En el anterior ejemplo se observa que en la segunda letra, al final del compás 16 se ha suprimido una de las semicorcheas, para que se adapte al texto original de la canción. Se ha respetado el ritmo propuesto en el tema original, mediante el uso de las sílabas mencionadas y respetando las sinelefas propias del texto.



Es importante que el coreuta entienda la metáfora de la palomita y el palomo en este texto, ya que de eso depende su expresividad al tratarse de un tema triste; ya que el tema habla sobre la despedida de dos seres que se aman y que tal vez no volverán a verse.

El comisario municipal

Segundo Bautista

I

/Cuando era joven me tomaba un trago (11)

Y me dormía sobre un tendal/ (9)

/Por la mañana nunca faltaba (10)

El comisario municipal/ (9)

II

/El alambique del comisario (10)

Toda la noche bien trabajaba/ (10)

/Al otro día de mañanita (10)

Todo el traguito se despachaba/ (10)

III

/Desde ese tiempo del contrabando (10)

Dejar la copa no puedo ya/ (9)

/Mejor amores despreciaría (10)

Pero el traguito digo que no/ (9)



Este texto hace referencia al alcohol que, según el “Estudio semántico y sociológico del sanjuanito”, es un tema muy frecuente en los sanjuanitos ecuatorianos (Muñoz, 2011).

Este texto consta de tres estrofas cuartetas, compuestas por versos simples de arte mayor (entre 9 y 11 sílabas). Las rimas consonantes y asonantes están presentes en este texto.

Para el arreglo de este tema se ha colocado el texto en las voces de la soprano y la contralto. En la voz del barítono se observan las sílabas “la” y “bom” que contribuyen a enfatizar el ritmo. Para las secciones que en la versión original son instrumentales se ha utilizado las sílabas “bom”, “la” y “ra”.

26 *f* *mf* 2. 1.

Al o - tro dí - a de ma - ña - ni - ta to - do el tra - go se des - pa - cha - ba Al o - tro
 Me - jor a - mo - res des - pre - cia - rí - a pe - ro el tra - go dí - go que no — Me - jor a

ja - ba Al o - tro dí - a de ma - ña - ni - ta to - do el tra - go se des - pa - cha - ba Al o - tro
 Me - jor a - mo - res des - pre - cia - rí - a pe - ro el tra - go dí - go que no — Me - jor a

la bom bom bom bom bom bom bom

Ejemplo Musical 12. Texto El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

Chiquichay

Rubén Uquillas

I

/Cuando vengo nomas vengo (8)

ya sabrás para qué vengo/ (8)



/A darte mi corazón/ (8)

/Qué es lo único que tengo/ (8)

/Ay cunay manta ay cuni cani/ (9)

II

A mí me gustan las serranitas. (10)

A mí me privan las costeñitas (10)

/Chiqui chiqui chiqui chiqui chiqui (10)

chiqui ¡chiquichay! Ay costeñita/ (10)

III

/Eres chiquita y bonita, (8)

eres como yo te quiero/ (8)

/Pareces campanillita/ (8)

/Hecha del mejor platero/ (8)

El texto de esta canción muestra alegría y habla del amor al realizar una exaltación de las cualidades de la mujer, refiriendo a ellas como “serranitas” y “costeñitas”.

La estructura consta de tres estrofas, la primera es quintilla y las demás son cuartetos. Las estrofas están conformadas por versos simples de arte mayor, con una medida entre 8 y 10 sílabas. La rima existente en este texto es del tipo consonante.

En la introducción del arreglo de este tema se ha colocado el texto “chiquichay” en la voz del barítono, que lleva la melodía principal de esta sección mientras la contralto acompaña con



las sílabas “bom” y “la”. La soprano toma la melodía principal desde el compás 5 con el mismo texto del barítono, que realiza una segunda voz con respecto a la soprano.

Durante el arreglo el texto es compartido entre todas las voces. Además, se hace uso de las sílabas: “la”, “ra”, “bom”, “dum”, “uhh”; se emplea la palabra “chiquichay” en diferentes estructuras rítmicas y se adapta palabras del texto a otra figuración, con el fin de enfatizar el ritmo y crear armonía para la voz principal, como se observa en el siguiente ejemplo:

53 2.

uh Cam - pa - ni - lli - ta! He - cha

uh Cam - pa - ni - lli - ta!

quie - ro Pa - re ces cam - pa - ni - lli - ta Pa - re - ces cam - pa - ni - lli - ta!

Ejemplo Musical 13. Texto Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.

En este ejemplo se ha usado la palabra “campanillita” en las voces de soprano y contralto para armonizar al barítono, de manera que coinciden todas las voces juntas en el compás 57.

Es importante que el intérprete entienda el contenido del texto, sobre todo en un caso como este, ya que se hace uso de palabras que no están en idioma español. Como ya se ha mencionado, el entendimiento del texto contribuye en la expresividad interpretativa del arreglo. El texto incluye la palabra “Chiquichay”, que se deriva del kichwa *Chikchichay* y significa coqueteo. En otras versiones de esta canción se ha incluido la frase “cusmi manta cusmi cañi”, que proviene del Kichwa y significa “por la alegría, yo estoy feliz (Flores, 2019). Sin embargo,



para la elaboración del arreglo se ha utilizado el texto propuesto por Rubén Uquillas, el compositor.

En mi chocita

Gonzalo Mendoza

I

En la soledad de mi chocita (10)

Cojo el rondador y me pongo a entonar (12)

Un sanjuanito que le cantaré (11)

/A mi linda longa dueña de mi amor/ (12)

II

Linda longa ven junto a mí (8)

Quiero sentir tu pecho latir (10)

Linda longa ven junto a mí (8)

Quiero vivir (5)

III

Así cantando, soñando y riendo (11)

Seré feliz con mi linda longuita (11)

que me amará (5)

Este texto habla sobre el amor al mencionar a la “linda longa”, a quien se le dedica un sanjuanito. También se habla sobre la naturaleza, al referirse a la “chocita”.



Esta canción posee tres estrofas, las dos primeras con cuatro versos y la última con tres. Los versos son simples, de arte mayor y menor; a excepción de dos versos compuestos que se encuentran en la primera estrofa. Casi no existe rima en este texto, pero la rima de la segunda estrofa es asonante.

En el arreglo de este tema se ha usado las sílabas: “bam”, “ba”, “ram”, “pa”, “ra”, “uh”, “dum”, “ah”, “la” para las partes en las que originalmente no existe texto.

En algunas secciones se ha modificado el ritmo del texto mediante la supresión de algunas palabras, como se aprecia en el siguiente ejemplo en la voz del barítono, que se suprime el texto “soledad de mi”. Es importante que el texto aún tenga sentido luego de haber suprimido palabras, esto será de gran ayuda para que el coreuta pueda memorizar su línea textual.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the soprano voice, starting with a dynamic marking of *f* and the lyrics "En la so - le - dad de mi cho - ci - ta Co -". The middle staff is for the alto voice, starting with a dynamic marking of *mf* and the lyrics "En la so - le - dad de mi cho - ci - ta Co - jo el ron - da -". The bottom staff is for the baritone voice, starting with a dynamic marking of *f* and the lyrics "En la cho - ci - ta Co - jo el ron - da -". The lyrics are aligned with the notes on the staves.

Ejemplo Musical 14. Texto En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.

En el siguiente ejemplo se repite el mismo texto de la contralto en la línea del barítono, a manera de respuesta, con una modificación en la figuración rítmica de la primera nota con el fin de realizar un cambio de textura en el arreglo.



31

Uh uh uh

Lin - da lon - ga ven jun - to a mí quie - ro sen -

Lin - da lon - ga ven - jun - to a mí

Ejemplo Musical 15. Texto En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.

En el siguiente ejemplo, la melodía principal se encuentra en la voz de la contralto, con el texto “quiero sentir tu pecho latir”. Sin embargo, para crear una respuesta rítmica, en las voces de la soprano y el barítono se ha cambiado el texto por: “siento el pecho latir”, de manera que el ritmo también se ve modificado.

36

sien - to el pe - cho la - tir

tir tu pe - cho la - tir

quie - ro sen - tir tu pe - cho la - tir

Ejemplo Musical 16. Texto En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.

En este arreglo el coreuta debe estar pendiente del texto, ya que se ha realizado modificaciones y supresión de palabras con fines musicales, así como introducción de frases



ajenas al texto original. De igual manera, la comprensión del texto permitirá expresar las emociones requeridas por el texto, en este caso: el amor.

Los compadres

Marco Tulio Hidrobo

I

/Baile compadre, tome mi comadre (11)

Bebamos contentos entre los tres/ (10)

/Oyendo misa vengo comadrita (11)

Y ya con derecho puedo tomar/ (10)

II

Baile compadre, baile con mi comadrita (13)

¡Ay! Pobrementemente que hemos de pasar la vida (13)

Así juntitos, chumaditos hemos de irnos (13)

Con mi comadre a visitarle a su ahijado (12)

/¡Ay vecinita, deme una chichita! (11)

Que estamos contentos de estar aquí/ (11)

Este texto habla sobre la fiesta al mencionar el baile entre los compadres, habla también sobre el alcohol y la felicidad al estar chumaditos³.

³ Chumado: Persona en estado de ebriedad (Eloranta, 2019).



Se trata de dos estrofas, la primera con cuatro versos y la segunda con seis. En la primera estrofa solo existen versos simples de arte mayor, pero en la segunda estrofa, además de éstos, existen también versos compuestos.

En la creación de este arreglo se ha utilizado las sílabas: “sa”, “me”, “bum”, “la” para las partes que no tienen texto en la versión original. Se han respetado las sinalefas propuestas en el texto original por lo que el ritmo no se ha visto afectado en su mayoría.

Sin embargo, en ciertas secciones se ha utilizado palabras diferentes a las del texto original con el fin de crear un ritmo para la voz del barítono, como se observa en el siguiente ejemplo, que se utiliza la frase “Bailemos los tres” que no pertenece al texto original pero que se relaciona con la temática tratada en la canción.

17 *f*
S bum Bai-le com - pa-dre to-me mi co - ma-dre be-ba-mos con - ten-tos en-tre los tres Bai-le com - tres
mf
A bum Bai-le com - pa-dre to-me mi co - ma-dre be-ba-mos con - ten-tos en-tre los tres Bai-le com - tres O-yen-do
mp *mf* *f*
B bum Bai - le - mos _____ los tres tres O-yen-do

Ejemplo Musical 17. Texto Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.

En estos cinco temas se ha podido observar que es común el uso de la sinalefa, ya que permite adaptar el texto al ritmo de las canciones.



El análisis del texto es importante para la aplicación interpretativa de la obra musical, ya que es necesario entender todos los elementos que conforman el discurso musical y uno de ellos es el texto. La comprensión de la letra de un tema musical contribuye a la expresividad del intérprete, ya que no se trata solamente de solfeo y lectura de textos.

2.3. Arreglos del repertorio seleccionado

En este apartado se abordará una breve reseña sobre los compositores de los temas seleccionados, se hará un detalle del procedimiento para la elaboración de los arreglos y se realizará el análisis melódico, armónico y rítmico de los mismos.

2.3.1. Reseñas de los compositores

Palomita cuculí

Este tema fue compuesto por Francisco Paredes Herrera, compositor cuencano que nació el 8 de noviembre de 1891 y pereció en Guayaquil el 1 de enero de 1952.

A la edad de diez años, Francisco Paredes Herrera se educó en Cuenca con el sacerdote José Basso, con quien aprendió composición y armonía musical. Desde 1920 radicó definitivamente en la ciudad de Guayaquil, llegando a adquirir mucha fama como compositor de música ecuatoriana (Avilés, Garzón Guillermo. Personajes históricos, 2016).

Entre sus composiciones se encuentran yaravíes, pasodobles, pasacalles, sanjuanitos, danzantes, boleros y sobre todo pasillos, por lo que se le conoce como “El Rey del Pasillo Ecuatoriano” (Avilés, Garzón Guillermo. Personajes históricos, 2016).



Algunos de sus pasillos son: “El alma en los labios”, “Horas de pasión”, “Manabí”, “Rosario de besos”, “El último pasillo”, “Unamos los corazones”, “Como si fuera un niño” y “Tú y yo”. Entre los sanjuanitos que compuso se destacan: “Cuitas de amor”, “Al pie del capulí” y “Palomita cuculí”.

El comisario municipal

Este sanjuanito fue compuesto por Segundo Bautista; compositor, pianista, guitarrista y cantante ecuatoriano.

Segundo Bautista nació en Cotopaxi el 23 de diciembre de 1935 y falleció en Quito el 8 de mayo del año 2019. Su afición por la música inició desde muy temprana edad. A los seis años inició su aprendizaje de piano, posteriormente aprendió a tocar guitarra tras recibir este instrumento como donación por parte de la señora Laura Rivera de Arteta (Guerrero, 2001-2002).

Fue integrante y director del trío Los Montalvinos. Luego de haberse desintegrado este trío, Segundo Bautista continuó con su carrera artística como solista, llegando a grabar varios discos. Su composición más popular es el fox incaico “Collar de lágrimas” cuyo texto se le atribuye a Ruperto Carrión. Entre sus composiciones se menciona: “Amor y falsedad”, “Con el alma”, “Los danzantes”, “Quiero verte madre” y “El comisario municipal”, entre otros (Guerrero, 2001-2002).

Chiquichay

Esta obra fue compuesta por el compositor quiteño Rubén Uquillas.



Rubén Uquillas nació el 15 de febrero de 1904 y murió en Venezuela, el 28 de diciembre de 1976. Luego de haber terminado su bachillerato en el Colegio Nacional Mejía, asistió a la escuela de Bellas Artes a la academia de Declamación y Teatro Nacional de Quito (Avilés, 2016).

En 1935 viajó a Venezuela para radicarse ahí definitivamente, aunque después realizó algunas visitas a Ecuador, en especial a la ciudad de Guayaquil, donde su obra musical era muy apreciada.

Rubén Uquillas ha dejado un legado de obras importantes como los pasillos “Tatuaje” y “El Dolor de la Vida”; los albazos “Apostemos que me caso”, “Pajarillo” y “El Maicito”; la tonada “Ojos Azules”; los sanjuanitos “El Aguacerito” y “Chiquichay”; los aires típicos “Vestida de Azul”, “Bonita Guambrita” y “Solterito”, entre otros (Avilés, 2016).

En mi chocita

Tema compuesto por el compositor ecuatoriano Gonzalo Mendoza Medina, nacido en Salcedo, Cotopaxi el 15 de febrero de 1923. Mendoza falleció en la ciudad de Quito el 2 de julio del 2000. Fue compositor de música popular, y de sus composiciones varias fueron grabadas. Entre dichas obras se encuentran: el danzante “Adoración”, el vals “Amor maldito”, el albazo “Ayayay corazón”, el pasillo “Desconfianza”, el sanjuanito “En mi chocita”, el aire típico “La felicidad del indio”, entre otras (Guerrero, 2004-2005).

Fue integrante del grupo “Los indianos”, donde ejecutaba instrumentos como la guitarra, el requinto y el órgano (Guerrero, 2004-2005).



Los compadres

Este tema fue compuesto por Marco Tulio Hidrobo.

Marco Tulio Hidrobo nació en Cotacachi el 12 de mayo de 1906 y pereció en Quito el 21 de octubre de 1961. Fue compositor y director de agrupaciones musicales. Desde niño se distinguió por su habilidad como intérprete (Guerrero, 2001-2002).

Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de Quito, donde tuvo la oportunidad de realizar presentaciones en importantes radiodifusoras como director de agrupaciones instrumentales. Dirigió el grupo “Los Nativos Andinos” y Bandas Militares del Batallón Carchi, Esmeraldas, Policía Nacional de Quito y las Bandas Municipales de Guayaquil e Ibarra (Guerrero, 2001-2002).

Entre sus composiciones se encuentran: “Un traguito a los tiempos” (aire típico), “Mi cholita” (albazo), “Negrita linda” (albazo), “Al besar de un pétalo” (pasillo), “Los compadres” (sanjuanito), “Pobres longuitos” (sanjuanito), “Toros de pueblo” (sanjuanito) y “Vamos a casa” (sanjuanito), entre otras obras (Godoy, 2018).

2.3.2. Procedimiento y Análisis de la elaboración de los arreglos corales

El proceso de elaboración de los cinco arreglos propuestos en el presente trabajo de titulación se ha basado en la metodología propuesta por Arthur Ostrander y Dana Wilson (1986), como se ha mencionado anteriormente. También se ha utilizado como guía el libro “El Arreglo” de Thomas Lorenzo (2005).



Durante el proceso de la elaboración de los arreglos, se ha considerado en primer lugar la fuente musical, con el fin de conocer bien su melodía, texto y armonía, para lo cual ha sido necesario escuchar e interpretar los temas hasta llegar a memorizarlos.

El siguiente paso ha sido decidir la tonalidad en la que se trabajará cada arreglo, para lo cual se ha tenido en cuenta la melodía, con el fin de conocer la nota más aguda y la más grave. De esta manera, se ha transportado algunos temas a otras tonalidades que se ajustan mejor al rango vocal del formato seleccionado.

Luego de tener clara la tonalidad se ha procedido a decidir un estilo para el arreglo, optando por uno tradicional ya que es imprescindible que el arreglista conozca el estilo sobre el cual va a trabajar.

Una vez que se empieza a escribir el arreglo es importante tener en cuenta que hay varias secciones de la fuente musical que son instrumentales y, al ser un arreglo vocal, es necesario utilizar sílabas en estas secciones. Las sílabas son las que le dan color a las diferentes notas, lo cual depende del efecto que se desee conseguir, de manera que se obtiene un color más brillante con las vocales abiertas (a, e, o) y un color más opaco con las cerradas (i, u).

También se ha utilizado cambios de textura para definir la forma del arreglo. Se ha hecho uso de contrapuntos, unísonos, melodía acompañada, entre otros. Un recurso que se ha utilizado es aumentar o disminuir la cantidad de voces que cantan al mismo tiempo. La variación en la disposición de las voces también es un recurso de expresión, ya que se amplía o acorta el espacio entre cada una de las voces.



Para el análisis de los arreglos se utilizará la metodología propuesta por Jan LaRue, en su libro “Análisis del estilo musical”. LaRue propone elementos de análisis desde tres perspectivas: las grandes, las medianas y las pequeñas dimensiones, que corresponden al tamaño relativo del fragmento analizado con respecto al todo. De esta manera, las grandes dimensiones están enfocadas en estructuras musicales grandes, como movimientos enteros o sucesiones de movimientos. Las medianas, se enfocan en los elementos que constituyen las partes de una estructura grande, como partes de un todo. Las dimensiones pequeñas se centran en la unidad autosuficiente más pequeña de la pieza, que puede ser una frase o un motivo (LaRue, 2004).

Por otra parte, LaRue (2004) también propone categorías analíticas, que corresponden al sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. La armonía en las pequeñas dimensiones se basa en las funciones de los acordes: principales (directamente relacionados con la tonalidad), secundarios (relacionados con la tonalidad de forma indirecta, mediante un acorde principal de resolución) o remotos (relacionados a través de acordes secundarios o sin ninguna relación funcional). La melodía en las pequeñas dimensiones se enfoca en el uso de los intervalos (a grado conjunto o saltos), los motivos y las frases. El ritmo será analizado desde el aspecto del carácter del ritmo en la superficie (organización temporal de valores).

El análisis de los arreglos realizados se fundamentará en las categorías de armonía, melodía y ritmo; y estará basado en los principios analíticos de las pequeñas dimensiones, dado que las obras seleccionadas corresponden a esta clasificación por cuestiones de extensión; cada obra será analizada como un todo general para comprender su estructura y las partes que la conforman.

**Análisis “Palomita cuculí”**

Tabla 5. Información Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.

Tema	Palomita cuculí
Compositor	Francisco Paredes Herrera
Ritmo	Sanjuanito
Compás	2/4
Tonalidad	Bm
Audio Midi Arreglo Palomita cuculí	

Estructura

El arreglo de este tema (ver anexo 1) posee una estructura conformada por: Introducción, sección A, sección B y sección C. La introducción está conformada por dos frases melódicas. Las secciones A y B tienen una frase cada una y la sección C posee dos frases. Al terminar la sección C, se indica saltar al signo (§), para luego saltar hacia una coda (⊕), que corresponde a la segunda frase de la introducción (frase 2), con un cambio para obtener un final conclusivo.

Tabla 6. Estructura Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.

Introducción		Sección A	Sección B	Sección C		§			⊕
Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 2'

Melodía



Introducción (c. 1 - c. 10)

Consta de dos frases y tiene una duración de diez compases en el pentagrama. La línea melódica de la primera frase está distribuida entre la voz de la contralto y la soprano, en forma de pregunta y respuesta. A esta primera frase la vamos a denominar Frase 1.

La melodía principal de la segunda frase (Frase 2) es interpretada por la contralto. Esta frase se interpreta dos veces, debido a la barra de repetición. El contenido de la segunda casilla da inicio a la siguiente sección.

Introducción

Soprano: Respuesta frase 1 (pa-lo - mi - ta cu - cu - li)

Alto: Pregunta frase 1 (Pa - lo - mi - ta en - can - ta - do - ra)

Baritone: bom bom bom

Soprano: la la la la la la la la

Alto: la la la la la la la la la la la la ra la ra la la la la

Bass: bom bom bom bom bom bom

Chords: F#7, D, F#7, Bm, D, F#7, Bm, Bm 1., Bm 2.

Ejemplo Musical 18. Palomita cuculí: Frases Introducción. Elaboración: Alvarado, D.

Sección A (alzada c. 11 - c. 25)



Esta sección contiene una frase denominada Frase 3, que se repite con diferencia solamente en el texto. La primera vez inicia en la alzada hacia el compás 11 y termina en el compás 18; la repetición inicia en el compás 18 y termina en la segunda casilla (c. 19).

La melodía principal es cantada por la soprano, mientras la contralto realiza armonización. La parte encerrada en color rosa en la voz de la contralto representa la armonización por intervalos de sexta y luego, hacia el compás 15 la parte encerrada en color verde realiza armonización por intervalos de tercera. El inicio de la frase 3 se encuentra en la alzada al compás número 11.

Sección A

Soprano (S):
11 *mf* ña - na, ma - ña - na me voy, me voy de a - qui Te que - da - rás llo -
ña - na ma - ña - na muy le - jos ya de a - qui Al ver - me so - la y

Alto (A):
Frase 3
mf ña - na, ma - ña - na me voy, me voy de a - qui Te que - da - rás llo -
ña - na ma - ña - na muy le - jos ya de a - qui Al ver - me so - la y

Bass (B):
11 Ma - ña - na la la bom bom bom te que - da -
Al ver - me a -

Soprano (S):
16 *mf* ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - lí Ma - lí Pa - lo -
tris - te ¡Ay! ¿Qué se - rá de mí? Ma - lí Pa - lo -

Alto (A):
mf ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - lí Ma - lí Pa - lo -
tris - te ¡Ay! ¿Qué se - rá de mí? Ma - lí Pa - lo -

Bass (B):
16 rás pa - lo - mi - ta cu - cu - lí lí
sí ¡Ay! ¿Qué se - rá de mí?

Chords: D, F#7, Bm

Ejemplo Musical 19. Palomita cuculí: Frases Sección A. Elaboración: Alvarado, D.



Sección B (alzada c. 20 - c.28)

En esta sección existe una frase denominada Frase 4 que se repite. Esta frase está compuesta por dos semifrases de cuatro compases cada una. La melodía principal es interpretada por la soprano, mientras la contralto armoniza con intervalos de sexta, como se observa encerrado en color rosa.

El inicio de esta sección se encuentra al final de la sección A, como alzada para el compás número 20.

Sección B

20
S mi - ta en - can - ta - do - ra tu pa - lo - mo par - te ya Y se a-
A mi - ta en - can - ta - do - ra tu pa - lo - mo par - te ya Y se a-
B bom bom bom la la Par - te ya
24
S pe - na - por - que - sa - be que tal - vez no vol - ve - rá Pa - lo - rá
A pe - na - por - que - sa - be que tal - vez no vol - ve - rá Pa - lo - rá la la la
B bom bom bom no vol - ve - rá rá

Ejemplo Musical 20. Palomita cuculí: Frases Sección B. Elaboración: Alvarado, D.



Sección C (c. 29 - c. 42)

La sección C se ha propuesto como una adaptación original que actúa como puente para volver a repetir las secciones anteriores. Se hace uso de los motivos melódicos presentes en la obra y se utiliza sílabas para crear contraste con las secciones anteriores.

Esta sección consta de dos frases: La primera, que hemos denominado Frase 5 consta de cuatro compases que se repiten; la Frase 6, es un poco más extensa, ya que consta de ocho compases. La melodía principal se encuentra en la línea de la soprano, mientras las otras voces armonizan y rellenan con *fillers*, que se encuentran encerrados de color violeta.



Sección C

The musical score consists of three systems for Soprano (S), Alto (A), and Bass (B) parts. The first system (measures 29-32) is labeled 'Frase 5' in red. The second system (measures 33-36) is labeled 'Frase 6' in green. The score includes lyrics such as 'la la ra la la la' and 'dum dum la la'. Chords D, F#7, and Bm are indicated above the vocal lines. There are pink and green circles highlighting specific musical phrases in the bass and alto parts.

Ejemplo Musical 21. Palomita cuculí: Frases Sección C. Elaboración: Alvarado, D.

Coda (c. 44 - c. 48)

Luego de saltar al signo, como se indica en la partitura, el tema termina con una coda, que consiste en la Frase 2 con un cambio hacia el final. El cambio se observa en la segunda casilla.

Frase 2

Musical score for 'Frase 2' in 7/8 time. The score consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'la la la la la la la la la la Ma-Ma-'. The second staff is the instrumental line with lyrics: 'la la la la la la la la la la la ra la ra la la la la la Ma-Ma-'. The third staff is the bass line with lyrics: 'bom bom bom bom bom bom'. The key signature is Bm and the time signature is 7/8. The score includes a repeat sign and two endings. A green oval highlights the final measure of the first ending, which contains the notes G4 and A4.

Coda

Musical score for 'Coda' in 7/8 time. The score consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'la la la la la la la la la la'. The second staff is the instrumental line with lyrics: 'la la la la la la la la la la la ra la ra la la la la la'. The third staff is the bass line with lyrics: 'bom bom bom bom bom bom'. The key signature is Bm and the time signature is 7/8. The score includes a repeat sign and two endings. A green oval highlights the final measure of the second ending, which contains the notes G4 and A4.

Ejemplo Musical 22. Palomita cuculí: Comparación Frase 2 y coda. Elaboración: Alvarado, D.

Armonía

La obra está en la tonalidad de Bm y presenta cadencias conclusivas y suspensivas. A continuación se observa la progresión armónica utilizada en cada sección, con la cadencia respectiva de cada frase.



Tabla 7. Palomita cuculí: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.

Sección	Progresión armónica	Cadencias
Introducción	Frase 1: F#7 - D - F#7 - Bm Frase 2: D - F#7 - Bm	Frase 1: PAC ⁴ Frase 2: PAC
Sección A	Frase 3: Bm - F#7 - D - F#7 - Bm	Frase 3 Pregunta: Bm - F#7 (HC ⁵) Respuesta : F#7 - D - F#7 - Bm (PAC)
Sección B	Frase 4: Bm - F#7 - D - F#7 - Bm	Frase 4: Pregunta: Bm - F#7 (HC) Respuesta: F#7 - D - F#7 - Bm (PAC)
Sección C	Frase 5: D - F#7 - Bm Frase 6: Bm - F#7 - Bm	Frase 5: PAC Frase 6: PAC
Coda	Frase 2': D - F#7 - Bm	Frase 2': PAC

Ritmo

El ritmo de superficie en algunas secciones de este tema ha contribuido a resaltar la melodía principal, mediante el contraste de las figuraciones. En el siguiente ejemplo se observa el uso de la fórmula rítmica tradicional del sanjuanito, distribuida entre la soprano y el barítono, creando contraste con la melodía principal ejecutada por la contralto.

⁴ PAC (Perfect Authentic Cadence). Cadencia Perfecta: Se produce por la sucesión de los grados dominante (V) y fundamental (I) (Borrero, 2008).

⁵ HC (Half Cadence). Semicadencia: Reposo momentáneo sobre un acorde dominante o subdominante (Borrero, 2008).

D

la la la la

la la la la la la la la la

bom bom bom

Ejemplo Musical 23. Palomita cuculí: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

En otros fragmentos del arreglo, el ritmo de superficie contribuye al realce de la melodía principal mediante el uso de la misma figuración rítmica, con el fin de generar un aumento en la intensidad y brindar soporte rítmico y armónico.

D F#7 Bm

pa-lo - mi - ta cu - cu - li

do - ra la la la la la la la

bom la la la la

Ejemplo Musical 24. Palomita cuculí: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

Como se ha podido observar, el arreglo de este tema ha sido elaborado de forma tradicional, por lo que la melodía principal se encuentra en la voz de la soprano, la contralto realiza una segunda voz y el barítono lleva la parte rítmica, manteniendo el ritmo tradicional del sanjuanito. Este arreglo presenta *Fillers*, segundas voces y una sección creada con base en los



motivos rítmicos y melódicos más presentes dentro de la obra. Por lo demás, este arreglo mantiene las secciones propuestas por el compositor.

Análisis “El comisario municipal”

Tabla 8. Información El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

Tema	El comisario municipal
Compositor	Segundo Bautista
Ritmo	Sanjuanito
Compás	2/4
Tonalidad	Am
Audio Midi Arreglo El comisario municipal	

Estructura

El arreglo de este tema (ver anexo 2) está compuesto por: introducción, sección A, sección B, sección A' y sección C. La introducción está compuesta por una frase. La sección A posee dos frases melódicas. La sección B consta de la frase 4. La sección A' contiene dos frases que son variaciones de las frases de la sección A. La sección C está conformada por la frase 5.

Después de la sección C se indica saltar al signo (§) y continuar hasta la indicación “Fine”, que se encuentra al final de la sección A'.

Tabla 9. Estructura El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

Introducción	Sección A		Sección B	Sección A'		Sección C	§
Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 2'	Frase 3'	Frase 5	Sección A'

Melodía

Introducción (c. 1 - c. 5)

La introducción consta de la frase denominada Frase 1 que dura cuatro compases y se repite. La melodía principal en esta sección se encuentra en la línea de la soprano. Mientras tanto, las otras voces armonizan. La frase termina con un calderón.

Ejemplo Musical 25. El comisario municipal: Frases Introducción. Elaboración: Alvarado, D.

Sección A (c. 6 - c. 16)

En esta sección la melodía principal se encuentra dividida entre la voz de la contralto y la soprano. La primera frase de esta sección, correspondiente a la Frase 2 de la obra, tiene una duración de cuatro compases y se repite; en esta frase la melodía es interpretada por la contralto.



En la Frase 3 la melodía principal es cantada por la soprano, mientras la contralto armoniza con intervalos de tercera (encerrado en verde agua).

Sección A

Frase 2

S: *f* Por la ma-
A: *f* Cuan-do e-ra jo-ven me to-ma-ba un tra-go y me dor - mi-a so-bre un ten - dal Cuan-do e-ra dal Por la ma-
B: *f* bom la la bom bom

Frase 3

S: *f* ña - na nun - ca fal - ta - ba el co - mi - sa - rio mu - ni - ci - pal Por la ma - pal
A: *f* ña - na nun - ca fal - ta - ba el co - mi - sa - rio mu - ni - ci - pal Por la ma - pal
B: *mp* bom bom bom bom bom bom bom *mf* la ra la ra

Ejemplo Musical 26. El comisario municipal: Frases sección A. Elaboración: Alvarado, D.

Sección B (alzada c. 17 - c. 21)

Está formada por la Frase 4 que se repite. La contralto lleva la melodía principal y las otras voces completan la armonía. El inicio de la frase 4 se encuentra al final de la sección A, en el segundo tiempo del compás 16.

Sección B

S: *mf* la la la la la la la la la la
A: *mf* la la la la ra la ra la la ra la ra la la la la ra la la la El a - lam-
B: *mf* la la la la la la la la la la la la

Frase 4

S: *mf* la la la la la la la la la la la la

Ejemplo Musical 27. El comisario municipal: Frases sección B. Elaboración: Alvarado, D.



Sección A' (alzada c. 22 - c. 31)

Tiene la misma cantidad de frases que la sección A, la diferencia se encuentra en el contenido desde el compás 22 al 25 en la línea de la soprano. Las frases presentan variación rítmica (encerrado en violeta) justificada por el texto.

Sección A'

The musical score for Sección A' is presented in three systems. The first system (measures 21-25) features a Soprano line with a red oval around the notes 'la la la la la' and a red box around the Alto line. The second system (measures 26-31) features a Soprano line with a green oval around the notes 'Al o-tro di-a de ma-ña - ni-ta to-do el tra-go se des-pa - cha-ba' and a green box around the Alto line. The Bass line in both systems consists of a rhythmic pattern of 'la' and 'bom' notes. Chord symbols (C, E, Am, F) are indicated above the Soprano line. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. The score concludes with a *Fine* marking.

Ejemplo Musical 28. El comisario municipal: Frases sección A'. Elaboración: Alvarado, D.

Sección C (c. 32 - c. 36)

La sección C consta de una frase que se repite. La melodía principal está en la línea de la contralto y la soprano realiza la segunda voz. Al final de esta sección se encuentra la indicación para saltar al signo y continuar hasta el *Fine*.



Sección C

Ejemplo Musical 29. El comisario municipal: Frases sección C. Elaboración: Alvarado, D.

Armonía

El tema se desarrolla en torno a la tonalidad de Am. En todas las secciones se observa que las frases concluyen con cadencias perfectas.

Tabla 10. El comisario municipal: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.

Sección	Progresión Armónica	Cadencias
Introducción	Frase 1: F - C - E - Am	Frase 1: PAC
Sección A	Frase 2: Am - C - E7 - Am Frase 3: F - C - E - Am	Frase 2: PAC Frase 3: PAC
Sección B	Frase 4: C - E - Am	Frase 4: PAC
Sección A'	Frase 2': Am - C - E - Am Frase 3': F - C - E - Am	Frase 2': PAC Frase 3': PAC
Sección C	Frase 5: Am - E - Am - E - Am	Frase 5: PAC



Ritmo

El ritmo de superficie en este tema utiliza figuras que combinan corcheas, negras y blancas en algunas secciones, que son variaciones leves del ritmo tradicional del sanjuanito. Esto se puede apreciar en la línea del barítono (azul) y la contralto (verde) en el siguiente ejemplo. Este ritmo crea contraste con el ritmo de la melodía principal, mediante el uso de figuraciones más cortas y una dinámica en *mf*.

Ejemplo Musical 30. El comisario municipal: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

En el siguiente ejemplo se observa una célula rítmica típica del sanjuanito en la línea de la soprano, que se complementa con la figuración del barítono; mientras la soprano utiliza figuraciones rítmicas con corcheas y semicorcheas. Igual que en el ejemplo anterior, el ritmo de superficie resalta la melodía principal mediante figuraciones más cortas.

Ejemplo Musical 31. El comisario municipal: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.



Como se ha visto, en el arreglo de este tema se ha distribuido la melodía principal entre la soprano y la contralto, mientras el barítono está a cargo del ritmo del sanjuanito. El arreglo presenta segundas voces y complementos rítmicos, además de una introducción original basada en la progresión armónica más común de este tema musical.

Análisis “Chiquichay”

Tabla 11. Información Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.

Tema	Chiquichay
Compositor	Rubén Uquillas
Ritmo	Sanjuanito
Compás	2/4
Tonalidad	Em
Audio Midi Arreglo Chiquichay	

Estructura

Este arreglo (ver anexo 3) consta de: introducción, sección A, sección B, sección A'. La introducción posee dos frases. La sección A consta de cuatro frases. La sección B posee tres frases: la frase 7 y variaciones de la frase 1 y 2. La sección A' presenta cuatro frases que son variaciones de la sección A, a excepción de la Frase 5 que no presenta cambios. Para finalizar el tema se repite la sección B.



Tabla 12. Estructura Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.

Introducción		Sección A				Sección B		
Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6	Frase 7	Frase 1'	Frase 2'

Sección A'				Sección B		
Frase 3'	Frase 4'	Frase 5	Frase 6'	Frase 7	Frase 1'	Frase 2'

Melodía

Introducción (c. 1 - c. 13)

La introducción consta de dos frases. La frase 1 presenta la melodía principal en la línea de la soprano, esta melodía se repite y la contralto ingresa para realizar una segunda voz, mientras el barítono rellena con notas acordales. La frase 2 tiene una estructura de pregunta y respuesta, dado que la melodía principal inicia en la contralto y la soprano responde con el texto principal. Durante la pregunta, el barítono hace una segunda voz con respecto a la contralto; en la respuesta, la contralto realiza una segunda voz con respecto a la soprano.

Introducción

Soprano
Frase 1
Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -

Alto
Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -

Baritone
Bom bom la la

5
S ni ta Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -
A Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -
B la Bom bom la la

9
S ni ta Chi - qui - chay chi-qui chi-qui chi-qui chay
A ni ta Chi-qui chi - qui ___ chi-qui chi - qui chi-qui chi-qui chi-qui chay
B la - Chi-qui chi - qui ___ chi-qui chi - qui Chi - qui - chay Cuan-do

Ejemplo Musical 32. Chiquichay: Frases Introducción. Elaboración: Alvarado, D.

Sección A (alzada c. 14 - c. 33)

La sección A posee cuatro frases. La melodía en la frase 3 inicia con el barítono, la contralto hace un eco (repetición) y la soprano responde con la melodía principal. La frase 4 también consta de pregunta y respuesta, de la misma forma el barítono pregunta y la soprano responde, la contralto armoniza. En la frase 5 la melodía principal está en el barítono y la soprano al mismo tiempo. La frase 6 constituye un puente para continuar a la siguiente sección.



Sección A

13 Em G Respuesta Frase 3 B7 Em
 S chay ya sa - brás pa - ra qué ven - go
 A chay la Cuan-do ven - go no más ven - go... la la la la
 B chay Cuan-do ven - go no más ven - go... dum no más ven - go A dar -

18 C Respuesta Frase 4 G B7
 S *mf* bom bom bom bom bom bom bom Que lo ú - ni - co que
 A la bom A dar - te mi co - ra - zón Que es lo ú - ni - co que
 B te mi co - ra - zón A dar - te mi co - ra - zón

Ejemplo Musical 33. Chiquichay: Frases sección A. Elaboración: Alvarado, D.

23 Em G B7 Em Frase 5 G B7 Em
 S ten - go Ay cu - nay man - ta ay cu - ni ca - ni Ay
 A ten - go Ay cu - nay man ta ay cu - ni ca - ni Ay
 B *f* Que es lo ú - ni - co que ten - go Ay cu - nay man ta ay cu - ni ca - ni Ay

28 G B7 Em Frase 6 (puente)
 S cu - nay man ta ay cu - ni ca - ni la - ra la - ra la la la la - ra la - ra la
 A cu - nay man ta ay cu - ni ca - ni bom bom la la la bom bom bom bom
 B cu - nay man ta ay cu - ni ca - ni bom bom bom bom bom bom

Ejemplo Musical 34. Chiquichay: Frases sección A. Elaboración: Alvarado, D.



En la sección A' las frases son las mismas de la sección A, las variaciones no siempre están presentes en la melodía principal sino en las otras voces. En la frase 3' los cambios se encuentran en la voz de la contralto y la soprano, ya que antes realizaban eco y respuesta, respectivamente.

En la frase 4 la melodía se encuentra en el barítono mientras las otras voces mantienen una figuración en blancas antes de la respuesta. La frase 5 no presenta ninguna variación. La frase 6 cambia solamente en la articulación, ya que se reemplazó los acentos por *staccattos*.

49

G B7 Em Em C

p Uh uh uh uh uh uh uh uh Cam - pa -

p Uh uh uh uh uh uh uh uh Cam - pa -

chi-qui-ta y bo - ni-ta E-res co-mo yo te quie-ro E-res quie-ro Pa-re ces cam-pa-ni - lli-ta Pa-re-

Frase 3'

Pregunta Frase 4

56

G B7 Em G B7 Em G Frase 5

f ni - lli-ta! He-cha del me-jor pla - te-ro He-cha del me-jor pla - te-ro Ay cu nay man ta ay

p ni - lli-ta! He-cha del me-jor pla - te-ro Ay cu nay man ta ay

ces cam-pa-ni - lli-ta! Ay cu nay man ta ay

Respuesta frase 4

Frase 5

63

B7 Em G B7 Em Frase 6 (puente)

cu - ni ca-ni Ay cu - nay man ta ay cu - ni ca-ni la-la la la la la la la la la

cu - ni ca-ni Ay cu - nay man ta ay cu - ni ca-ni bom bom la la la bom bom bom bom

cu - ni ca-ni Ay cu - nay man ta ay cu - ni ca-ni bom bom bom bom bom bom

Ejemplo Musical 36. Chiquichay: Frases sección A'. Elaboración: Alvarado, D.

Para terminar este tema se vuelve a exponer la sección B, pero con un final conclusivo.

Compás 46

Final

Ejemplo Musical 37. Chiquichay: Comparación compás 46 y final. Elaboración: Alvarado, D.

Armonía

Esta obra se desarrolla en la tonalidad de Em. En la tabla se observa que la progresión más utilizada en todo el tema es: III - V7 - i; o también: VI - III - V7 - i. El tema no presenta cadencias suspensivas.

Tabla 13. Chiquichay: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.

Sección	Progresión armónica	Cadencias
Introducción	Frase 1: G - B7 - Em	Frase 1: PAC
	Frase 2: G - B7 - Em (Se repite)	Frase 2: PAC
Sección A	Frase 3: G - B7 - Em	Frase 3: PAC
	Frase 4: C - G - B7 - Em	Frase 4: PAC
	Frase 5: G - B7 - Em (Se repite)	Frase 5: PAC
	Frase 6: Em	Frase 6: sin cadencia
Sección B	Frase 7: C	Frase 7: sin cadencia
	Frase 1': G - B7 - Em	Frase 1': PAC



	Frase 2': G - B7 - Em (se repite)	Frase 2': PAC
Sección A'	Frase 3': G - B7 - Em	Frase 3': PAC
	Frase 4': C - G - B7 - Em	Frase 4': PAC
	Frase 5: G - B7 - Em (Se repite)	Frase 5: PAC
	Frase 6': Em	Frase 6': sin cadencia

Ritmo

En este arreglo se ha utilizado con bastante frecuencia la figuración con semicorcheas, que es una derivación de la célula rítmica del sanjuanito y que está muy presente en este tema. En el siguiente ejemplo se observa que el ritmo de superficie se ha manejado en forma de bloque, lo que contribuye al realce de la letra de la canción, dado que las tres voces cantan el mismo texto.

The musical score consists of three vocal staves and one guitar accompaniment staff. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Bass. The guitar part is in G major and 4/4 time, marked 'mf'. The lyrics are 'chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay!' repeated across all parts. The rhythm is characterized by a steady eighth-note pattern in the guitar and vocal lines.

Ejemplo Musical 38. Chiquichay: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

También se ha utilizado imitación rítmica, de manera que inicia cantando el barítono, después ingresa la contralto y finalmente ingresa la soprano. Este recurso contribuye a la textura y la intensidad del arreglo.



The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "chay ya sa - brás pa - ra qué". The middle staff is another vocal line with lyrics: "chay la Cuan-do ven - go no más ven - go ____". The bottom staff is the guitar accompaniment with lyrics: "chay Cuan-do ven - go no más ven - go ____ dum dum dum dum". Chord changes are indicated above the staff: Em, G, and B7. Red arrows point to specific rhythmic patterns in the guitar part.

Ejemplo Musical 39. Chiquichay: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

Este tema ha sido arreglado mediante el uso de ecos rítmico-melódicos, segundas voces, cambios de textura, estructuración por bloques, contra melodías y un solo de sopranos en forma de pregunta y respuesta. La melodía principal de este tema se encuentra en la voz del barítono, en su mayoría, pero en algunas secciones la melodía principal es interpretada por la soprano. El arreglo presenta un puente original, creado a manera de estribillo que se repite entre las estrofas de la canción.

Análisis “En mi chocita”

Tabla 14. Información En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.

Tema	En mi chocita
Compositor	Gonzalo Mendoza Medina
Ritmo	Sanjuanito
Compás	2/4
Tonalidad	Am
Audio Midi Arreglo En mi chocita	



Estructura

El arreglo de este sanjuanito (ver anexo 4) posee: introducción, un puente que separa las secciones, sección A, sección B y Sección C. Al final de este tema se indica saltar al signo (§) con el fin de volver a exponer la sección B y la sección C. La introducción consta de una frase que inicia en el c. 1 y concluye en el c. 8. El puente posee una frase que va desde el c. 9 al c. 10. La sección A presenta dos frases: la primera inicia en el c. 11 y finaliza en el c. 18; la segunda frase de esta sección es una variación de la primera, inicia en el c. 19 y culmina en el c. 26. La sección B posee dos frases: la primera en el c. 31 y concluye en el c. 38; la segunda frase inicia en el c. 39 y finaliza en el c. 44. La sección C consta de una frase que comprende desde el c. 45 hasta el c. 54.

Tabla 15. Estructura En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.

Introducción	Puente	Sección A		Puente	Sección B		Sección C
Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 3'	Frase 2'	Frase 4	Frase 4'	Frase 5

Puente	§	
Frase 2	Sección B	Sección C

Melodía

Introducción (c. 1 - c. 8)

Consta de una frase denominada Frase 1 dividida en dos semifrases, cada una con una duración de cuatro compases. La primera semifrase inicia en la soprano, pero se repite en la contralto a manera de canon, un compás después. En el compás 3 ingresa el barítono, con un eco de la melodía. La melodía principal de la segunda semifrase es interpretada por el barítono, mientras la soprano realiza una segunda voz y la contralto ejecuta un eco melódico.

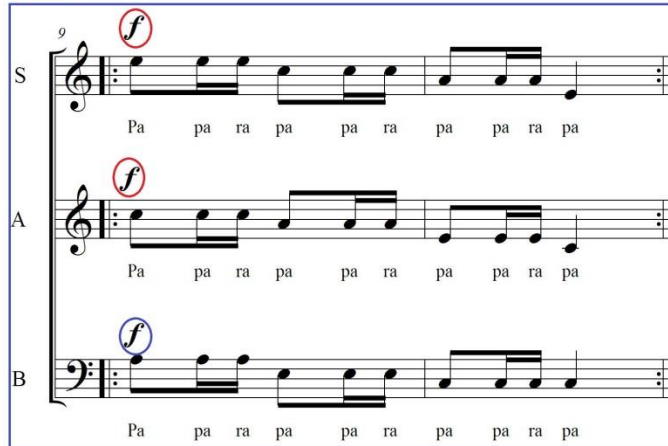
Introducción

Ejemplo Musical 40. En mi chocita: Frases Introducción. Elaboración: Alvarado, D.

Puente (c. 9 - c. 10)

El puente consta de la Frase 2 de la obra, que dura dos compases y se repite. Las voces están estructuradas en forma de armonización en bloque y utilizan las notas de la tríada de Am. Las tres líneas tienen la misma intensidad, sin embargo, resalta más la línea de la soprano, por ser la melodía más aguda.

Puente



Ejemplo Musical 41. En mi chocita: Frases Puente. Elaboración: Alvarado, D.

Sección A

La sección A tiene dos frases: Frase 3 y frase 3'. En la primera mitad de la frase 3 (c. 11 - 14) la melodía principal es interpretada por la soprano, la contralto realiza una segunda voz con intervalos de tercera y cuarta y el barítono completa la armonía con notas acordales. En la segunda mitad de esta frase (c. 15 - 18) el barítono lleva la melodía principal, la contralto se mantiene realizando segunda voz y la soprano hace una imitación rítmica del barítono (c. 11 - c. 14). La frase 3' presenta variación en el texto y el ritmo del compás 24 y 25.



Sección A

11 *f* En la so - le - dad de mi cho - ci - ta

12 *mf* En la so - le - dad de mi cho - ci - ta

13 *mp* En la cho - ci - ta

14 *mf*

15 *legato* Co - jo el ron - da - dor

16 Co - jo el ron - da - dor y me pon - go a en - to - nar

17 *f* Co - jo el ron - da - dor y me pon - go a en - to - nar

18

Ejemplo Musical 42. En mi chocita: Frases Sección A. Elaboración: Alvarado, D.

19 *mf* Un san - jua - ni - to *Frase 3'* que le can - ta - ré

20 *mf* Un san - jua - ni - to que le can - ta - ré

21 *legato* Un san - jua - ni - to E Am

22

23 Uh uh uh uh uh

24 A mi lín - da lon - ga *variación* due - ña de mi a - mor

25 A mi lín - da lon - ga due - ña de mi a - mor

26

Ejemplo Musical 43. En mi chocita: Frases Sección A. Elaboración: Alvarado, D.

Después de la sección A se vuelve a exponer el puente con algunas variaciones. La melodía principal se encuentra en la voz contralto, razón por la que se ha cambiado los matices.

Las otras voces ya no se encuentran estructuradas por bloque, sino mediante el patrón rítmico tradicional del sanjuanito.

Puente (variación)

S *mf*
dum dum dum dum dum dum dum dum dum

A *f* Frase 2'
pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

B *mf*
dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Ejemplo Musical 44. En mi chocita: Puente con variación. Elaboración: Alvarado, D.

Sección B (c. 31 - c. 44)

La sección B contiene dos frases que constituyen la Frase 4 y Frase 4' de la obra. La frase 4 inicia con la melodía en la contralto, luego el barítono responde con una imitación rítmica mientras la soprano sostiene una nota pedal.

Después se presenta la frase 4'. Es igual que la frase 4 pero con los roles invertidos entre la contralto y el barítono. Al final de esta frase se presenta una variación que sirve para modular hacia el tono de Dm.



Sección B

Ejemplo Musical 45. En mi chocita: Frases sección B. Elaboración: Alvarado, D.

Sección C (c. 45 - c. 54)

Luego de esta modulación, se presenta la sección C en el tono de Dm, que consta de una frase: Frase 5. Se expone la melodía principal en la voz del barítono mientras la soprano y la contralto realizan el patrón rítmico armónico del sanjuanito, posteriormente esta melodía cambia a la contralto y se agrega una transición que sirve para regresar al tono original, Am.

Sección C

45

S

A

B

49

S

A

B

54

Ejemplo Musical 46. En mi chocita: Frases sección C. Elaboración: Alvarado, D.

Al concluir esta sección se vuelve a exponer el primer puente (sin variaciones) para saltar al signo ($\text{\textcircled{S}}$) y continuar hasta la indicación *Fine*, que se encuentra al final de la sección C (c. 54).

Armonía

El tema se desarrolla en el tono de Am, sin embargo, al final de la sección B se realiza una modulación hacia la tonalidad de Dm, mediante su grado dominante (A7). La sección B se desarrolla en torno a la tonalidad de Dm, pero al final regresa al tono de Am.



Tabla 16. En mi chocita: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.

Sección	Progresión armónica	Cadencias
Introducción	Frase 1: Am - C - E - Am	Frase 1: PAC
Puente	Frase 2: Am	Frase 2: sin cadencia
Sección A	Frase 3: Am - C - E - Am Frase 3': Am - C - E - Am	Frase 3: PAC Frase 3': PAC
Sección B	Frase 4: C - F - C - E - Am Frase 4': C - F - A7 - Dm	Frase 4: PAC Frase 4': PAC (Dm)
Sección C	Frase 5: Dm - A7 - Dm - A7 - Dm - Bb - Am	Frase 5: Sin cadencia

Ritmo

En este arreglo el ritmo de superficie contribuye a resaltar la melodía mediante el contraste. La melodía principal del siguiente ejemplo se encuentra en la voz de la contralto; la soprano realiza contraste con notas largas mientras el barítono realiza ejecuta una respuesta a la melodía principal.

35

uh **Contraste** sien - to el pe - cho la - tir

que - ro sen - tir **melodía principal** tu pe - cho la - tir

mi **Respuesta** que - ro sen - tir tu pe - cho la - tir

Ejemplo Musical 47. En mi chocita: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.



Se ha respetado el ritmo del tema original, igual que en los anteriores arreglos. Así mismo, el ritmo tradicional del sanjuanito ha estado presente en algunas secciones, por ejemplo, en la sección C el ritmo es ejecutado entre la soprano y la contralto.

45

la la la la la la la la

Dum dum dum la la dum dum dum

A - si can - tan - do so - ñan do y ri - en do

Ejemplo Musical 48. En mi chocita: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

En el arreglo de este tema se observa que la melodía principal está repartida entre las tres voces; en algunas secciones la contralto y el barítono interactúan en forma de pregunta y respuesta. Se ha hecho uso de ecos rítmico-melódicos, imitación rítmica, *fillers*, cambios de textura, contra melodías y estructuración por bloques. En este arreglo se ha creado una introducción basada en la melodía principal y un puente.

Análisis “Los compadres”

Tabla 17. Información Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.

Tema	Los compadres
Compositor	Marco Tulio Hidrobo
Ritmo	Sanjuanito
Compás	2/4
Tonalidad	Am
Audio Midi Arreglo Los compadres	



Estructura

Este tema (ver anexo 5) está estructurado con: introducción, sección A, puente, sección B, sección A', sección B y final. La introducción consta de una frase que se extiende desde el c. 1 hasta el c. 17. La sección A, posee dos frases: la primera inicia en la alzada al c. 18 y finaliza en el c. 21; la segunda comienza en la alzada al c. 23 y finaliza en el c. 27. El puente consiste en una re exposición de la Frase 1 de la introducción y comprende desde la alzada al c. 28 hasta el c. 31. La sección B consta de dos frases: la primera inicia en la alzada al c. 33 y concluye en el c. 37; la segunda comienza en la alzada al c. 38 y finaliza en el c. 42. La sección A' inicia en la alzada al c. 43 y concluye en el c. 52, esta sección posee dos frases que constituyen variaciones de las frases de la sección A. El final consta de una frase conclusiva que comprende desde el c. 63 hasta el c. 66.

Tabla 18. Estructura Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.

Introducción	Sección A		Puente	Sección B	
Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 1 (re exposición)	Frase 4	Frase 3 (re exp.)

Sección A'		Sección B		Final
Frase 2'	Frase 3'	Frase 4	Frase 3 (re exp.)	Frase 5

Melodía

Introducción (c. 1 - c. 17)



La introducción inicia con la contralto cantando un solo, repitiendo la misma frase. En el compás 5 ingresa el barítono para realizar una segunda voz con respecto a la contralto, utilizando el mismo texto y figuración rítmica.

La soprano ingresa en el compás 10 con figuración diferente a la de las demás voces, completando rítmicamente esta sección, que se extiende hasta el compás 17.

Introducción

Am

Soprano

Alto

Baritone

f Frase 1

la-la la - la - la sa me sa me bum la-la la la la sa me sa me

5

S

A

B

bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

f

la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

Ingresar baritono

9

S

A

B

la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

Ingresar soprano

bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

Ejemplo Musical 49. Los compadres: Frases Introducción. Elaboración: Alvarado, D.

Sección A (alzada c. 18 - c. 27)



La sección A posee dos frases. La frase 2 presenta la melodía en la línea de la soprano, la contralto realiza una segunda voz y el barítono desarrolla una contramelodía. En la frase 3, la melodía principal se encuentra en el barítono, la contralto se mantiene realizando segunda voz y la soprano ejecuta una contramelodía. Las dos frases se repiten.

Sección A

The musical score for Sección A is divided into three phrases:

- Frase 2 (measures 17-20):** Marked *f*. The Soprano line carries the main melody. The Alto and Baritone lines provide accompaniment. Lyrics: "bum Bai-le com - pa - dre to-me mi co - ma - dre be - ba - mos con - ten - tos en - tre los".
- Frase 3 (measures 21-24):** Marked *mf*. The Baritone line carries the main melody. The Soprano and Alto lines provide accompaniment. Lyrics: "tres Bai-le com - tres O - yen - do mi - sa ven - go co - ma dri - ta y ya con de -".
- Phrase 4 (measures 25-28):** Marked *mp*. The Soprano line carries the main melody. The Alto and Baritone lines provide accompaniment. Lyrics: "bum bum la re - cho pue - do to - mar O - yen - do mar la la la re - cho pue - do to - mar O - yen - do mar la la la".

Ejemplo Musical 50. Los compadres: Sección A. Elaboración: Alvarado, D.

Puente (alzada c. 28 - c. 32)



El puente es una re-exposición de la Frase 1, tomada de la introducción. La melodía principal es interpretada por la contralto, el barítono ejecuta una segunda voz y la soprano complementa la armonía y el ritmo del sanjuanito.

Puente

The musical score for 'Puente' is presented in three staves: Soprano (S), Alto (A), and Baritone (B). The Soprano part begins with a treble clef, a key signature of one flat (Am), and a 2/4 time signature. It starts at measure 27 with the lyrics 'la la la la la la la la la la'. A red box highlights a section of the score labeled 'Re exposición Frase 1', which includes a first ending bracket. The Alto and Baritone parts use bass clefs and provide accompaniment with lyrics 'mar la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me bum la la la-'. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the score.

Ejemplo Musical 51. Los compadres: Puente. Elaboración: Alvarado, D.

Sección B (alzada c. 33 - c. 42)

La sección B consta de dos frases. La melodía de la frase 4 está en la línea de la soprano, mientras la contralto canta una segunda voz y el barítono realiza un arpeggio en el acorde de F. Después de esta frase se re-expone la frase 3 de la sección A.



Sección B

32. 2. *f* F
bum Bai-le com - pa-dre bai-le con mi co-ma - dri - ta ¡Ay! po-bre - men - te que he-mos de pa-sar la
li - tos chu-ma - di - tos he-mos de ir-nos con mi co - ma-dre a vi - si - tar-le a su ahi-

Frase 4

mf
bum Bai-le com - pa-dre bai-le con mi co-ma - dri - ta ¡Ay! po-bre - men - te que he-mos de pa-sar la
li - tos chu-ma - di - tos he-mos de ir-nos con mi co - ma-dre a vi - si - tar-le a su ahi-

mf

36. C C 2. *p*
vi - da A - sí jun - ja - do bum bum
vi - da A - sí jun ja - do ¡Ay! ve - ci - ni - ta de - me - u - na chi -
dum dum ¡Ay! ve - ci - ni - ta de - me - u - na chi -

Frase 3.

39. *mf* E *mp* 1.
bum bum bum
chi - ta que es - ta - mos con - ten - tos de es - tar a - qui ¡Ay! ve - ci -
chi - ta que es - ta - mos con - ten - tos de es - tar a - qui ¡Ay! ve - ci -

Ejemplo Musical 52. Los compadres: Frases Sección B. Elaboración: Alvarado, D.

Sección A' (alzada c. 43 - c. 52)

La sección A' consta de dos frases. Las dos frases tienen la melodía principal en el barítono, mientras la soprano realiza complemento armónico con notas largas y la contralto desarrolla una segunda voz.



Sección A'

The musical score for Sección A' consists of three systems of music, each with a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are in Spanish and describe the Nativity scene. The score includes several annotations:

- System 1 (Measures 42-44):** Features a vocal line starting with "la" and "Oh". A red box highlights the vocal line and piano accompaniment, labeled "Frase 2'". A green oval highlights a variation in the piano accompaniment, labeled "Variación".
- System 2 (Measures 45-48):** Features a vocal line with "la la" and "la la". A red box highlights the vocal line and piano accompaniment, labeled "Frase 3'". A green oval highlights a variation in the piano accompaniment, labeled "Variación".
- System 3 (Measures 49-52):** Features a vocal line with "la la la la la" and "la la la la". A red box highlights the vocal line and piano accompaniment, labeled "Frase 3'". A green oval highlights a variation in the piano accompaniment, labeled "Variación".

The lyrics are: "la qui Sa-lud! com - pa - dre to - me mi co - ma - dre be - ba - mos con - Sa - lud! com - pa - dre to - me mi co - ma - dre be - ba - mos con - ten - tos en - tre los tres Sa - lud! com - tres O - yen - do mi - sa ven - go co - ma - ten - tos en - tre los tres Sa - lud! com - tres O - yen - do mi - sa ven - go co - ma - dri - ta y ya con de - re - cho pue - do to - mar O - yen - do mar la la la dri - ta y ya con de - re - cho pue - do to - mar O - yen - do mar".

Ejemplo Musical 53. Los compadres: Frases Sección A'. Elaboración: Alvarado, D.

Después de esta sección se expone de nuevo la sección B, con diferencia solo en el texto.

Final (c. 63 - c. 66)

A continuación, se muestra el final del arreglo, que consta de una sola frase estructurada en bloque. La frase termina con un calderón.

Final

Ejemplo Musical 54. Los compadres: Final. Elaboración: Alvarado, D.

Armonía

Este sanjuanito está en la tonalidad de Am, la progresión más utilizada es: III - V - i. En la sección B hay un espacio que da la sensación de estar en tono mayor, dado que por un momento se realiza una tonalización en el III grado (C).

Tabla 19. Los compadres: Armonía. Elaboración: Alvarado, D.

Sección	Progresión Armónica	Cadencias
Introducción	Frase 1: Am	Frase 1: sin cadencia
Sección A	Frase 2: F - C - E - Am Frase 3: C - E - Am	Frase 2: PAC Frase 3: PAC
Puente	Frase 1: Am	Frase 1: sin cadencia
Sección B	Frase 4: F - C Frase 3: C - E - Am (PAC)	Frase 4: sin cadencia Frase 3: PAC
Final	Frase 5: Am	Frase 5: sin cadencia

Ritmo



En este tema se hace uso de figuraciones como: semicorcheas, corcheas, blancas y negras, respetando el ritmo original de la melodía, como se observa en el siguiente fragmento tomado de la sección B:

33 F
pa - dre bai - le con mi co - ma - dri - ta ¡Ay! po - bre - men - te que he - mos de pa - sar la -
ti - tos chu - ma - di - tos he - mos de ir - nos con mi co - ma - dre a vi - si - tar - le a su ahi -

pa - dre bai - le con mi co - ma - dri - ta ¡Ay! po - bre - men - te que he - mos de pa - sar la -
ti - tos chu - ma - di - tos he - mos de ir - nos con mi co - ma - dre a vi - si - tar - le a su ahi -

mf

Ejemplo Musical 55. Los compadres: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

En otra sección, el ritmo de fondo se desarrolla con una nota larga sostenida por la soprano, con el fin de contrastar con la figuración en semicorcheas y corcheas que llevan el barítono y la contralto.

43 F E Am
Oh Ritmo de fondo la la

pa - dre to - me mi co - ma - dre be - ba - mos con - ten - tos en - tre los tres Sa - lud! com -

pa - dre to - me mi co - ma - dre be - ba - mos con - ten - tos en - tre los tres Sa - lud! com -

Ejemplo Musical 56. Los compadres: Ritmo. Elaboración: Alvarado, D.

En el arreglo de este tema, la melodía se ha distribuido entre las tres voces, cambiando los roles en las secciones que presentan variación. Se ha hecho uso de estructuraciones por bloque, *fillers*, contra melodías, solos, segundas voces y cambios de textura. El arreglo contiene una introducción creada en base al inicio de la melodía principal, también presenta un final creado en base al ritmo de la introducción propuesta.



Capítulo 3. Recomendaciones Metodológicas

Según lo expuesto en los capítulos anteriores, el presente cancionero ha sido creado de manera gradual para que tanto maestros como directores de coros juveniles logren desarrollar en los estudiantes hábitos progresivos de desarrollo de canto coral. Para esto, se propone ejercicios de vocalización enfocados en solventar las dificultades técnicas presentes en los arreglos, a manera de ejercicios previos al abordaje de las obras.

Además, se abordan ejercicios de relajación corporal, para conseguir la distensión muscular y el calentamiento de todo el cuerpo, con lo cual se consigue una postura adecuada. Los ejercicios de relajación, además, contribuyen a afrontar física y psíquicamente el desarrollo de la vocalización anterior al estudio del repertorio en sí (Cursá & Ibáñez, 2006).

3.1. Consideraciones en los ejercicios de relajación.

Durante los ejercicios de relajación se debe tener conciencia de la respiración, es decir, se debe respirar de manera pausada y regular para que coincida con los movimientos físicos. Como se ha visto en el capítulo I, se recomienda practicar la respiración costal diafragmática.

Durante los ejercicios de relajación se debe tener en cuenta la postura corporal. Las piernas deben estar rectas y sutilmente separadas, en posición de pie. La espalda debe mantenerse recta pero relajada. La cabeza y el cuello deben estar erguidos pero sin rigidez (Cursá & Ibáñez, 2006).

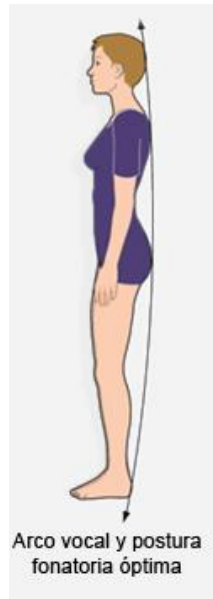


Imagen 7. Postura corporal. Fuente: Logopedia (s.f.)

Ejercicio 1. Relajación de la cabeza y cuello

- Realizar movimientos laterales de izquierda a derecha
- Realizar movimientos hacia adelante y hacia atrás.

Ejercicio 2. Relajación de los hombros

- Movimiento de rotación de adelante hacia atrás y viceversa
- Ascender (tensión) y descender (relajación).

Ejercicio 3. Relajación de las mandíbulas

- Repetir la sílaba “bla” dejando caer la mandíbula de forma relajada
- Abrir lentamente y cerrar rápidamente.

Seguidamente será necesario trabajar ejercicios de vocalización, que consiste en cantar sobre las vocales utilizando diferentes intensidades, matices y velocidades de acuerdo con el



registro determinado por cada obra. Se trabajará las vocales en el orden propuesto en el triángulo vocal del libro “Coro 1” (Cursá & Ibáñez, 2006).

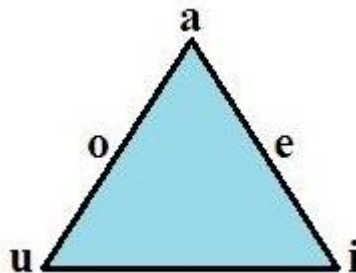


Imagen 8. Triángulo vocal. Elaboración: Alvarado, D. Fuente: Cursá & Ibáñez (2006)

Para la emisión de la “U” se debe acercar las comisuras de los labios y evitar su tensión. La emisión de la “O” debe realizarse con una abertura bucal más grande que la de la “U”, para lo cual la mandíbula debe descender. La “A”, por ser la vocal más abierta, deberá tener una abertura mayor que las demás vocales. La emisión de la “E” se debe realizar con los labios en posición de sonrisa y una abertura bucal pequeña. Finalmente, la emisión de la “I” se logra reduciendo al mínimo la abertura de la boca. Por otra parte, la pronunciación de las consonantes se debe realizar de manera clara y exagerada, de tal modo que aporte a la proyección de las vocales que la acompañan.

3.2. Ejercicios de vocalización enfocados en el repertorio

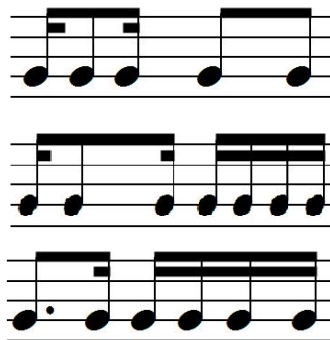
Luego de haber realizado estos ejercicios preliminares de relajación, se comenzará a revisar el repertorio contenido en el cancionero, para lo cual, se propone realizar los ejercicios de vocalización enfocados en cada obra. Se recomienda iniciar con el tema “El comisario municipal”, cuya tesitura general comprende desde el C2 hasta el D4. A continuación se podrá continuar con el tema “Palomita cuculí”, cuyo registro general abarca desde el A1 hasta el F4.



Luego el director o maestro podrá decidir con cuál canción continuará el estudio del repertorio, dependiendo del avance observado en el desarrollo de los cantantes, dado que los siguientes temas van avanzando hacia lo agudo en registro (Los compadres: A1-G4, Chiquichay: B1-A4, En mi chocita: A1-A4.) y tienen aspectos rítmicos y melódicos un poco más complejos, como contramelodías y *fillers*.

3.2.1. El comisario municipal

La mayor dificultad que presenta este tema viene dada por las figuraciones rítmicas que consisten en agrupaciones de corcheas y semicorcheas, como se aprecia en el siguiente ejemplo:



Ejemplo Musical 57. Dificultades rítmicas: El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

De manera que, para resolver esta dificultad, se recomienda realizar los siguientes ejercicios de forma ascendente y descendente, empezando en un *tempo* lento y aumentando la velocidad progresivamente.

Ejercicio 1.



la ra la bom bom bom la ra la bom bom bom la ra la bom bom bom etc.

Ejemplo Musical 58. Ejercicio 1: El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

Ejercicio 2.

mi mi mi ta ka ta ka tom mi mi mi ta ka ta ka tom etc.

Ejemplo Musical 59. Ejercicio 2: El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

Ejercicio 3.

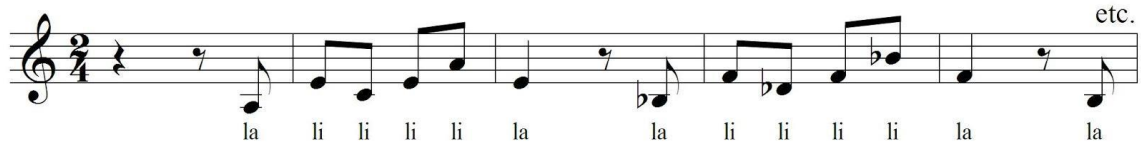
bun ga ta ka ta ka bum bun ga ta ka ta ka bum etc.

Ejemplo Musical 60. Ejercicio 3: El comisario municipal. Elaboración: Alvarado, D.

3.2.2. Palomita cuculí

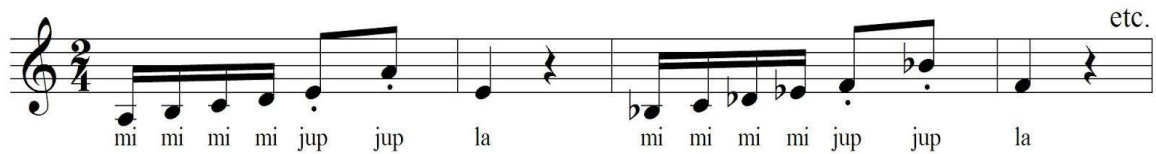
Los ejercicios de vocalización propuestos para el abordaje de este tema buscan ejercitar los saltos interválicos (4ta y 5ta) y el *staccato*, que se encuentran en los compases 1, 2, 6-9, 14, etc.

Ejercicio 1.



Ejemplo Musical 61. Ejercicio 1: Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.

Ejercicio 2.

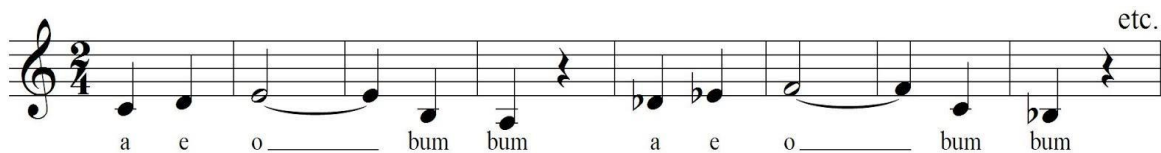


Ejemplo Musical 62. Ejercicio 2: Palomita cuculí. Elaboración: Alvarado, D.

3.2.3. Los compadres

El arreglo de este tema contiene segmentos con notas largas (cc.19, 24, 39, etc.), por lo que los ejercicios contienen notas ligadas por tres y cinco tiempos de duración. En este ejercicio se recomienda iniciar en un tiempo moderado e ir disminuyendo la velocidad de forma progresiva.

Ejercicio 1.



Ejemplo Musical 63. Ejercicio 1: Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.

Ejercicio 2.



Ejemplo Musical 64. Ejercicio 2: Los compadres. Elaboración: Alvarado, D.

3.2.4. Chiquichay

Para el abordaje de esta obra se propone vocalizar con ejercicios enfocados en la síncopa y en el canto en forma de canon, que se encuentran en el arreglo en los compases 9, 10, 13, 14, etc.

Ejercicio 1.

Ejemplo Musical 65. Ejercicio 1: Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.

Ejercicio 2.

Ejemplo Musical 66. Ejercicio 2: Chiquichay. Elaboración: Alvarado, D.



3.2.5. En mi chocita

En este último tema se propone trabajar el aspecto rítmico en la figuración: corchea y dos semicorcheas, además, se recomienda trabajar las figuraciones largas presentes en el arreglo (cc.9, 10, 27-30, 31, etc.)

Ejercicio 1

ta ta pa pa ra pa ta ta pa pa ra pa etc

Ejemplo Musical 67. Ejercicio 1: En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.

Ejercicio 2

la la la la _____ la la la la _____ la la la la _____ etc

Ejemplo Musical 68. Ejercicio 2: En mi chocita. Elaboración: Alvarado, D.



Conclusiones

La temática abordada para la elaboración de arreglos corales basados en el género sanjuanito ha permitido inferir las siguientes premisas que serán de utilidad al momento de abordar los arreglos elaborados.

El conocimiento de la técnica vocal permitirá dominar los diferentes aspectos metodológicos de la enseñanza-aprendizaje del coro para facilitar el abordaje de los arreglos que se presentan en el segundo capítulo de esta disertación.

La música ecuatoriana aportará al proceso de aprendizaje musical debido a la familiaridad que existe entre los coreutas y la música de su medio.

Los arreglos vocales fueron elaborados con técnicas específicas, mediante el uso de elementos de armonía tradicional del sanjuanito, que facilita la comprensión auditiva. Para facilitar el estudio de los arreglos que se proponen en el segundo capítulo, se presenta un análisis de los arreglos, con lo cual se explicará lo necesario para comprender la esencia del sanjuanito.

En el análisis de los arreglos vocales se ha descrito la forma y contenido, tanto en melodía, armonía y ritmo. De igual forma, se ha explicado sobre los elementos y recursos utilizados.



Recomendaciones

Luego de esta experiencia con la elaboración de arreglos corales *a cappella*, se recomienda a futuros arreglistas investigar sobre la técnica vocal e incluir el sanjuanito y otros géneros de música ecuatoriana en nuevas propuestas corales. De la misma manera, se recomienda aprovechar otros estilos musicales que puedan enriquecer el arreglo coral.

Se recomienda tener en cuenta las sugerencias y consideraciones propuestas por Thomas Lorenzo (2005) y por Ostrander y Wilson (1986), ya que son de gran utilidad al momento de elaborar un arreglo, ya sea coral o instrumental. Es fundamental que el arreglista investigue y conozca acerca del género y estilo sobre el que va a trabajar.

Analizar y escuchar arreglos relacionados con el estilo musical sobre el que se va a trabajar contribuirá a que el arreglista tenga un panorama más amplio sobre las posibilidades que existen en el ámbito coral.

Es importante delimitar el grupo con el que se va a trabajar, pues esto permitirá conocer las características fisiológicas, sociales y emocionales. En base a estos datos se puede determinar una metodología adecuada para que el trabajo se desarrolle de forma óptima.



Bibliografía

Arrieta, E. (20 de Diciembre de 2018). *Verso y Estrofa*. Obtenido de

<https://www.diferenciador.com/verso-y-estrofa/>

Avendaño, N. (14 de Abril de 2014). *Cantá Lírico*. Obtenido de

<https://www.cantalirico.com.ar/2014/04/14/la-voz-y-sus-resonadores-ejercicios-de-resonancia/>

Ávila, D. (2017). *Arreglo musical de un pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Avilés, E. (3 de Mayo de 2016). *Garzón Guillermo. Personajes históricos*. Obtenido de

Enciclopedia del Ecuador: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/francisco-paredes-herrera/>

Avilés, E. (2 de Abril de 2016). *Uquillas Rubén. Personajes históricos*. Obtenido de

Enciclopedia del Ecuador: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/ruben-uquillas/>

Ayala, I. (2009-2010). *Formación vocal y auditiva*. Jaén: Universidad de Jaén.

Borrero, F. (2008). Los elementos de la música. *Innovación y experiencias educativas*, 1-10.

Calvo, U. (26 de Febrero de 2016). *Cómo cantar afinado a cappella [Archivo de video]*.

Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bQaQha-Mj2E>

Casado, A. (2010-2011). *Collage a cappella*. Madrid: Fundación Caja Madrid.



- Casas , J., & Ceñal, M. (2005). Desarrollo del adolescente. Aspectos físicos, psicológicos y sociales. *Pediatría Integral*, IX(1), 20-24.
- Cooksey, J. M. (1992). *Working with adolescent voices*. St. Louis: Concordia Pub. House.
- Cursá, D., & Ibáñez, A. (2006). *Coro I*. Valencia: Rivera Editores.
- Eloranta, R. (2019). Lingüística mochica: cuestiones etimológicas y analíticas. *Lexis*, XLIII(1), 117-163.
- Espinoza, C. (2015). *Diseño de una antología coral ecuatoriana de finales del siglo XX y su guía metodológica de enseñanza-aprendizaje para el coro de la Universidad Católica*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Fernández, N. (2013). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas* . Getafe: Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte.
- Flores, J. (2019). *Representaciones identitarias en los sanjuanitos mestizos de las décadas de 1940, 1950 y 1960 en el Ecuador*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Gackle, L. (1991). The adolescent female voice: Characteristics of change and stages of development. *The Choral Journal*, 31(8), 15-18.
- Gaete, V. (1 de Abril de 2015). *Desarrollo psicosocial del adolescente*. Obtenido de Scielo. Revista chilena de pediatría: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0370-41062015000600010&script=sci_arttext&tlng=en
- Galarza, W., & Regalado, M. (2015). *El pasillo ecuatoriano, una propuesta pedagógica para el desarrollo estético musical de los estudiantes de la escuela de educación básica fiscal*



"Vicente Ramón Roca" *Propuesta: Creación de un coro a dos voces métodos de práctica coral*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.

Gallardo, E. (27 de Julio de 2012). *Análisis Métrico I. La sílaba*. Obtenido de <https://peripoietik.es/hypotheses.org/590>

Godoy, M. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Editorial Ecuador.

Godoy, M. (2018). *Pasillo: historia, innovación e impacto*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.

Guerrero, P. (2001-2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Conmusica.

Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Conmusica.

Gustems, J. (2007). *La respiración en el canto*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Obtenido de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf

Iglesias, J. (2013). Desarrollo del adolescente: aspectos físicos, psicológicos y sociales. *Pediatría Integral*, XVII(02), 88-93.

Kaplan, A. (29 de Abril de 2015). *Ariel Kaplan Blog*. Obtenido de <http://arielkaplan.com/blog/que-son-las-armaduras-de-clave/>

Kohan, P. (18 de Mayo de 2007). *El ABC clásico. El concepto de textura en la música*. Obtenido de La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-concepto-de-textura-en-la-musica-nid909449/>

LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books, S. A.



Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de cultura económica .

Logopedia. (s.f.). Obtenido de ¿Cómo influye la postura y la respiración en nuestra voz?:

<https://www.logopediadomicilio.es/como-influye-la-postura-y-la-respiracion-en-nuestra-voz/>

López, E. (2013). Literatura y Música. *Brocar*, 121-143.

Lorenzo, T. (2005). *El Arreglo*. España: Bosch Editor.

Males, E. (Compositor). (1979). *Vísperas de San Juan*. En *Quinchuquimanda Imbayacuna*.

[Album]. [E. Males, Intérprete] Ecuador: Llaquiclla.

Merizalde, H. (2015). *Guía del aprendizaje de música coral ecuatoriana para voces*

adolescentes, como herramienta metodológica de los docentes de bachillerato del

Colegio Americano de Quito . Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Michels, U. (1985). *Atlas de música*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Muñoz, X. (2011). *Estudio semántico y sociológico del sanjuanito*. Cuenca: Universidad de

Cuenca.

Ostrander, A., & Wilson, D. (1986). *Contemporary Choral Arranging*. New Jersey: Pearson.

Palaguachi, J. (2017). *Concierto de graduación con arreglos de seis temas de música popular*

ecuatoriana fusionados con el rock. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Raffino, M. (22 de Julio de 2020). *Rima Asonante*. Obtenido de [https://concepto.de/rima-](https://concepto.de/rima-asonante/)

[asonante/](https://concepto.de/rima-asonante/)



Respira. Técnicas de respiración. (14 de Marzo de 2013). Obtenido de

<https://tecnicasderespiracion.com/respiracion-diafragmatica/>

Saber vivir. (9 de Noviembre de 2018). Obtenido de

https://www.sabervivirtv.com/neumologia/beneficios-respiracion-abdominal-diafragmatica_1561

Sánchez, P., & Guerra, D. (1982). *Canto*. La Habana: Pueblo y Educación.

Sánchez-Parga, J., Acosta, A., Laso, J., Espinosa, S., Cornejo, D., Chiriboga, M., . . . Romero, M. (2011). Análisis La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. Ketty Wong . *Ecuador Debate* 84, 177-192.

Wong, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.

Zúñiga, D. (2016). *Recital de música nacional y popular para cuarteto vocal masculino: arreglos e interpretación en estilo pop lírico*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Anexos

Anexo 1

Score

Palomita Cuculí

Sanjuanito

Compositor: Francisco Paredes Herrera

Arreglo: Diana Alvarado

F#7 D F#7 Bm

Soprano
pa-lo - mi - ta cu - cu - lí

Alto
Pa-lo - mi - ta_en - can - ta - do - ra la la la la la la la

Baritone
bom bom bom la la la la

D F#7 Bm Bm

S
6
la la la la la la la la la la Ma - Ma -

A
la la la la la la la la la la la la ra la ra la la la la Ma - Ma -

B
6
bom bom bom bom bom bom

11 *mf* *f* F#7

S ña - na, ma - ña - na me voy, me voy de a - qui Te que - da - rás llo -
ña - na ma - ña - na muy le - jos ya de a - qui Al ver - me so - la_y

A ña - na, ma - ña - na me voy, me voy de a - qui Te que - da - rás llo -
ña - na ma - ña - na muy le - jos ya de a - qui Al ver - me so - la_y

B 11 Ma - ña - na la la bom bom bom te que que - da -
Al ver - me_a -

16 D F#7 Bm *mf* 1. 2. Bm

S ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - lí Ma - lí Pa - lo -
tris - te ¡Ay! ¿Qué se - rá de mí? Ma Ma -

A ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - lí Ma - lí Pa - lo -
tris - te ¡Ay! ¿Qué se - rá de mí? Ma Ma -

B 16 rás pa - lo - mi - ta cu - cu - lí lí
sí ¡Ay! ¿Qué se - rá de mí? F#7

20

S mi - ta en - can - ta - do - ra tu pa - lo - mo par - te ya Y se_a -

A mi - ta en - can - ta - do - ra tu pa - lo - mo par - te ya Y se_a -

B 20 bom bom bom la la Par - te ya

Palomita Cuculí

24

S *D F#7 Bm 1. Bm 2.*
 pe - na - por - que - sa - be que tal - vez no vol - ve - rá Pa-lo - rá

A
 pe - na - por - que - sa - be que tal - vez no vol - ve - rá Pa-lo rá la la la

B
 bom bom bom no vol - ve - rá rá

29

S *D F#7 Bm 1.*
 la la ra la la la la la la ra la la la

A
 dum dum dum dum dum la

B
 dum dum dum la la dum dum la la bom bom

33

S *Bm 2.*
 la la ra la la ra la la la la la ra la la

A
 la dum dum la la la la dum dum

B
 la dum dum la dum dum

Palomita Cuculí

37 F#7

S
la la ra la la la la la ra la la

A
la dum dum la dum dum

B
37 la la la la dum dum la la la dum dum

41 Bm Bm D

S
1. 2. la la

A
la la la la la la la la

B
41 la la bom bom

D.S. al Coda

45 F#7 Bm Bm

S
1. 2. la la la la la la la

A
la la la la la la la ra la ra la la la la

B
45 bom bom bom bom la

Anexo 2

El Comisario Municipal

Sanjuanito

Score

Compositor: Segundo Bautista

Arr: Diana Alvarado

Musical score for Soprano, Alto, and Baritone parts. The score is in 2/4 time and features the following lyrics and musical notation:

Soprano: *f* la la ra la la la la ra la la la la ra la la la *Am* 1.

Alto: *mf* la la la la la la la

Baritone: *mf* bom bom la la la la la la

Chords: F, C, E, Am

Musical score for Soprano, Alto, and Baritone parts. The score is in 2/4 time and features the following lyrics and musical notation:

Soprano (S): *Am* 5 2 la

Alto (A): *f* Cuan - do_e-ra jo - ven me to - ma - ba_un tra - go y me dor -

Baritone (B): la *f* bom

Chords: Am, C

9

C E7 Am 1. 2. *f* F

S

A

B

la la bom bom bom bom

mi - a so-bre un ten - dal Cuan - do_e-ra dal Por la ma - ña-na nun-ca fal -

Por la ma - ña-na nun-ca fal -

mf

mp

13

C C E Am 1. 2.

S

A

B

bom bom bom bom bom bom

ta - ba el co-mi - sa-rio mu-ni - ci - pal Por la ma - pal

ta - ba el co-mi - sa-rio mu-ni - ci - pal Por la ma - pal la ra la ra

mf

f

17

C *mf* C E *mp* Am 1.

S

A

B

la la la la la la la la la

la la la la ra la ra la la la ra la ra la la la la la la la la ra la la

mf

21

S
la la la la la

A
la El a-lam - bi - que del co - mi - sa - rio to - da la no - che bien tra - ba -
tiem - po de con - tra - ban - do de - jar la co - pa no pue - do

B
la la la la la la la la la la la

C C E

mp

25

S
la Al o - tro dí - a de ma - ña - ni - ta to - do el
Me - jor a - mo - res des - pre - cia - rí - a pe - ro el

A
ja - ba El a - lam - ja - ba Al o - tro dí - a de ma - ña - ni - ta to - do el
ya Des - de_e - se - Me - jor a - mo - res des - pre - cia - rí - a pe - ro el

B
la la bom bom bom bom

Am Am f F C

mf *f*

29

S
tra - go se des - pa - cha - ba Al o - tro cha - ba la la la la ra la ra
tra - go di - go que no Me - jor a

A
tra - go se des - pa - cha - ba Al o - tro cha - ba la la la la ra la ra
tra - go di - go que no Me - jor a

B
bom bom bom bom la la

C E Am Am Am E

mp *f* *mf*

Fine

33

Am Am E Am Am **D.S. al Fine**
con repeticiones

S
la ra la ra la la la la la la la Des - de_e - se

A
la ra la ra la la la la la la la Des - de_e - se

B
la la la la la la la

Anexo 3

Score

Chiquichay

Sanjuanito

Compositor: Rubén Uquillas

Arreglo: Diana Alvarado

Musical score for Soprano, Alto, and Baritone parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano part begins with a *f* dynamic and includes lyrics: "Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -". The Alto part has rests. The Baritone part begins with a *f* dynamic and includes lyrics: "Bom bom la la". Chords G and B7 are indicated above the Soprano staff.

Musical score for Soprano, Alto, and Baritone parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano part begins with a *f* dynamic and includes lyrics: "ñi ta Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -". The Alto part begins with a *mf* dynamic and includes lyrics: "Chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui chi-qui Chay! Ay! Cos-te -". The Baritone part begins with a *f* dynamic and includes lyrics: "la Bom bom la la". Chords G and B7 are indicated above the Soprano staff.

Chiquichay

9

Em G B7 Em G B7

mf *f*

S ñi - ta Chi - qui - chay chi - qui chi - qui chi - qui

A ñi ta Chi - qui chi - qui — chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui

B la - Chi - qui chi - qui — chi - qui chi - qui Chi - qui -

13

Em G B7

S chay ya sa - brás pa - ra qué

A chay la Cuan - do ven - go no más ven - go —

B chay Cuan - do ven - go no más ven - go — dum no más

17

Em C

mf

S ven - go bom bom bom bom bom bom bom

A la la la la la bom A dar - te mi co - ra -

B ven - go A dar - te mi co - ra - zón A dar - te mi co - ra -

21

S G B7 Em G B7

bom Que_es lo ú - ni - co que ten - go

A zón Que_es lo ú - ni - co que ten - go

B zón *f* Que_es lo ú - ni - co que

25

S Em G B7 Em G

Ay cu - nay man - ta_ay cu - ni ca - ni Ay cu - nay man ta_ay

A Ay cu - nay man ta_ay cu - ni ca - ni Ay cu - nay man ta_ay

B ten - go Ay cu - nay man ta_ay cu - ni ca - ni Ay cu - nay man ta_ay

29

S B7 Em

cu - ni ca - ni la - ra la - ra la la la la - ra la - ra

A cu - ni ca - ni bom bom la la la bom bom

B cu - ni ca - ni bom bom bom bom bom

Chiquichay

33 C

S *p*
la la la la la la la

A *p*
bom bom Ahh la la

B *f*
bom A mí me gus - tan las se - rra -

37

S *mf*

A *mf* *f*
la la la la Ay! Chi - qui

B *f*
ni - tas Ay! Chi - qui

41 G B7 Em

S *mf*
chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay! Chi - qui - chay

A *mf*
chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay! Ay! Cos - te - ñi - ta Chi - qui

B *mf*
chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay! Ay! Cos - te - ñi - ta Chi - qui

45 *mf* *f*

G B7 Em G B7 Em

S Chi - qui - chay chi-qui chi - qui chi - qui chay

A chi - qui — chi-qui chi - qui chi-qui chi - qui chi - qui chay

B chi - qui — chi-qui chi - qui chi-qui chi - qui chi - qui chay E - res

49 *p*

G B7 Em 1.

S Uh uh uh uh uh uh uh

A Uh uh uh uh uh uh uh

B chi - qui - ta_y bo - ni - ta — E - res co - mo yo te quie - ro E - res

53 *2.*

Em C

S uh Cam - pa - ni -

A uh Cam - pa - ni -

B quie - ro Pa - re ces cam - pa - ni - lli - ta Pa - re - ces cam - pa - ni -

57

S *f* G B7 Em *p* G B7

lli - ta! He-cha del me - jor pla - te - ro He-cha del me - jor pla -

A *p*

lli - ta! He-cha del me - jor pla -

B

lli - ta!

61

S Em G B7 Em G

te - ro Ay cu nay man ta_ay cu - ni ca - ni Ay cu - nay man ta_ay

A *f*

te - ro Ay cu nay man ta_ay cu - ni ca - ni Ay cu nay man ta_ay

B *f*

Ay cu nay man ta_ay cu - ni ca - ni Ay cu nay man ta_ay

65

S B7 Em

cu - ni ca - ni la - la la la la la la la la la

A

cu - ni ca - ni bom bom la là la bom bom

B

cu - ni ca - ni bom bom bom bom bom

69 C

S *p*
la la la la la la la

A *p*
bom bom Ahh la la

B *f*
bom A mí me gus - tan las se - rra -

73

S *mf*

A *mf* *f*
la la la la Ay! Chi - qui

B *f*
ni - tas Ay! Chi - qui

77 G B7 Em

S *mf*
chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay! Chi - qui - chay

A *mf*
chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay! Ay! Cos - te - ñi - ta Chi - qui

B *mf*
chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chi - qui chay! Ay! Cos - te - ñi - ta Chi - qui

Chiquichay

81 *mf* G B7 Em *f* G B7 Em

S Chi - qui - chay chi-qui chi - qui chi - qui chay

A chi - qui ———— chi - qui chi - qui chi-qui chi - qui chi - qui chay

B chi - qui ———— chi - qui chi - qui chi-qui chi - qui chi - qui chay

Anexo 4

Score

En mi chocita Sanjuanito

Gonzalo Mendoza
Arr: Diana Alvarado

Musical score for Soprano, Alto, and Baritone parts. The score is in 2/4 time and features a melody with lyrics "Bam ba ram bam bam". The Soprano part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a slur over the first two phrases. The Alto and Baritone parts start with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Chord markings "Am" and "C" are placed above the Soprano staff. The lyrics are: "Bam ba ram bam bam bam ba ram bam bam" for Soprano, "Bam ba ram bam bam Bam ba ram bam" for Alto, and "Bam ba ram bam bam" for Baritone.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), and Baritone (B) parts. The score is in 2/4 time and features a melody with lyrics "Bam ba ram bam bam bam bam bam bam". The Soprano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a slur over the entire phrase. The Alto and Baritone parts start with a mezzo-piano (*mp*) and forte (*f*) dynamic respectively. Chord markings "E" and "Am" are placed above the Soprano staff. The lyrics are: "Bam ba ram bam bam bam bam bam bam" for Soprano, "bam bam bam bam bam bam bam" for Alto, and "Bam ba ram bam bam bam bam bam bam" for Baritone.

9 *f*

S Pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa En la so - le - dad

A *f* *mf*

A Pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa En la so - le - dad

B *f* *mp*

B Pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa En la

C

13 *legato*

S de mi cho - ci - ta Co - - - jo_el

A de mi cho - ci - ta Co - jo_el ron - da - dor y me

B *mf* *f*

B cho - ci - ta Co - jo_el ron - da - dor y me

E

Am

17

S ron - da - dor Un san - jua - ni - to

A *mf*

A pon - go_a_en - to - nar Un san - jua - ni - to

B *legato*

B pon - go_a_en - to - nar Un san -

21 C

S que le can - ta - ré Uh uh

A que le can - ta - ré A mi lin - da lon ____ ga

B jua - ni - to A mi lin - da lon ____ ga

25 E Am

S uh uh uh *mf* dum dum dum dum dum

A due - ña de mi_a - mor *f* pa ra pa pa ra pa pa ra pa

B due - ña de mi_a - mor *mf* dum dum dum dum dum

29 S

S dum dum dum dum dum Uh ____

A pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa Lin - da lon - ga

B dum dum dum dum dum Lin - da lon -

En mi chocita

33

F C

S uh _____ uh _____

A ven jun - to_a mí quie - ro sen - tir

B ga ven - jun - to_a mí quie - ro sen -

37

E Am C

S sien - to_el pe - cho la - tir Uh _____

A tu pe - cho la - tir Lin - da lon -

B tir tu pe - cho la - tir Lin - da lon - ga

41

F A7 Dm

S uh _____ Uh uh

A ga la la la Quie - ro vi - vir _____

B ven jun - to_a mí Quie - ro vi - vir _____

45

A7 Dm

S
la la la la la la la la

A
Dum dum dum la la dum dum dum

B
A - sí can - tan - do so - ñan do_y ri - en do

49

A7 Dm

S
la la la la la la la la

A
Se - ré fe - liz con mi lin - da lon - gui ta

B
dum dum dum la la dum dum dum

53

B \flat Am **Fine** *f* **D.S. al Fine**

S
Ah ah Pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

A
que me_a - ma - rá Pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

B
Ah ah Pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

Anexo 5

Score

Los compadres Sanjuanito

Compositor: Marco T. Hidrobo

Arr: Diana Alvarado

Am

Soprano

Alto

Baritone

la-la la - la - la sa me sa me bum la-la la la la sa me sa me

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Baritone. The Soprano part consists of four measures of whole rests. The Alto part begins with a forte (*f*) dynamic and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with a 'z' symbol. The lyrics 'la-la la - la - la sa me sa me bum la-la la la la sa me sa me' are written below the notes. The Baritone part also consists of four measures of whole rests.

5

S

A

B

bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 5. The Soprano part (S) has four measures of whole rests. The Alto part (A) continues the melodic line with lyrics 'bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me'. The Baritone part (B) begins with a forte (*f*) dynamic and has lyrics 'la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me'. The Alto and Baritone parts are connected by a slur across the first two measures of this system.

9 *f*

S
la la la la la la

A
bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

B
bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

13

S
la la la la la la la la

A
bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

B
bum la la la la la sa me sa me bum la la la la la sa me sa me

F C E

17 *f*

S
bum Bai-le com - pa - dre to-me mi co - ma - dre be - ba - mos con - ten - tos en - tre los

A
mf
bum Bai-le com - pa - dre to-me mi co - ma - dre be - ba - mos con - ten - tos en - tre los

B
mp
bum Bai - le - mos _____ los

Los compadres

21

Am 1. Am 2. C

mp *mf*

S tres Bai-le com - tres bum bum bum

A tres Bai-le com - tres *mf* O-yen-do mi - sa ven-go co-ma dri - ta y ya con de-

B tres tres *mf* O-yen-do mi - sa ven-go co-ma - dri - ta y ya con de-

25

E Am 1. Am 2.

mp *mf*

S — bum bum la la la

A re - cho pue - do to - mar *f* O-yen-do mar la la la la la sa me sa me

B re - cho pue - do to - mar *mf* O-yen-do mar la la la la la sa me sa me

29

1. 2. *f*

S la la la la la la bum Bai - le com -

A bum la la la la la sa me sa me bum la la la bum *mf* Bai - le com -

B bum la la la la la sa me sa me bum la la la - bum

33 *F*

S
pa - dre bai - le con mi co - ma - dri - ta ¡Ay! po - bre - men - te que he - mos de pa - sar la
ti - tos chu - ma - di - tos he - mos de ir - nos con mi co - ma - dre a vi - si - tar - le a su ahi -

A
pa - dre bai - le con mi co - ma - dri - ta ¡Ay! po - bre - men - te que he - mos de pa - sar la
ti - tos chu - ma - di - tos he - mos de ir - nos con mi co - ma - dre a vi - si - tar - le a su ahi -

B *mf*
Bai - le - mos _____ dum

36 *C* *C* *p*

S
vi - da A - sí jun ja - do - - bum bum

A
vi - da A - sí jun ja - do ¡Ay! ve - ci - ni - ta de - me_u - na chi -

B *f*
dum dum ¡Ay! ve - ci - ni - ta de - me_u - na chi -

39 *mf* *E* *mp* *Am* 1.

S
bum _____ bum bum

A
chi - ta que es - ta - mos con - ten - tos de es - tar a - quí ¡Ay! ve - ci -

B
chi - ta que es - ta - mos con - ten - tos de es - tar a - quí ¡Ay! ve - ci

42 2. F

S
la Oh

A
quí Sa - lud! com - pa - dre to - me mi co - ma - dre be - ba - mos con -

B *f*
quí Sa - lud! com - pa - dre to - me mi co - ma - dre be - ba - mos con -

45 E Am 1. Am 2. C

S
— la la la la la

A
ten - tos en - tre los tres Sa - lud! com - tres O - yen - do mi - sa ven - go co - ma -

B *mf*
ten - tos en - tre los tres Sa - lud! com - tres O - yen - do mi - sa ven - go co - ma

49 E Am 1. Am 2.

S
la la la la la la la la la

A
dri - ta y ya con de - re - cho pue - do to - mar O - yen - do mar la la la

B
dri - ta y ya con de - re - cho pue - do to - mar O - yen - do mar

53 F C

S sa me sa me sa me sa me bum bum la la la sa me sa me sa me sa me bum bum la la la

A sa me sa me sa me sa me bum bum la la la sa me sa me sa me sa me bum bum la la la-

B Bum bum bum bum bum

57 C E

S bum bum *mp* bum bum bum bum

A bum bum *mf* ¡Ay! ve-ci - ni - ta de-me_u-na chi - chi - ta que_es-ta-mos con - ten - tos de_es-tar a -

B bum ¡Ay! ve-ci - ni - ta de-me_u-na chi - chi - ta que_es-ta-mos con - ten - tos de_es-tar a -

61 Am Am

S bum la Bum sa me bum bum *f*

A quí ¡Ay! ve - ci - quí Bum sa me bum bum *f*

B quí ¡Ay! ve - ci quí Bum sa me bum bum *f*

Los compadres

64

rit. E Am

S
bum bum sa me bum bum bum

A
bum bum sa me bum bum bum

B
bum bum sa me bum bum bum