

**ADAPTACIÓN DE CANCIONES LATINOAMERICANAS PARA CORO JUVENIL
CON ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL**

LINA KATTIANA BAUTISTA CÁCERES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2014

**ADAPTACIÓN DE CANCIONES LATINOAMERICANAS PARA CORO JUVENIL
CON ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL**

LINA KATTIANA BAUTISTA CÁCERES

Trabajo realizado para optar por el título de
LICENCIADA EN MÚSICA

Directora:
DAYRA YURLEY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
Maestra en Música

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2014**

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por estar siempre conmigo en cada paso que doy, por fortalecer mi corazón e iluminar mi mente y por haber puesto en mi camino a aquellas personas que han sido mi soporte y compañía durante todo el periodo de estudio.

Agradeceré hoy y siempre a mi familia por darme el apoyo, la alegría y la fortaleza necesaria para seguir adelante.

A mis padres, Azucena y Alirio, por su esfuerzo, amor y apoyo incondicional en la realización de mis sueños.

A mis hermanos, Silvia, Jhoana, Paola y Carlos, por no dejarme decaer y darme siempre una sonrisa de aliento.

A mis primeros maestros, Isabel Cristina Morales y Helena Franco, porque sin ellos no hubiera descubierto este maravilloso mundo de la música.

A mi maestra de canto Luz Helena Peñaranda López, por la sabiduría que me transmitió en el desarrollo de mi formación coral y humana.

A mis maestros de la universidad, por los conocimientos que me transmitieron en el desarrollo de mi formación profesional, en especial a Janusz Kopytco, Jairo Calderón Herrera, Libardo Barrero Castro (q.e.p.d) y Helena de Londoño.

A mi maestro Julián Illera, por su amistad, paciencia, confianza, apoyo y por guiarme en el estudio del violoncello.

A Dayra Yurley González por haber orientado el desarrollo de este trabajo y acompañarme en la culminación de este proceso.

A Rafael Arcángel Valenzuela por darme la oportunidad de trabajar con el Coro del Instituto García Rovira INEM y por depositar en mí su confianza.

A cada uno de los integrantes del coro INEM por su constancia, entrega, alegría, compromiso y por su sincera amistad.

A Andrés Riveros, Diva Xiomara León, Cindy Rincón y Yaira Díaz por hacer parte de este proyecto con su quehacer como músicos.

A Vladimir Amado por su amistad, sus enseñanzas y su inmensa paciencia.

A Rafael Rivera por su ayuda en el complejo mundo de las normas de papel y finale.

A Hernán Pinzón y Gabriel Serpa, por sus consejos, por querer siempre lo mejor para mí, por sus asesorías y acompañamiento en mi labor profesional y en mi bienestar, por ser mi segunda familia y estar siempre en los buenos y malos momentos.

A Vanesa, Diva y Camila, que me ayudan a descubrir razones para disfrutar la vida y encontrar la felicidad con de su sincera amistad.

A mis padres, Azucena y Alirio.
A mis abuelos,
Felipa, Agapito, Ascención y Carlos.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	15
1. ANÁLISIS Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
1.1 JUSTIFICACIÓN	18
2. OBJETIVOS	20
2.1 OBJETIVO GENERAL	20
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
3. DISEÑO METODOLÓGICO	21
3.1 TIPO DE ESTUDIO	21
3.2 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS UTILIZADOS	21
4. MARCO REFERENCIAL	24
4.1 MARCO DE ANTECEDENTES	24
4.2 MARCO CONCEPTUAL	26
4.2.1 Algunos Géneros Musicales de Latinoamérica	26
4.2.1.1 Porro Chocoano	27
4.2.1.2 Bambuco	28
4.2.1.3 Cueca	29
4.2.1.4 Vals Venezolano	30
4.2.1.5 Música Maya	31
4.2.1.6 Bossa Nova	32
4.2.1.7 Son	32
4.2.1.8 Joropo	34
4.3 CORO JUVENIL	35

4.4 RECURSOS USADOS PARA LA ADAPTACIÓN DE OBRAS	41
5. LAS ADAPTACIONES	43
5.1 MAXIMINA	43
5.2 UN TIPLE Y UN CORAZÓN	46
5.3 BAMBUCO LIBRE	49
5.4 ¿QUIÉN ES AQUÉL PAJARILLO?	51
5.5 EL CAMPO ESTÁ FLORIDO	53
5.6 LOS XLOTES	56
5.7 O PATO	58
5.8 EL MANISERO	61
5.9 ALMA LLANERA	64
6. CORO DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA INEM CUSTODIO GARCÍA ROVIRA (CORO INEM)	67
6.1 CONTEXTO GENERAL	67
6.2 CONTEXTO HISTÓRICO	67
6.3 CONTEXTO MUSICAL	68
7. PROCESO DE MONTAJE	69
8. RECOMENDACIONES	72
9. CONCLUSIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	74
ANEXOS	76

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Patrón rítmico del Porro chocoano	28
Figura 2. Patrón rítmico del Bambuco	29
Figura 3. Patrón rítmico. Cueca Norteña.	30
Figura 4. Patrón rítmico estandarizado de Vals.	31
Figura 5. Variación del patrón rítmico del Vals Venezolano.	31
Figura 6. Patrón rítmico Bossa Nova	32
Figura 7. Clave de son combinación 3-2 (A-B)	33
Figura 8. Ejemplo de clave 2-3	34
Figura 9. Patrón rítmico Son cubano.	34
Figura 10. Patrón rítmico Joropo.	35
Figura 11. Etapas de la muda de voz masculina	39
Figura 12. Fases de la muda de voz en las mujeres.	40
Figura 13. Rango total “Maximina”	45
Figura 14. Rango total “Un tiple y un corazón”	48
Figura 15. Rango Total “Bambuco Libre”	51
Figura 16. Rango total “¿Quién es aquél pajarillo?”	53
Figura 17. Rango total. “El campo esta florido”.	55
Figura 18. Rango total “Los Xlotes”	58
Figura 19. Rango total “O pato”	61
Figura 20. Rango total “Alma llanera”	66
Figura 21. Rango Coro Inem	68

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Forma “Maximína”	45
Tabla 2. Forma “Un tiple y un corazón”	47
Tabla 3. Forma “Bambuco Libre”	50
Tabla 4. Forma “¿Quién es aquél pajarillo?”	52
Tabla 5. Forma “El campo está florido”	55
Tabla 6. Forma “Los Xlotes”	57
Tabla 7. Forma “O pato”	60
Tabla 8. Forma “El manisero”	63
Tabla 9. Forma “Alma llanera”	65
Tabla 10. Integrantes Coro INEM	68

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A: Maximína	76
Anexo B: Un Tiple y Un Corazón	79
Anexo C: Bambuco Libre	82
Anexo D: ¿Quién es Aquél Pajarillo?	89
Anexo E: El Campo está Florido	91
Anexo F: Los Xlotes	95
Anexo G: O Pato	97
Anexo H: El Manisero	98
Anexo I: Alma Llanera	103

RESUMEN

Título: ADAPTACIÓN DE CANCIONES LATINOAMERICANAS PARA CORO JUVENIL CON ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL.*

Autor: LINA KATTIANA BAUTISTA CÁCERES**

Palabras Claves: ADAPTACIONES, LATINOAMÉRICA, CANCIONES, CORO, ACOMPAÑAMIENTO.

DESCRIPCIÓN:

Este trabajo tiene como objeto la realización de adaptaciones de algunas obras de compositores latinoamericanos para coro juvenil con acompañamiento instrumental, utilizando diversos recursos compositivos, entre los cuales cabe destacar: las onomatopeyas, los ostinatos rítmicos y/o melódicos, las imitaciones y la percusión corporal. Dentro de las adaptaciones realizadas se escogieron ritmos como el son cubano, el vals venezolano, el porro chocoano, el bambuco, el joropo, la cueca, la bossa nova y la música tradicional maya.

En este documento se presentan cada uno de los aspectos que contribuyeron a la creación de las adaptaciones, y se evidencian las etapas en las cuales se desarrolló el proceso de selección, adaptación y montaje de las obras; asimismo, se mencionan los elementos conceptuales y musicales necesarios para la elaboración de las adaptaciones, así como las características de los géneros musicales seleccionados y la información relacionada con los compositores y sus obras. A partir del montaje de algunas de las adaptaciones, las cuales fueron aplicadas en un instituto educativo con una población de jóvenes entre los 11 y 20 años de edad, se generaron indicaciones y sugerencias metodológicas que permitirán ser una guía en la resolución de posibles dificultades que se presenten en los procesos de enseñanza que se desarrollen en la población juvenil.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Director: Maestra Dayra Yurley Rodríguez González.

ABSTRACT

Title: ADAPTATION OF LATINOAMERICAN SONGS FOR YOUTFUL CHORUS WITH INSTRUMENTAL SUPPORT.*

Author: LINA KATTIANA BAUTISTA CÁCERES**

Keywords: ADAPTATIONS, LATINOAMERICA, SONGS, CHORUS, SUPPORT.

DESCRIPTION:

This work has like object the accomplishment of adaptations of some works of Latin-American composers for youthful choir with instrumental support, using diverse composite resources, between it's possible highlight: onomatopoeias, rhythmical obstinate and/or melodical, the imitations and the body percussion. Within the realized adaptations were chosen rhythms like the Cuban son, the Venezuelan vals, the chocoano's porro, the bambuco, the joropo, the cueca, the bossa nova and the traditional Mayan music.

In this document they appear each one of the aspects that contributed to the creation of the adaptations, and the stages in which are demonstrated the process of selection, adaptation and assembly of works was developed; also, the conceptual and musical elements for the elaboration of the adaptations, as well as the characteristics of the musical sorts selected and to the information related to the composers are mentioned necessary and their works. From the assembly of some of the adaptations, which were applied in an educative institute with a population of young people between the 11 and 20 years of age, methodological indications and suggestions were generated that will allow to be a guide in the resolution of possible difficulties that appear in the education processes which they are developed in the youthful population.

* Graduation Project

** Human Science Faculty. Arts – Music School. Director: Teacher Dayra Yurley Rodríguez González.

INTRODUCCIÓN

El arte en todas sus manifestaciones ha sido desde el inicio de la historia el medio a través del cual se comunican sentimientos e ideas, siendo la voz el primer instrumento usado y la forma más elevada del lenguaje. La música ha evolucionado a la par con las civilizaciones a las que la acompaña, respondiendo a cada una de las necesidades religiosas y estéticas de las mismas, dando origen a un sinfín de ritmos, géneros e instrumentos creados por el hombre. Cada pueblo tiene un legado cultural que es expresado a través de la música, la pintura, la escultura, la poesía entre otros.

El legado musical es acogido en algunas instituciones educativas de América Latina, donde se les enseña a los niños a bailar y a cantar la música propia del país, logrando que la juventud se identifique con las raíces musicales de su cultura. En Colombia, la difusión de la música nacional y latinoamericana es limitada, lo que motiva el desarrollo de este trabajo de grado, el cual pretende acercar a la población más joven, a un mayor contacto con una pequeña parte de la extensa música de este continente, a través de adaptaciones que buscan difundir y despertar el interés y el amor por la música, para así lograr identidad cultural y musical.

De esta forma, se pretende generar una propuesta didáctica y pedagógica que no solo promueva el arraigo cultural de los jóvenes con los ritmos latinoamericanos, sino que a través de talleres se den a conocer los ritmos de algunas de las obras seleccionadas, generando procesos académicos y pedagógicos coherentes que promuevan el desarrollo de habilidades y competencias musicales.

1. ANÁLISIS Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La educación artística en algunas de las instituciones del sistema educativo público colombiano, no tiene la relevancia que debería tener en el pensum académico, pues la labor educativa se limita a cubrir las necesidades de la institución, centrando su actividad en el montaje de actos artísticos para ceremonias protocolarias, las cuales no tienen un fin pedagógico estipulado en sí mismas. La música, es tomada como una asignatura de menor importancia, donde el eje central del ejercicio educativo es la memorización de pequeñas melodías, el aprendizaje de algunos conceptos teórico musicales básicos y la enseñanza de la flauta dulce a través de la imitación.

Son pocas las instituciones educativas que tienen un plan de estudios establecido donde la música como disciplina, se posicione como una herramienta que facilite los aprendizajes, que estimule la creatividad y que mejore la estima propia del alumno generando habilidades sociales que le permitan moverse con mayor fluidez en el entorno social y cultural. Cuando se requieren resultados inmediatos o duraderos, es difícil evidenciar procesos de enseñanza y aprendizajes valederos, donde se vislumbren habilidades y aptitudes en el educando que demuestren el desarrollo de competencias musicales que perduren en el tiempo.

La actividad coral infantil y juvenil en Colombia es limitada, así pues la necesidad de formar esta disciplina y arte vocal es inmediata e importante para el desarrollo musical y cultural del departamento y del país. Si educamos a los más jóvenes tendremos adultos capaces de escuchar, comprender y disfrutar los diversos tipos de música que han existido desde siglos atrás y los que se producen en la actualidad. Los jóvenes son consumidores activos de toda la información enviada a través de los medios de comunicación masivos, los programas televisivos y radiales con contenidos culturales son dados en menor proporción que aquellos

con contenidos que generen más rating en las audiencias como novelas, realities, concursos entre otros.

La difusión que ofrecen los medios de comunicación, fomenta el desconocimiento de las músicas folklóricas del país y del continente, que a la postre ocasionará un desarraigo de lo autóctono, promoviendo las músicas que por el proceso de transculturación (música popular) han llegado a los países latinoamericanos, ocasionando una pérdida de la identidad del patrimonio cultural de cada pueblo.

Se define como música popular, el conjunto de géneros y estilos musicales entre ellos el pop, el rock, el reggaetón, entre otros, que han sido acogidos por audiencias masivas, que son alimentadas y promovidas por la industria musical internacional; en el caso contrario, las llamadas música culta y música tradicional son difundidas a través de la academia o por tradición oral, llegando a audiencias minoritarias, que se interesan por su estudio y difusión. "La música popular, a diferencia de la música culta, es concebida para ser distribuida de forma masiva, y frecuentemente a grupos grandes y socio-culturalmente heterogéneos. Es distribuida y almacenada de forma no escrita. Sólo es posible en una economía monetaria industrial donde se convierte en una mercancía y, en sociedades capitalistas, sujetas a las leyes del libre mercado, según la cual idealmente debe vender lo más posible, de lo menos posible, al mayor precio posible".¹

El entorno cultural que rodea a los jóvenes se centra en difundir determinada información, reduciendo la posibilidad de crear autonomía y criterio para escoger el material auditivo que se escucha a diario. "Dejar la educación artística de los niños en manos de la música comercial, sería como dejar su nutrición en manos de la oferta del mercado. Ningún padre o madre, ninguna institución de salud o de

¹ Tagg P. (1982) "Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice" in Popular Music, 2

educación, ningún Estado, dejaría la nutrición de los niños en manos de la “comida chatarra” simplemente porque es la que más les gusta”²

A partir de este contexto, este trabajo de grado pretendió responder el siguiente interrogante:

- ❖ ¿De qué manera la adaptación de algunas obras del repertorio latinoamericano utilizando elementos vocales, instrumentales y de expresión corporal fomenta el gusto y el interés de los jóvenes por la música latinoamericana y coral?

Preguntas orientadoras:

- ¿Promover obras de la literatura vocal y/o vocal instrumental de compositores latinoamericanos fomenta el gusto y el interés de los jóvenes por la música latinoamericana y coral?
- ¿La recopilación de material como guía de apoyo para los estudiantes de licenciatura en música y personas afines al trabajo con coros juveniles facilita la promoción cultural en relación a la música de Latinoamérica?
- ¿La interpretación de algunas obras adaptadas permite demostrar el proceso evolutivo e interpretativo de los jóvenes que participan en el proceso formativo?
- ¿Estimular y fortalecer el gusto por la práctica coral con el intercambio de experiencias musicales permite arraigar la identidad cultural latinoamericana?

1.1 JUSTIFICACIÓN

La motivación de este proyecto de grado, es dar a conocer y despertar el interés por algunos géneros que hacen parte de la música latinoamericana, presentada a través de un proceso y un trabajo de adaptaciones para coro juvenil.

² Zuleta J. A. 2008, El método Kodaly en Colombia. Primera Edición. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 11.

Con este proyecto, se tuvo la idea de reproducir algunas de las adaptaciones, que permitieran involucrar la participación activa de una comunidad académica. Por esta razón, surgió el acercamiento con la Institución Educativa INEM Custodio García Rovira, institución que ya venía desarrollando procesos musicales y en la que se consideró oportuna participar en el proceso de fortalecimiento a través de la realización de esta propuesta, que permitiera generar nuevos contenidos basados en las necesidades y expectativas de sus integrantes.

“La práctica del canto posibilita el auto-reconocimiento de las capacidades expresivas y favorece el desarrollo de la personalidad y la socialización lúdica, por lo cual se hace imprescindible volver a habitar y generalizar esta práctica en el espacio escolar como medio cultural de amplio beneficio social”³. Por lo tanto, se justifica la necesidad de desarrollar procesos de enseñanza musical de este tipo, formar e inquietar a los jóvenes dentro de un espacio que fomente el trabajo en equipo, la tolerancia, el respeto y la sana convivencia; y a su vez potencializar el desarrollo indirecto de una audiencia crítica.

³ COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Repertorio vocal tradicional de Colombia, Volumen 1. Plan nacional de coros.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar adaptaciones de algunas obras del repertorio latinoamericano para coro juvenil con el fin de fomentar el gusto e interés de los jóvenes por la música de Latinoamérica y la música coral, utilizando elementos vocales, instrumentales y de expresión corporal atractivos para ellos.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Promover las obras de la literatura vocal y/o vocal instrumental de compositores latinoamericanos para fomentar el gusto y el interés de los jóvenes por la música de Latinoamérica.
- Recopilar material que sirva como guía de apoyo para los estudiantes de licenciatura en música y personas afines al trabajo con coros juveniles para facilitar la promoción cultural de la música de Latinoamérica
- Interpretar algunas obras adaptadas en un recital para mostrar el proceso evolutivo e interpretativo de las mismas.
- Estimular y fortalecer el gusto por la práctica coral con el intercambio de experiencias musicales para arraigar la identidad cultural latinoamericana.

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 TIPO DE ESTUDIO

Este proyecto de grado corresponde a un estudio exploratorio en su primera fase mediante la recopilación de temas de música latinoamericana. En la segunda fase se realizará un estudio experimental, aplicando las adaptaciones realizadas por el autor a un coro juvenil formado para la realización de este proyecto.

3.2 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS UTILIZADOS

Este proyecto de grado tuvo en cuenta las siguientes fases:

- **Fase preparatoria:**

En esta fase se desarrolló el proceso diagnóstico, a partir de la observación directa, encuestas, entrevistas, que permitieron observar el grado del desarrollo de la competencia musical, la valoración que hacen los jóvenes sobre los ritmos latinoamericanos, y la concepción que tienen los maestros acerca de la música como disciplina desde el área de artística.

También se realizó un estudio documental, de pensum académico de la institución objeto de estudio, para poder evidenciar como es concebida la educación artística, y la música como rama de esta disciplina, además de indagar que profesionales direccionan esta área.

A partir de lo anteriormente enunciado se evidenció el problema que nos aqueja en un estudio investigativo.

- **Fase de trabajo de campo**

Se procedió a ejecutar el proceso investigativo y la recopilación de material bibliográfico, además de partituras existentes sobre el tema, tanto en bases de datos de las bibliotecas nacionales como en bibliotecas virtuales internacionales, asimismo textos académicos, revistas musicales, artículos de internet, bases de datos virtuales y proyectos de grado de universidades nacionales.

Así mismo se seleccionó el material bibliográfico, a partir de criterios como el género musical, ritmo, la melodía, texto, las capacidades vocales y técnicas requeridas.

Se realizó un análisis armónico y formal de las obras seleccionadas. Con lo anterior se consolidó del anteproyecto del trabajo de grado.

- **Fase reflexiva:**

A partir de la aplicación de la fase de trabajo de campo se sacaron conclusiones sobre los alcances logrados con el grupo objeto de estudio, que demostró que la aplicación de la propuesta pedagógica didáctica dio los resultados esperados.

Para esto se realizaron encuestas y entrevistas tanto a docentes como a estudiantes, en donde se determinó el grado de valoración de los jóvenes por los ritmos latinoamericanos, su aceptación y gusto al interpretarlos. Por último se realizó la presentación de un recital donde se interpretaron algunas de las adaptaciones, en donde se evidenció la evolución vocal y el desarrollo de la competencia musical de los participantes en la propuesta investigativa.

- **Fase informativa:**

Se dieron a conocer los alcances y resultados del proyecto investigativo, después de realizar el análisis de los datos obtenidos a través de los diversos instrumentos de recolección implementados; logrando así identificar el impacto de este dentro de la muestra trabajada, lo que permitió dar a conocer conclusiones que se pudieron deducir a partir de la implementación de la propuesta pedagógica.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Fue necesario abordar algunos trabajos de investigación que guardaran relación con el presente trabajo de grado y que aportarán significativamente a la elaboración de este documento.

En primer lugar se tiene que en el año 2006, fue presentado en la Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander, el trabajo de grado **Implementación e interpretación de repertorio coral, aplicado al desarrollo de un coro femenino**, por Silvia Bibiana Ortega Ruiz para optar el título de Licenciada en Música.

El trabajo se enfocó en el proceso de formación de un coro femenino, explicando la estructura y la pedagogía vocal usada en los ensayos. A través de la utilización de cánones, quodlibets y ejercicios propuestos por la autora, disponía y preparaba al coro para el canto a dos y tres voces. El trabajo ofreció a los interesados en la formación de coros, repertorio de música popular, universal y canciones con ritmos colombianos como el pasillo y la cumbia.

Este trabajo ayudó en la comprensión del proceso vocal que debe llevarse en un grupo que carece de experiencia coral y las dificultades musicales y externas que se presentan en el mismo.

En esta misma labor de consulta se encontró el trabajo de grado titulado **Coral Juvenil Femenina del Instituto “Gabriela Mistral”, Coro Femenino Ocarina, Coral Comfenalco Santander, Coro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga**, fue presentado en el año 2009 a la facultad de música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, por Paola Patricia Arias Cijanes para

optar el título de Maestro en Música, con énfasis en Dirección Coral. El trabajo tuvo como objeto el montaje de obras universales y latinoamericanas de diferentes estilos y épocas, con coros de distintos niveles de formación vocal. Incluyó además, el análisis formal e interpretativo de cada una de las obras, las dificultades que se presentaron en el montaje del repertorio y los aspectos técnicos relevantes de la dirección coral de cada obra.

Este trabajo de grado orientó la forma de profundizar en el análisis formal e interpretativo de cada una de las obras propuestas. Ayudó en la comprensión de las características vocales de un coro juvenil, las dificultades que se generan en el montaje de cada una de las obras y las características musicales que deben tener cada una de ellas.

Alfonso Elorriaga, realizó un estudio en el año 2010 en la Universidad Complutense de Madrid que tiene por título **El coro de adolescentes en un instituto de educación secundaria: Un estudio de fonación**. Este estudio presentó un método de clasificación de la voz, con contenidos práctico- teóricos del tratamiento adecuado del proceso de la fonación. Profundizó en las características vocales de los adolescentes en la etapa de muda de voz y el correcto manejo de la técnica vocal.

Este estudio permitió conocer los cambios y las características relevantes que se dan en el proceso de fonación de la población joven en la pubertad, sirviendo de guía para establecer los parámetros técnico-musicales en los que se escribieron cada una de las adaptaciones.

Y por último, el trabajo de grado titulado **Selección y arreglo corales de música infantil con ritmos colombianos de compositores santandereanos**, presentado en el año 2011 a la facultad de Ciencias Humanas y a la Escuela de

Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander, por Laura Ximena Porras Peña para optar el título de Licenciada en música.

Este trabajo contribuyó al conocimiento de nuevo repertorio de música colombiana escrita para niños en distintos ritmos nacionales. A su vez orientó la forma de estructurar los arreglos y la utilización de recursos musicales en los mismos.

4.2 MARCO CONCEPTUAL

Conviene para desarrollar este trabajo realizar un esbozo sobre la historia, estructura e instrumentación básica acerca de los ritmos que van a ser utilizados en las adaptaciones, asimismo, un análisis formal y descripción del proceso y técnicas de arreglos y adaptación de estas piezas. En el aspecto pedagógico, soportes teóricos sobre pedagogía vocal en los jóvenes.

4.2.1 Algunos Géneros Musicales de Latinoamérica. En la Europa de principios del siglo XVII, comienza una etapa decisiva para el arte en la que se busca renovar los estándares estéticos del renacimiento y hacer manifestaciones por medio del arte, de emociones y sentimientos.

Simultáneamente, al otro lado del mundo, estaba América con colonias todavía dominadas por los españoles. Habitaban en esta tierra gente que venía de Europa, gente traída de África para desempeñarse como esclavos o servidumbre y los locales que vivían allí antes de la llegada de Cristóbal Colón; el encuentro de tres pueblos originó un sincretismo racial y cultural bastante marcado, el cual hoy, cuatro siglos más tarde, aún podemos notar. Como explica el historiador boliviano Fernando Cajías “en la conquista no se produjo el encuentro de dos mundos, sino de tres. El tercero es el africano”⁴.

⁴ ARIAS, S. (2010). Música y danza en la costa peruana.-1ª ed.-Buenos Aires. Irco Video. 48p.6.

La música acompañada por instrumentos de percusión era indispensable en ceremonias religiosas y populares, la influencia africana y el academicismo europeo se reinterpretaba por los indígenas de nuestro continente por medio de la tradición oral y/o aprendizaje empírico, dio origen a una fusión de música andina, africana y europea, creando muchas de las que hoy son nuestras músicas tradicionales. Como explica el historiador boliviano Fernando Cajías “en la conquista no se produjo el encuentro de dos mundos, sino de tres. El tercero es el africano”⁵.

4.2.1.1 Porro Chocoano. Este aire pertenece a la región del pacífico⁶ de Colombia, aparece en el Departamento de Bolívar siendo una adaptación del porro costeño de la región caribe⁷, debido al intercambio comercial y cultural entre las dos costas colombianas. Las temáticas son sencillas y variadas, se le canta a la tierra, a un suceso cotidiano, a las profesiones, entre otros. La instrumentación del porro chocoano es elaborada en el formato de chirimía (clarinete, bombardino, redoblante, tambora y platillos). Una característica notoria es que el contratiempo es constante en las fórmulas rítmicas de la región pacífica, en donde los instrumentos de percusión acentúan los tiempos débiles de cada compás.

⁵ ARIAS, S. Ibid., p. 6.

⁶ Región pacífico: comprende los departamentos del Chocó, Valle del Cauca, Nariño y Antioquia.

⁷ Región caribe: comprende los departamentos de Atlántico, Bolívar, Cesar-Vallédupar, Córdoba, La Guajira, Magdalena, Sucre, Zona nororiental del Chocó, Zona noroccidental de Antioquia.

Figura 1. Patrón rítmico del Porro chocoano



Fuente: VALENCIA, Leonidas. Al son que me toquen bailo. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura. Dirección de artes-área de música. Bogotá D.C. 2009. Pag 47.⁸

4.2.1.2 Bambuco. Este ritmo es el aire y la danza más representativa de la región andina⁹ colombiana. Sobre su origen existen varias hipótesis en las que se destaca la del folclorólogo Guillermo Abadía¹⁰, en la que expone que la palabra bambuco hace referencia a un instrumento que fabricaban los negros antillanos, “ellos llamaban bambucos a sus instrumentos carárganos, hechos con tubos de bambú.”¹¹

La instrumentación del bambuco está conformada por guitarra, tiple, bandola, maracas y requinto. El bambuco se escribe en compás de 6/8 y 3/4, con síncopas que hacen difícil su ejecución, además utiliza la combinación de acentos binarios y ternarios que son denominados bimétricos o de compás compuesto. “Sobresale el bambuco, cuya característica es la constante convivencia de dos acentuaciones que se dan tanto simultánea como sucesivamente”¹²

⁸ VALENCIA, Leonidas. Al son que me toquen bailo. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura. Dirección de artes-área de música. Bogotá D.C. 2009. Pag 47

⁹ Región Andina: Comprende los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander.

¹⁰ Abadía Morales. G. Música Folclórica. 1973. Pg. 75.

¹¹ Abadía Morales. G. Ibid., P. 57- 62.

¹² FRANCO D, Luis F. Música andina occidental. Entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación. Plan nacional de música para la convivencia. Programa nacional de músicas populares. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2005. Pg.19

Figura 2. Patrón rítmico del Bambuco



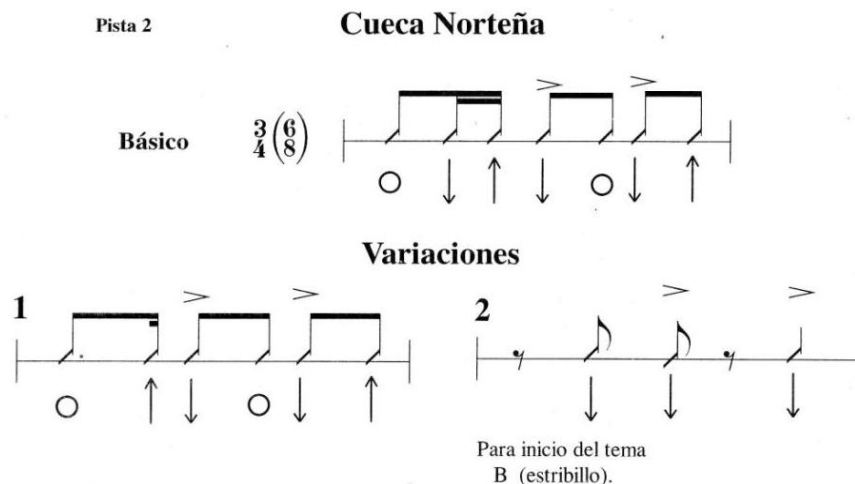
Fuente: FRANCO D, Luis F. Música andina occidental. Entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación. Plan nacional de música para la convivencia. Programa nacional de músicas populares. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2005. Pg.19¹³

4.2.1.3 Cueca. Es un baile de parejas, fue oficialmente establecida como la danza nacional de Chile el 6 de noviembre de 1979. Su origen está cuestionado y existen diversas teorías o corrientes sobre su inicio y evolución, se cree que es un baile mestizo derivado de la zamacueca (Perú), en lenguaje bantú, zamba significa baile y cueca es el nombre genérico de las aves hembras. De la cueca existen varios subgéneros que presentan modificaciones tanto en el ritmo como en la coreografía, según las regiones y las épocas; entre los que se destacan en Argentina la cueca cuyana, nortaña o chilena, cueca riyoana y cuequita; en Bolivia la cueca chapaca (tarijeña), chaqueta, chuquisaqueña, cochambambina, orureña, paceña y potosina; En Chile la cueca brava, campesina, chilenera, chilota, chora, criolla, cueca de salón, nortina, porteña y valseada. La instrumentación de la cueca está conformada por acordeón, arpa, contrabajo, guitarra, guitarrón, pandero, piano y el tormento¹⁴.

¹³ Franco D. Luis F. Ibid., p. 19

¹⁴ Tormento: es un instrumento idiófono de percusión, de golpe directo. Se toca con los dedos, dedales o simplemente con las manos.

Figura 3. Patrón rítmico. Cueca Norteña.



Fuente: BURUCUÁ, Osvaldo; PEÑA, Raúl. Ritmos folclóricos argentinos. Talleres gráficos de ELLISOUND S.A, 27 de junio de 2001. Pág. 20.¹⁵

4.2.1.4 Vals Venezolano. Consiste en una manifestación musical derivada de un baile popular austríaco, conocido como ländler. Este ritmo reúne las características propias resultantes de la evolución del vals europeo dentro del ambiente, costumbres y folclore de Venezuela. Existen dos clases de vals: el de salón y el popular. La característica del vals venezolano consiste en que la melodía generalmente es de ocho compases y su forma está compuesta por tres secciones. Se destacan los vales “Dama Antañona” de Francisco de Paula Aguirre, “Las bellas noches de Maiquetía” de Pedro Areila Aponte, entre otros.

El formato instrumental para su ejecución es conformado por el violín y la bandola como los instrumentos solistas, acompañados del piano, la guitarra, el tiple y/o el cuatro.

¹⁵ BURUCUÁ, Osvaldo; PEÑA, Raúl. Ritmos folclóricos argentinos. Talleres gráficos de ELLISOUND S.A, 27 de junio de 2001. Pág.20

Figura 4. Patrón rítmico estandarizado de Vals.



Fuente: El autor del proyecto

Figura 5. Variación del patrón rítmico del Vals Venezolano.



Fuente: El autor del proyecto.

4.2.1.5 Música Maya. La civilización maya tuvo su origen hace 4.000 años en Mesoamérica. Esta civilización fue una de las más desarrolladas del continente americano.

En cuanto a su música, cabe resaltar que en la actualidad no se conoce mucho de la producción musical, se puede deducir cómo era su música gracias a la información grabada en murales o en cerámica. A través de estudios arqueológicos se sabe que los instrumentos más usados eran las ocarinas, los silbatos, el zacatlán (especie de tambor grande), el tumkul (tambor de tronco de zapote con dos lengüetas en la parte superior), cascabeles, raspadores, conchas de mar, sonajas, frutos secos, entre otros. A los cantores principales se les llamaba hol-pop, que eran los encargados de dirigir los coros, de enseñar la

música, el canto y de dar el tono. Gracias a los textos recopilados por tradición oral, se sabe que las temáticas abordadas en la música hacen alusión a eventos cotidianos como la siembra y la cosecha, le cantan al sol, a la luna y a los guerreros mayas.

4.2.1.6 Bossa Nova. La bossa nova surgió a finales de los años cincuenta gracias a músicos como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes y otros jóvenes cantores y compositores de clase media de la zona sur de Río de Janeiro. Es un subgénero de la samba y el jazz y constituye, junto al jazz afrocubano, una de las dos principales ramas del jazz latino. El formato instrumental está conformado por una guitarra que cumple un papel rítmico y armónico acompañando a la voz que realiza la melodía principal. Algunos ejemplos de bossa nova lo constituyen canciones como “Garota de Ipanema” y “Chega de saudade”, compuestas ambas por Vinícius de Moraes y Antônio Carlos Jobim, respectivamente.

Figura 6. Patrón rítmico Bossa Nova



Fuente: Percuseando. [En línea]. [Citado el 29 de septiembre de 2013]. <http://percuseando.wordpress.com/2010/10/03/aprende-el-ritmo-del-bossa-nova/>¹⁶

4.2.1.7 Son. El son surge en la región oriental de Cuba a finales del siglo XIX. Su origen está íntimamente vinculado al Changüi, considerado como el ritmo madre del son. De este género se originaron subgéneros como el son montuno, el son habanero y el son pregón. El son es un género musical bailable, combina ritmos de tambor con coplas, sonoridades y entonaciones que evidencian su doble

¹⁶ Percuseando. [En línea]. Recuperado el 29 de septiembre de 2013 <http://percuseando.wordpress.com/2010/10/03/aprende-el-ritmo-del-bossa-nova/>

procedencia, africana y española. En cuanto a su instrumentación se destaca el uso del tres¹⁷ cubano o la guitarra que pueden ir acompañados de un güiro, bongó o marímbula, maracas, bajo y trompeta entre otros. Este género se caracteriza por su estructura rítmica sincopada en la línea melódica principal, siendo acompañada por la guitarra, el bajo y la percusión. Todo sistema rítmico cubano o afrocubano se construye a partir de la clave, la cual funciona como un patrón rítmico que se repite durante toda la pieza, siendo la encargada de mantener el equilibrio rítmico dentro de la agrupación. Existen claves rítmicas diferentes, pero la más conocida y común en la música popular cubana es la clave de son. Esta tiene dos combinaciones, 3-2 (A-B) y 2-3 (B-A). La parte (A) que tiene tres golpes o acentos principales y la parte (B) que tiene dos golpes o acentos principales. Los instrumentos que ejecutan las claves rítmicas son: claves, cencerros, y/o campanas entre otros.

Figura 7. Clave de son combinación 3-2 (A-B)



Fuente: Percuseando. Disponible en internet. Citado el 29 de septiembre de 2013.
<http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>¹⁸

¹⁷ Tres cubano: instrumento cordófono derivado de la guitarra.

¹⁸ Percuseando. Op. Cit, p. 30

Figura 8. Ejemplo de clave 2-3



Fuente: Percuseando. Disponible en internet. Citado el 29 de septiembre de 2013.
<http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>

Figura 9. Patrón rítmico Son cubano.



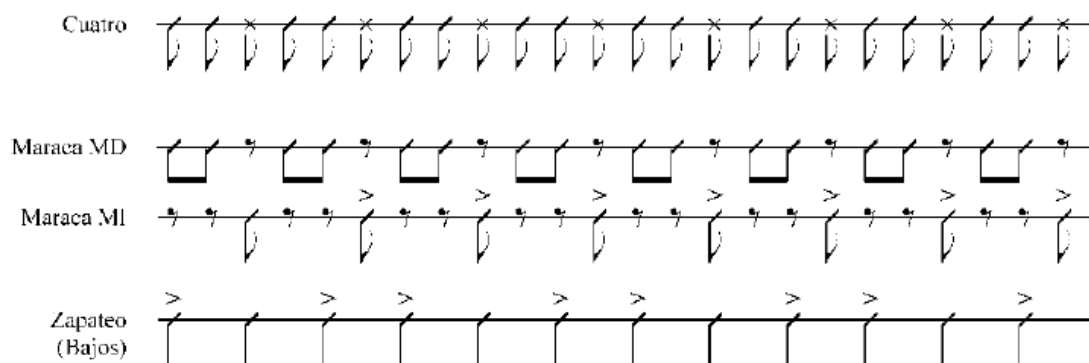
Fuente: Percuseando. Disponible en internet. Citado el 29 de septiembre de 2013.
<http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>¹⁹

4.2.1.8 Joropo. El joropo es un ritmo propio de los estados llaneros (Apure, Barinas, Portuguesa,, Cojedes, Guárico, Anzoátegui y Monagas). El término "joropo" se usa para denotar el baile, el lugar y la música que se interpretaba en la fiesta del joropo. Se originó a mediados de 1700 cuando el campesino venezolano prefirió utilizar el término "joropo" en vez de "fandango" para referirse a fiestas y reuniones sociales y familiares. El fandango es uno de los cantos y bailes más populares dentro del flamenco, de allí se toma el zapateo, característica sobresaliente de este baile.

¹⁹ Percuseando. Op. Cit, p. 31

El joropo es un género de tempo rápido y combina de forma simultánea los compases de 6/8 y 3/4. En la música se utilizan una variedad de instrumentos, como el arpa, el cuatro²⁰, las maracas, la bandola y el bajo. Algunos joropos que se destacan son “El totumo de Guarenas” del compositor Benito Canónico y “Alma llanera” considerado como el segundo himno de Venezuela, escrito por Pedro Elías Gutiérrez y Rafael Bolívar Coronado.

Figura 10. Patrón rítmico Joropo.



Fuente: ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos. Música Llanera, Cartilla de iniciación. Plan nacional de música para la convivencia, programa nacional de músicas populares. Primera edición, 2004. Ministerio de Cultura. Pag.8²¹

4.3 CORO JUVENIL

Se denomina de esta manera al conjunto de voces de adolescentes entre 12 y 18 años de edad, edades aproximadas de permanencia en la escuela secundaria.

²⁰ El cuatro venezolano, es un instrumento de cuerda pulsada que posee cuatro cuerdas afinadas (la_1 , re_2 , $fa\#_2$ y si_1). Pertenece a la familia de las antiguas guitarras y guitarrillas españolas.

²¹ ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos. Música Llanera, Cartilla de iniciación. Plan nacional de música para la convivencia, programa nacional de músicas populares. Primera edición, 2004. Ministerio de Cultura. Pag.8

❖ Clasificación de Coros juveniles

- Según la relación con una institución

Los coros juveniles pueden ser parte de una institución del estado o privada.

- Según el género de sus integrantes
 - Mixto: formado por hombres y mujeres
 - Femenino: formado por mujeres
 - Masculino: formado por hombres

❖ Condiciones para la formación de Coros Juveniles

Para el desarrollo de cualquier coro sería idóneo contar con un director, un pianista acompañante y un profesor de técnica vocal que se encargue de corregir problemas técnicos en los estudiantes. Sin embargo estas condiciones son dadas en menor proporción, pues las restricciones económicas de la mayoría de las instituciones a las cuales pertenece el grupo, no destina el capital suficiente para esta actividad artística. Es así como se hace necesario contar con un profesor que se encargue de direccionar correctamente el proceso de técnica vocal y además el proceso de montaje, a través de actividades programadas y logros establecidos que permitan evidenciar el progreso musical en cada uno de sus estudiantes en el desarrollo de cada clase. Por otro lado las condiciones externas que propician una actividad coral adecuada consisten en contar con un espacio de ensayo ventilado y espacioso e instrumentos (piano o guitarra) que acompañen cada una de las obras abordadas por el coro sirviendo como modelo de afinación para los estudiantes.

❖ Características de los adolescentes

La pubertad es una etapa de desarrollo biológico en la que se dan cambios físicos, psicológicos y sociales, es un periodo de transición entre la niñez y la edad adulta. Algunas de sus características son:

- Cambios físicos y fisiológicos²²
 - Desarrollo de las características sexuales primarias relacionado a los órganos de reproducción: crecimiento del pene, testículos, ovarios, útero, vagina, clítoris y labios genitales mayores y menores.
 - Desarrollo de las características sexuales secundarias: aparición del vello pubiano y axilar; en los hombres el vello aparece en la cara, piernas, brazos y pecho; en las mujeres el desarrollo de los pechos y la menarquia (el comienzo de los períodos menstruales).
 - Aumento en la velocidad de crecimiento, cambio en proporciones corporales, peso, fuerza y coordinación motora.
- Cambios psicológicos
 - Búsqueda de identidad
 - Egocentrismo
 - Búsqueda de autonomía
 - Introspección
 - Rebeldía
 - Ambivalencia

²²Medline plus.(s.f.) Servicio de la Biblioteca Nacional de EE.UU. Institutos nacionales de la salud [En línea] Recuperado el 04 de marzo de 2014
<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/002003.htm>

- Cambios Sociales

El adolescente centra sus actividades en hacer más atractivo su cuerpo, pasando largas horas preocupado por su estética. En esta etapa se espera una inserción autónoma en el medio social y que alcance el status primario: asumir una independencia que lo exprese personalmente. La interacción con otras personas o grupos que tengan las mismas afinidades de personalidad o intereses, permiten establecer la base de las relaciones de amistad. En el inicio de la pubertad la relación con el núcleo familiar es conflictiva y con el transcurso de los años este comportamiento se va debilitando.

- ❖ La muda de la voz

Desde el punto de vista fonoaudiólogo, se produce el cambio de la voz debido a la estimulación hormonal, la laringe aumenta de tamaño y se produce un alargamiento en los pliegues vocales, el proceso de la muda de voz afecta tanto a hombres como a mujeres. “En la pubertad el órgano vocal aumenta notoriamente su tamaño y las cuerdas vocales se alargan 10mm en el hombre evidenciándose el cambio de registro tonal. En la mujer la variación es casi imperceptible”²³

El ritmo y la velocidad de la muda de voz varía entre los distintos individuos y ambos están directamente relacionados con el desarrollo de las características sexuales primarias y secundarias asociadas al periodo de la pubertad y otros factores hormonales propios de cada adolescente.

²³ BUSTOS SÁNCHEZ, I. Reeducción de problemas de la voz. Editorial Gráficas Torroba, Madrid. 160.

De acuerdo con las investigaciones realizadas por Jhon Cooksey²⁴ existen seis etapas en la muda de voz masculina:

- a. Voz blanca, infantil (anterior a la muda de voz)
- b. Mediavoz 1
- c. Mediavoz 2
- d. Mediavoz 2^a
- e. Nuevo barítono
- f. Barítono en desarrollo o barítono joven hacia la voz adulta

Figura 11. Etapas de la muda de voz masculina



Fuente: ELIORRAGA, Alfonso. El coro de adolescentes en un instituto de educación secundaria: Un estudio de fonación. Revista electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 7 Número 1. Pag: 3.

En la anterior figura, podemos observar que las blancas indican el ámbito vocal que viene determinado desde la nota más aguda del registro (HTP: high terminal pitch) hasta la nota más grave posible (LTP: low terminal pitch). La nota entre paréntesis indica la frecuencia básica de la voz hablada (SFF: speaking fundamental frequency). En esta etapa es habitual el quiebre de la voz del grave al agudo hacia la voz de cabeza, o del agudo al grave hacia la voz de pecho, se denota un incremento en la ventilación de la voz y la aparición de ciertos rasgos de tensión vocal en el registro agudo de la voz infantil. La pérdida repentina del

²⁴ COOKSEY M. Jhon . (1992). Working with the adolescent voice. St Louis, Concordia Publishing House.

registro agudo suele aparecer antes de que comience a descender al registro grave donde la voz hablada se establece cerca del límite inferior del rango de la voz cantada.

Por otra parte, según la investigación hecha por Glackle²⁵, en las mujeres la muda de voz se desarrolla en cuatro fases:

Figura 12. Fases de la muda de voz en las mujeres.



Fuente: ELIORRAGA, Alfonso. El coro de adolescentes en un instituto de educación secundaria: Un estudio de fonación. Revista electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 7 Número 1. Pag: 7

En la figura anterior se establecen varias fases las cuales se caracterizan por:

- Fase I: Comprende la pre-adolescencia entre los ocho y los once años de edad. La voz cantada conserva el sonido suave de la etapa infantil.
- Fase II-A: Comprende la adolescencia/pre-menarquia entre los once y los trece años. La voz cantada tiene un sonido con exceso de aire, debido a la aparición de la hendidura transitoria que impide cerrar correctamente la glotis. Se presenta incomodidad para cantar y poca potencia sonora.
- Fase II-B: Comprende la adolescencia/ post-menarquia entre los trece y los catorce a quince años de edad. La voz aireada persiste, aparecen dificultades para cantar en el registro agudo y frecuentes rupturas de voz. La voz presenta

²⁵ GLACKLE, M.L. The adolescent female voice: characteristics of change and stages of development . The choral Journal, 31(8).

disfonías aunque no sean originadas por una enfermedad y persiste la incomodidad de cantar.

- Fase III: Comprende desde los 14 a los 16 años de edad. El ámbito vocal se extiende, aparece el vibrato, la voz gana resonancia, volumen y agilidad; los excesos de aire desaparecen pues la glotis empieza a cerrarse correctamente, el color del sonido es más opaco, profundo y lleno que el de la etapa anterior y el timbre se parece cada vez más al de una mujer adulta.

4.4 RECURSOS USADOS PARA LA ADAPTACIÓN DE OBRAS

Percusión corporal: Es una disciplina que consiste en utilizar el cuerpo como un instrumento rítmico, acústico, tímbrico y dinámico. La percusión corporal fue clasificada por Carl Orff²⁶ en su Orff Schulwerk de la siguiente manera:

- Pitos o chasquidos: Se pueden realizar con dedos (manos juntas o alternadas) pero debido a la dificultad que presenta en las edades tempranas se sustituye con el “chasquido de boca”.
- Palmas: Se pueden dar a diferente altura en relación con el cuerpo (arriba de la cabeza, del pecho, entre las piernas, en los pies, a un lado y al otro, y eventualmente atrás del cuerpo).
- Rodillas o muslos: Las manos (juntas o alternadas) percuten sobre los muslos o rodillas en posición de pie o sentados. Podemos cruzar las manos percutiendo al mismo tiempo o en forma alternada.
- Pies (pisada): Se realiza de pie o sentados con un pie o los dos juntos y alternados. Podemos introducir variedad con las puntas y los talones.

Onomatopeyas: Las onomatopeyas son representaciones lingüísticas que se originan por la imitación de un sonido. Según la definición de la Real Academia

²⁶ Carl Orff fue un compositor y pedagogo alemán, que se destacó por su reconocida obra Carmina Burana, y también por desarrollar un sistema de enseñanza musical para niños.

Española (RAE) se define como la “imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo. Muchas palabras han sido formadas por onomatopeya”²⁷.

Homofonía: La homofonía es un tipo de textura que predominó en la música clásica en el periodo barroco a principios del siglo XVII, en donde los instrumentos no son no son independientes pues se relacionan y avanzan de manera compacta, a un ritmo semejante, manteniendo relaciones verticales en la partitura y formando acordes. La homofonía se contrapuso a la polifonía ya que en ésta, las partes tienen independencia tanto rítmica como melódica y donde no hay predominancia de ninguna parte.

Imitación: La escritura imitativa era utilizada en la mayoría de las composiciones polifónicas del Renacimiento y el Barroco, la cual consistía en la imitación de un determinado tema o motivo musical, el cual es repetido de forma sucesiva en diversas voces de una obra polifónica.

Polifonía: La polifonía es una textura característica de la música de finales de la Edad Media y del Renacimiento, en la que suenan simultáneamente varias voces melódicas que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, de importancia similar y ritmos diversos.

²⁷ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [En línea] Recuperado el 16 de marzo de 2014 .Madrid, España.

5. LAS ADAPTACIONES

A continuación se presentará la descripción de cada una de las adaptaciones en la que se incluirán dos tipos de tablas, la tabla de la forma musical y la segunda tabla que representa el esquema instrumental (tabla con colores), la cual marca la aparición de los diversos instrumentos en cada obra.

5.1 MAXIMINA

Esta obra tiene como país de origen a Colombia, es una canción folclórica con ritmo de porro chocoano. Maximina fue adaptada para formato de voces juveniles con acompañamiento de piano, redoblante y tambora.

La música de esta obra fue escrita por el compositor Rubén Castro Torrijos, quien nació en Quibdó el 8 de febrero de 1991 y murió en Bogotá en 1953. Fue abogado, músico, compositor, escritor, poeta y sociólogo folclorista. Desempeño cargos de gran importancia, siendo el promotor oficial de la cultura chocoana en la región del Pacífico, sus obras fueron influenciadas en algunos casos por la cultura musical costera. Compuso grandes canciones como: Me voy pa' Beté, Juana Blandón, Amira Waldo, Maximina entre otros. Rubén junto a sus hermanos Ligia y Néstor Castro Torrijos, se convirtieron en parte de la historia de la música tradicional y popular del Chocó. Parte de su obra permanece viva en la tradición oral convirtiéndose en un elemento cultural que identifica al pueblo chocoano.

El arreglo a cuatro voces de esta obra fue escrita por el compositor Julián Gómez Giraldo, quien inició sus estudios de dirección y trompa en el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Superior de Música en Colombia. Estudió en la Academia Nacional de Canto Gregoriano en Venezuela con los monjes benedictinos Luigi Agustoni y Johannes Berchmans, y en la Schola Guido D' Arezzo con Juan Ramón Uribe. Obtuvo el título de Licenciatura en Educación

Musical y Dirección de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, y también obtuvo maestrías en la Universidad Cristiana de Texas en Dirección Coral y Dirección de Orquesta, y en Teoría y Composición. Doctorado en Dirección de Orquesta con énfasis en Historia de la Música de la Universidad del Norte de Colorado. Sus maestros incluyen sobresalientes maestros como Helmuth Rilling , Russell Guyver y directores colombianos como Jaime Guillén, María Teresa Guillén , Jorge Zorro y Germán Gutiérrez.

El texto de esta obra está escrito en español, con modismos típicos de la región pacífica colombiana, como la abreviación de consonantes al finalizar cada frase, donde predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de la obra describe una situación cotidiana, donde se involucran varios personajes. El texto completo es:

Maximina tiene un corte, no lo ha podido cosé; (bis)
y la maquina'e Fermina la tiene sin componé. (bis)
Isidro se fue pa'bajo a lo boca'e Beté, (bis)
A comprale a Maximina una máquina' e cose. (bis)
Ya las hijas de Pelao allá hicieron su salía; (bis)
la uno s'iba de noche, la otra s'iba de día. (bis)
Maquinón de mano a mono, Maquinón de mano a pié; (bis)
Maximina tiene un corte, no lo ha podido cosé. (bis)

La obra posee una estructura formal binaria simple que se representa de la siguiente forma

Tabla 1. Forma “Maximína”

Sección	INTRO	A		B		CODA
Periodo		a	a1	b	b1	
No. Compases	8	8	8	8	8	6
Compás	1 a 8	9 a 16	17 a 28	25 a 32	33 a 42	43 a 48

Fuente: Autor del proyecto

El esquema instrumental está conformado por dos voces juveniles, un piano que acompaña armónicamente el desarrollo de las dos líneas melódicas y dos instrumentos de percusión: una tambora y un redoblante, que ayudan a mantener el equilibrio rítmico durante toda la obra.

Las líneas melódicas presentan principalmente contornos melódicos diatónicos de segunda y tercer mayor, tanto ascendente como descendente. A su vez teniendo saltos interválicos de cuartas justas ascendentes y descendentes.

El rango total de la obra es:

Figura 13. Rango total “Maximina”



Fuente: Autor del proyecto

Esta obra está escrita en la tonalidad de Fa mayor, en la cual, el compositor utiliza una progresión armónica convencional en la tonalidad de Fa mayor. Los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), cuarto (IV), segundo (II). La textura de esta obra es homofonía, las voces van

haciendo líneas melódicas paralelas y son acompañadas por el piano, el redoblante y la tambora que enriquecen el timbre de las voces.

5.2 UN TIPLE Y UN CORAZÓN

Esta obra hace parte del repertorio folclórico de Colombia, está escrito en ritmo de bambuco. La adaptación fue escrita para voces juveniles, con acompañamiento de guitarra, flauta traversa y tiple.

La música y letra de esta obra fue escrita por el compositor Jose A. Morales quien nació en el Socorro, departamento de Santander, el 19 de marzo de 1913. Fue uno de los compositores más representativos de la canción popular colombiana, tiene una discografía que incluye aproximadamente 370 composiciones, entre sus obras más importantes se encuentran Pueblito Viejo, Maria Antonia, Campesina Santandereana, Pescador lucero y río, Camino Viejo, entre otros. Sus canciones fueron reconocidas gracias al dueto Garzón y Collazos quienes interpretaron y grabaron sus canciones a mediados de la década del 40 bajo la marca de Sonolux. Fue un compositor nacionalista, entre sus temáticas narraba la situación del campo colombiano, que atravesaba un profundo proceso de cambio, y denunciaba en un lenguaje directo y lleno de giros campesinos las injusticias de la aún no superada condición servil del campesino de muchas regiones del país. Murió en Bogotá el 22 de septiembre de 1978.

El texto de esta obra está escrito en español con modismos típicos de la región andina colombiana. Predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de esta obra es secular, y describe el sentir de un campesino colombiano. El biógrafo oficial del maestro Jose A. Morales, Puno Ardila afirma que “La obra de Jose Alejandro Morales López sigue siendo la voz de

todos porque sus canciones han sido la expresión de la nacionalidad musical y poética colombiana”²⁸ El texto completo de esta obra es:

Soy un campesino alegre de machete y alpargatas,
al hombro mi ruana blanca, rabo’e gallo y jipijapa,
jamás se sintió tristezas porque nací en una tierra
donde se siente alegría hasta debajo’e las piedras.

Mis haberes son un tiple y un corazón pa’ templarlo
y con ellos por el mundo voy siempre alegre cantando,
mientras yo tenga este tiple y un corazón pa’ templarlo,
las penas que a mi me lleguen pierden su tiempo llegando.
Un tiple y un corazón son los haberes que tengo.

La obra posee una estructura formal ternaria simple, que se representa de la siguiente forma:

Tabla 2. Forma “Un tiple y un corazón”

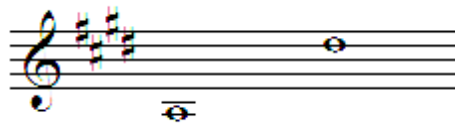
Sección	INTRO	A		B		C		Coda
Periodo		A	a ¹	b	b ¹	c	d	
No. Compases	9	8	8	4	4	11	10	7
Compás	1 a 9	10 a 17	18 a 25	26 a 29	30 a 33	34 a 44	45 a 54	55 a 61

Fuente: Autor del proyecto

²⁸ ARDILA A. Puno. Un tiple y un corazón. Semblanza biográfica del Maestro Jose A. Morales. 2001. Editorial: Sistemas & computadores S.A

La primera parte de esta obra presenta una melodía suave con contornos melódicos cromáticos y diatónicos de segunda, tercera mayor y menor tanto ascendentes como descendentes. En la segunda parte la melodía es angulosa sobresaliendo los saltos interválicos de cuartas justas, sextas y séptimas ascendentes y descendentes.

Figura 14. Rango total “Un tiple y un corazón”



Esta obra está escrita en la tonalidad de Mi mayor y los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), cuarto (IV), segundo (II) y en algunos casos el sexto grado (VI), se usa una armonía tradicional de la música andina colombiana. La textura de esta obra es melodía acompañada hasta el compás 26 donde se da inicio a una sección B en la cual las voces hacen onomatopeyas sobre la línea melódica que realiza el tiple acompañado por la guitarra, esta sección B tiene textura polifónica, en general la textura de esta obra es textura mixta.

5.3 BAMBUCO LIBRE

Esta obra es inédita y está escrita en ritmo de bambuco. La adaptación fue escrita para voces juveniles, con acompañamiento de guitarra, flauta traversa y tiple.

La música y letra de esta pieza fue escrita por el compositor Rafael Arcángel Valenzuela, quien nació el 12 de febrero de 1970 en Puente Nacional del departamento de Santander, Colombia. Violinista, compositor y tiplista²⁹. Realizó sus estudios en la Universidad Industrial de Santander obteniendo el título de licenciado en música con énfasis en viola. Como tiplista integró el grupo “Trio Escalando” junto a Juan Manuel Araque Rueda (requinto) y Heriberto Cañas (guitarra), con el que realizaron giras nacionales, patrocinadas por el Banco Nacional de la República.

Ha hecho parte del grupo base del festival nacional infantil de música colombiana “La Hormiga de Oro”, uno de los festivales más importantes del país. Actualmente se desempeña como docente de música de la Institución Educativa INEM Custodio García Rovira.

El texto de esta obra está escrito en español. Predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de esta obra es secular y su temática trata del amor hacia su país de origen. El texto completo es:

Sueño con mi patria, libre y con paz,
Sueños serán realidad con la esperanza,
Entrega tu tierra labor con esmero y con el alma.

Que en tu boca libre con el alma en pecho,

²⁹ Tiplista: intérprete del tiple (Instrumento nacional Colombiano, cordófono de 12 cuerdas).

Siempre esté dispuesto a cantar por la paz.

Sueño con la paz, grito ¡Soy Colombiano!

Que ama lo que es.

Que en tu boca libre, libre, vas diciendo amor, amor, amor.

Sueño con mi patria, libre será labor con esmero y con el alma.

La obra posee una estructura formal libre, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 3. Forma “Bambuco Libre”

Sección	Intr o	A		B		C		Trans .	Des.	Conclu.
Periodo		a	b	c	d	e	f			
No. Compases	8	7	7	7	7	7	7	8	42	4
Compás	1 a 7	8 a 14	15 a 21	22 a 28	29 a 35	36 a 42	43 a 49	50 a 57	58 a 99	100 a 103

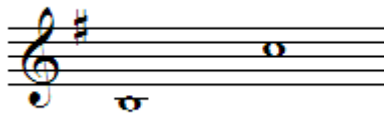
Fuente: Autor del proyecto

El esquema instrumental está conformado por tres voces juveniles con acompañamiento melódico por parte de la flauta traversa, las cuales se desarrollan con el apoyo armónico de la guitarra y el tiple durante toda la obra.

El tratamiento melódico está dado generalmente por grados conjuntos ascendentes y descendentes predominando los intervalos de segunda y terceras mayores y menores. Eventualmente son utilizados los saltos interválicos de cuarta y quintas justas ascendente y descententes a lo largo de la obra.

El rango total de la obra es:

Figura 15. Rango Total “Bambuco Libre”



Fuente: Autor del proyecto

El tema Bambuco Libre está escrito en un compás de 6/8 en la tonalidad de mi menor, los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), cuarto (IV), séptimo (VII) y sexto grado (VI).

Desde el periodo A hasta la transición la obra se desarrolla bajo una textura de melodía acompañada, en el desarrollo encontramos polifonía donde las voces realizan un juego melódico entrecruzando las tres líneas melódicas principales del tema para retomar en la conclusión la textura de melodía acompañada.

5.4 ¿QUIÉN ES AQUÉL PAJARILLO?

Esta obra hace parte del repertorio folclórico del norte de Argentina el autor es anónimo y está escrito en ritmo de cueca nortea. La adaptación fue escrita para voces juveniles, con acompañamiento de guitarra y flauta travesa.

El texto de esta obra está escrito en español. Predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de esta obra es secular, y describe la historia de amor de un pajarillo. El texto de la obra es:

¿Quién es aquél pajarillo que canta sobre el limón?

Anda y dile que no cante, que me roba el corazón (Bis)

Canta de amor y de pena, hazlo callar por favor.
Anda y dile que no cante, que me roba el corazón (Bis)
Esos tus negros cabellos cadenas y grillos son,
Con los que me cautivaste, alma vida y corazón.
Unos quieren con el alma, otros con el corazón;
Yo solito te he querido alma vida y corazón.

La obra posee una estructura formal ternaria compuesta, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 4. Forma “¿Quién es aquél pajarillo?”

Sección	A		Transición	B		Coda
Periodo	a	a1		b	b1	
No. Compases	4	4	3	8	4	3
Compás	anacrusa a 4	4 a 7	8 a 10	11 a 18	19 a 22	26 a 28

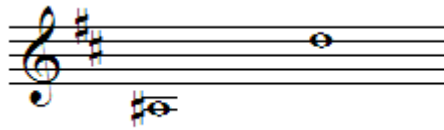
Fuente: Autor del proyecto

El esquema instrumental está conformado por dos voces juveniles, una guitarra que acompaña armónicamente el desarrollo de las dos líneas melódicas y una flauta travesa que se encarga de dibujar melodías que adornan el tema principal.

Esta obra está escrita en la tonalidad de Si menor, melodía de este tema se mueve por grados conjuntos teniendo saltos máximos de terceras mayores y menores, se maneja un registro medio bajo a lo largo de la exposición y el desarrollo del tema, la mayoría de las frases son descendentes manejando el rango de una octava

El rango total de la obra:

Figura 16. Rango total “¿Quién es aquél pajarillo?”



Fuente: Autor del proyecto

La textura de éste tema es Melodía acompañada, el desarrollo de las melodías y el juego con el acompañamiento permiten percibir los aires andinos en la música argentina.

Esta obra está escrita en un compás de 6/8 en la tonalidad de si menor y los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), cuarto (IV), segundo (II), sexto grado (VI) y tercer grado (III).

5.5 EL CAMPO ESTÁ FLORIDO

Esta obra hace parte del repertorio folclórico de Venezuela y está escrito en uno de los ritmos sobresalientes del país: el vals venezolano. Esta obra fue escrita para dos voces juveniles con acompañamiento de piano y maracas.

La música y letra de esta pieza fue escrita por el compositor Telésforo Jaimes quien nació en Palmarito hacia 1874, pasó toda su vida en San Cristóbal. En San Cristóbal desarrolló su fructífera labor de músico polifacético, que fue compositor popular y ejecutante de los instrumentos musicales típicos de la región andina y el violín. Es considerado como uno de los más fieles exponentes del vals, cuestión que ratifican sus composiciones en este ritmo de raíz europea, entre los que se destaca El campo está florido, Entre amigos, Pluma y Lira, Noche de Luna, Rayito de Sol y El Ave canta.

El arreglo de esta obra para tres voces, fue hecha por el compositor Luis Craff Zevallos, quien fue uno de los músicos peruanos que se han dedicado a la difusión del arte coral popular, escribiendo cerca de doscientas obras musicales, en su mayor parte, arreglos de temas folklóricos de música peruana. Director del Coro Universitario de San Marcos durante doce años y coros con gran éxito en Alemania, donde reside desde 1992. En su visita por Lima, la Escuela de Post Grado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos le rindió un homenaje el 31 de Agosto del 2009.

El texto de esta obra está escrito en español. Predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de esta obra es secular, y describe metafóricamente la primavera. El texto de la obra es:

El campo está brindando aromas y colores
los pájaros felices se cuentan sus amores.
En el rocío del bosque el cielo se retrata
y el murmullo del río se nos mete en el alma.

Llegó la primavera con su gran armonía,
las aves son un himno de dulzura y alegría
el sol que duerme en los rosales
entre los cafetales despierta una ilusión.

Mil recuerdos que vagan sin cesar cual paisajes en flor,
primaveras de luz dentro de mi canción,
cuántas veces si triste es el vivir me regalan su amor fiel
y cuanta fe dan a mi corazón

La obra tiene una estructura formal ternaria simple, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 5. Forma “El campo está florido”

Sección	INTRO	A		B		C		Coda
Periodo		a	a1	b	b1	c1	c2	
No. Compases	8	8	8	8	8	8	9	2
Compás	anacrusa a 7	8 a 15	16 a 23	24 a 31	32 a 39	40 a 47	48 a 56	57 a 58

Fuente: Autor de la tesis

El esquema instrumental está conformado por dos voces juveniles, un piano que acompaña armónicamente el desarrollo de las dos líneas melódicas, unas maracas que mantienen el equilibrio del tiempo y una flauta travesa que se encarga de dibujar melodías que adornan el tema principal.

La melodía de este tema se mueve por grados conjuntos teniendo saltos máximos de séptimas menores y durante el desarrollo se observan saltos de terceras y cuartas, se maneja un registro medio a lo largo de la exposición y el desarrollo del tema.

El rango total de la obra es:

Figura 17. Rango total. “El campo esta florido”.



Fuente: Autor del proyecto

Este tema está escrito en un compás de 3/4 en la tonalidad de fa mayor, los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), cuarto (IV), segundo (II), sexto grado (VI) y tercer grado (III). Para el periodo “b1” continua en modo mayor presentando una modulación transitoria a re menor (Dm) y en la sección C modula a fa menor (Fm) generando un nuevo ambiente sonoro en la obra.

5.6 LOS XLOTES

Esta obra es originaria de México y pertenece al repertorio de la cultura maya. La adaptación fue escrita para dos voces juveniles, con acompañamiento de guitarra, flauta transversa, maracas y tambora.

El texto de esta obra está escrito en lenguaje maya. Predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. El texto de la obra junto a su traducción en español es:

IDIOMA MAYA

Koonex koonex, palexen
Xik tu bin, xik tu bin, yokol k'in
¡Eya! ¡Eya! Tin uok'ol
Bey in uok'ol chichán pal
Koonex, koonex, palexen
Xik tu bin, xik tu bin, yokol k'in
Le tun téecho'x-mak'olal
Yan tu k'in a uok'ostik.
Koonex, koonex, palexen
Xik tu bin, xik tu bin, yokol k'in

ESPAÑOL

Vámonos, vámonos jóvenes ¡ya!

Se va, se va ocultando el sol

Ay! Ay! Estoy llorando

Así como llora un niño

Vámonos, vámonos jóvenes ¡ya!

Se va, se va ocultando el sol

Y entonces tú perezosa

algún día has de bailar

Vámonos, vámonos jóvenes ¡ya!

Se va, se va ocultando el sol.

La obra posee una estructura formal binaria simple, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 6. Forma “Los Xlotes”

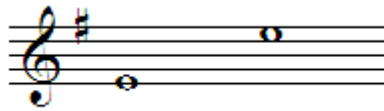
Sección	A		B
Periodo	a	a1	b
No. Compases	13	11	5
Compás	1 a 13	14 a 24	25 a 29

Fuente: Autor del proyecto

La línea melódica de este tema maneja un rango medio y permite una suerte de juego en forma de canon al inicio del tema, y permite a las voces acompañarse entre ellas, el movimiento de la melodía está compuesto por grados conjuntos y saltos de terceras.

El rango total de la obra es:

Figura 18. Rango total “Los Xlotes”



Fuente: Autor del proyecto

Este tema está escrito en la tonalidad de Sol mayor y los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), segundo (II) y sexto grado (VI).

La textura de este tema es una textura Melodía acompañada, usando elementos contrapuntísticos y polirítmicos que enriquecen los juegos melódicos y armónicos del tema.

5.7 O PATO

Esta obra es originaria de Brasil y está escrita en ritmo de bossa nova. La adaptación fue escrita para voces juveniles con acompañamiento de guitarra.

Esta obra fue compuesta por Jaime Silva e Neuza Teixeira (1921-1973). João Gilberto grabó y eternizó la obra en 1960 con arreglos musicales de Antonio Carlos Jobim. Originalmente la canción se llamaba “Aves no Samba”, pero por influencia de João Gilberto la canción terminó llamándose O Pato, su letra se refiere a una queja sarcástica y burlona hacia los críticos de la bossa nova de manera diplomática. El texto está escrito en portugués y describe la historia de cuatro aves palmípedas: un pato, un marreco (especie de pato más pequeño), un ganso y un cisne, que graznan, ensayan y cantan armoniosamente. El texto de la obra junto a su traducción al español es:

PORTUGÚES

O Pato, vinha cantando alegremente
Quém! Quém!
Quando um Marreco sorridente pediu
Prá entrar também no samba
No samba, no samba.

O Ganso, gostou da dupla E fez também, Quém! Quém! Quém!
Olhou pro Cisne E disse assim:
“Vem! Vem!”
Que o quarteto ficará bem
Muito bom, muito bem

Na beira da lagoa Foram ensaiar
Para começar O tico-tico no fubá...
A voz do Pato era mesmo um desacato,
Jogo de cena com o Ganso era mato
Mas eu gostei do final
Quando caíram n'água
Ensaizando o vocal.

ESPAÑOL

El Pato, venía cantando alegremente
Cuack! Cuack!
Cuando un patico sonriente pidió para entrar también en la Samba, en la samba,
en la samba.

Al Ganso, le gustó el dúo e hizo también, Cuack! Cuack! Cuack!

Miró al cisne Y dijo así:

¡Ven! ¡Ven!”

Que el cuarteto quedará bien

Muy bueno, muy bien.

Al borde del estanque fueron a ensayar,
para empezar “ O tico tico no fubá”

La voz del Pato era realmente un desacato, la escena con el Ganso fue un desastre, pero me gustó el final cuando cayeron al agua.
Ensayando el vocal.

La obra posee una estructura de forma tema, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 7. Forma “O pato”

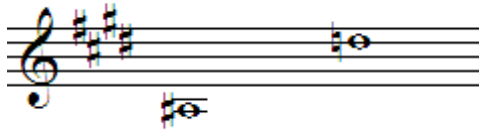
Sección	A
Periodo	
No. Compases	39
Compás	1 a 39

Fuente: Autor del proyecto

El esquema instrumental está conformado por dos voces juveniles y una guitarra que acompaña armónicamente el desarrollo de las melodías durante la obra.

La línea melódica de este tema maneja un rango medio-bajo, los saltos melódicos que se aprecian son séptima menor y terceras, desde el inicio del tema el movimiento se ve marcado por grados conjuntos y los saltos anteriormente mencionados.

Figura 19. Rango total “O pato”



La textura de éste tema es Homofonía, las voces se mueven paralelamente desde el inicio hasta el final alimentando la armonía del tema en su desarrollo y siendo acompañada por la guitarra. O pato está escrita en la tonalidad de Mi mayor y los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), segundo (II), cuarto (IV).

Esta obra es una canción popular originaria de Cuba, escrita en ritmo de son. La música y letra fue hecha por Moisés Simons quien nació en la Habana, Cuba, en 1884, hijo de un músico vasco. Fue un compositor, pianista y director de orquesta. Comenzó sus estudios musicales a los cinco años de edad. A los 9 se desempeñaba como Organista de la Iglesia de su barrio natal y, un poco después, como Maestro de Capilla de la habanera Iglesia del Pilar. Realizó investigaciones sobre el folclore musical de su país y fue crítico musical en diversas publicaciones. Asimismo, dirigió bandas de jazz en los años treinta y escribió música para largometrajes. Fue director técnico de la Sociedad de Conciertos Típicos de Cuba. Escribió numerosas operetas y canciones como María. Su obra más célebre es el pregón cubano El manisero, que lleva el mismo título que una de sus obras teatrales. Fallece en Madrid el 28 de junio de 1945.

El texto de esta obra está escrito en español. Predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de esta obra es secular, y describe a un vendedor ambulante de maní (el manisero), quien se paseaba por las calles ofreciendo por medio de pregones su producto a los transeúntes. El texto de la obra es:

Si te quieres por el pico divertir cómete un cucuruchito de maní.
Que calentito y rico está ya no se puede pedir más,
¡Ay caserita! no me dejes ir porque después te vas a arrepentir
Y va a ser muy tarde ya.
Manisero se va, Manisero se va
Caserita no te acuestes a dormir sin comerte un cucurucho de maní.
Cuando la calle sola está casera de mi corazón
El manisero entona su pregón y si la niña escucha su cantar,
Lo llama desde su balcón.
Que sabrosito y rico está ya no se puede pedir más,
Ay! caserita no me dejes ir, porque después te vas a arrepentir
y va a ser muy tarde ya.
Ya se va el manisero, ya se va.

La obra posee una estructura formal libre, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 8. Forma “El manisero”

Sección	A		Puent e 1	B		Puent e 2	C		Puent e 3	D	
Periodo	a	b		c	d		e	F		g	h
No. Compases	8	8	4	8	8	6	10	10	6	4	7
Compás	1 a 8	9 a 16	17 a 20	21 a28	29 a 36	37 a 42	43 a 52	53 a 62	63 a 68	69 a 72	73 a 79

Fuente: Autor del proyecto

El esquema instrumental está conformado por dos voces juveniles, un piano que acompaña armónicamente el desarrollo de las dos líneas melódicas, unas congas y unas claves que mantienen el equilibrio del tiempo durante la obra.

Esta obra está escrita en la tonalidad de Re mayor y los grados por los que se mueve su armonía son principalmente: primero (I), quinto (V), cuarto (IV). La línea melódica de este tema maneja un rango medio, los saltos melódicos que se aprecian son terceras y cuartas seguidas por grados conjuntos, la línea melódica es interpretada por las dos voces de manera simultánea y alternada en algunos casos como en los compases 43 a 47 y 49 a 52 donde se alterna la línea melódica.

La textura de éste tema es una textura de Homofonía y melodía acompañada, lo cual la hace una textura mixta, permitiendo descanso entre las voces por la aparición de instrumentos como la flauta, el piano y la percusión

5.9 ALMA LLANERA

Esta obra tiene como país de origen a Venezuela, es una canción que hizo parte de una zarzuela escrita con ritmo de joropo. La música fue compuesta por Pedro Elías Gutiérrez quien nació el 14 de marzo de 1870 en La Guaira, Venezuela. Fue conocido como un gran director de banda y un virtuoso del contrabajo. Comenzó sus estudios musicales a la edad de 15 años en la Academia de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Una zarzuela de las muchas que compuso, le dio fama mundial a través de una de sus piezas: el joropo Alma Llanera, estrenado en Caracas el 10 de septiembre de 1914, convirtiéndose en el segundo himno nacional de Venezuela. Algunas de sus otras piezas musicales más famosas son: Sinfonía (primera obra que estrena en el Teatro Municipal de Caracas); El Alma Llanera; Percance en Macuto (zarzuela); Un gallero como pocos, zarzuela; Laura (vals), Celajes o Geraneo, (vals compuesto en honor a Eloy Alfaro).

La letra fue escrita por Rafael Bo9livar Coronado, quien nació en Villa de Cura el 6 de junio de 1884. Periodista y escritor venezolano, fue el autor, junto con Pedro Elías Gutiérrez, de una zarzuela estrenada en Caracas el 19 de septiembre de 1914 que se llamó Alma Llanera. En 1916, luego del éxito de su zarzuela, se trasladó a Madrid, donde consiguió un trabajo en la Editorial América, propiedad del conocido escritor venezolano Rufino Blanco Fombona. Murió en Barcelona, España, como consecuencia de una epidemia de gripe el 31 de enero de 1924.

El texto de esta obra está escrito en español, predomina el estilo silábico, el cual permite una apreciación clara del texto. La temática de esta obra es secular, y describe metafóricamente la vida de un hombre del llano. El texto de esta obra es:

Yo, yo nací en una ribera del Arauca vibrador.

Soy hermano de la espuma, de las garzas, de las rosas (bis)

Y del sol, y del sol.

Me arrulló la viva diana de la brisa del palmar.
 Y por eso tengo el alma, como el alma primorosa (bis)
 Del cristal, del cristal.
 Amo, lloro, canto, sueño,
 Con claveles de pasión (bis)
 Para ornar las rubias crines
 Del potro de mi amador.
 Yo nací en una ribera del Arauca vibrador.
 Soy hermano de la espuma, de las garzas, de las rosas
 Y del sol.

La obra posee una estructura de forma ternaria, la cual es representada de la siguiente manera:

Tabla 9. Forma “Alma llanera”

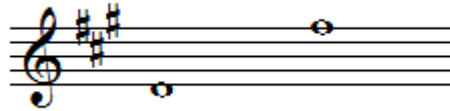
Sección	INTR O	A		TRANSICIÓN N	B		C	
Periodo		a	a1		b	b1	c	c1
No. Compases	8	8	16	3	8	8	8	5
Compás	1 a 8	9 a 16	17 a 32	33 a 35	36 a 43	44 a 51	52 a 59	60- 64

Fuente: Autor del proyecto

El esquema instrumental está conformado por dos voces juveniles, una guitarra y un cuatro que acompaña armónicamente el desarrollo de las melodías, mientras las maracas mantienen el equilibrio del ritmo durante el desarrollo de la obra.

El rango total de la obra es:

Figura 20. Rango total “Alma llanera”



Fuente: Autor del proyecto

La textura de éste tema es una textura Mixta, pues desde el inicio hasta el compás 32 se presenta una homofonía y a partir del compás 33 hasta el compás 43 se presenta una heterofonía que resuelve de nuevo a la homofonía en el compás 45.

La tonalidad de este tema es la mayor (A), los grados por los que se mueve su armonía son principalmente el primero (I), quinto (V), cuarto (IV), segundo (II) y en algunos casos el sexto grado (VI). La línea melódica de este tema maneja un rango medio-bajo, los saltos melódicos que se aprecian son terceras mayores, los demás movimientos melódicos se llevan a cabo por grados conjuntos.

6. CORO DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA INEM CUSTODIO GARCÍA ROVIRA (CORO INEM)

Para la muestra final se trabajó desde el mes de Junio de 2013 hasta el 12 de mayo de 2014 en esta institución educativa, con el fin de desarrollar un proceso formativo vocal y evidenciar

6.1 CONTEXTO GENERAL

Fue fundado con el fin de brindar un espacio de formación vocal a su comunidad educativa, está conformado por estudiantes de secundaria adolescentes entre 11 a 18 años. Su repertorio incluye música colombiana y temas inéditos alusivos a la vida, la esperanza, la juventud, la patria y la alegría de ser.

6.2 CONTEXTO HISTÓRICO

El coro institucional INEM, fue fundado en el año 1970 por el profesor de música Víctor Camacho y posteriormente desde el año 2005 ha estado bajo la dirección del licenciado en música Rafael Arcángel Valenzuela Camacho, quien me invitó en el segundo semestre del año 2013 para que trabajáramos conjuntamente en el coro, preparando poco a poco el nivel vocal e interpretativo del mismo, con el fin de mejorar la calidad vocal e inicial el proceso de montaje de las adaptaciones.

La agrupación ha realizado presentaciones en diversos escenarios departamentales entre los que se destaca el “8vo. Festival Nacional Hormiga de Oro”, “Tertulias Jueves Cultural” de la Fundación Ananda y “Concurso de canto intercolegiados INDERBÚ” obteniendo los primeros puestos en interpretación y canción inédita.

6.3 CONTEXTO MUSICAL

Integrantes

En la actualidad el Coro de la Institución Educativa Inem Custodio García Rovira (CORO INEM), comprenden 32 estudiantes entre los grados sextos a undécimo y egresados de la institución que están distribuidos de la siguiente manera:

Tabla 10. Integrantes Coro INEM

PRIMERA VOZ		SEGUNDA VOZ	
HOMBRES	MUJERES	HOMBRES	MUJERES
4	15	4	9

Fuente: Autor del proyecto

Rango:

Figura 21. Rango Coro Inem



Fuente: Autor del proyecto

Organización

Los ensayos del Coro INEM se realizan los días lunes y miércoles en el horario de 6:30pm a 8:30pm, siendo los dos, ensayos generales. Estos ensayos se efectúan en las instalaciones de la institución.

7. PROCESO DE MONTAJE

El proceso inició con siete estudiantes en el primer ensayo, los asistentes fueron creciendo paulatinamente hasta tener en ciertas ocasiones cincuenta jóvenes cantando en el aula de clase. Siendo un grupo abierto, no existía ninguna norma que sancionara la inasistencia a dichos ensayos, ni tampoco una audición previa que permitiera evidenciar las capacidades vocales de los integrantes, dificultando el proceso de enseñanza y evolución del coro.

Durante los cuatro primeros meses el grupo logró estabilizarse con aproximadamente quince personas que aprendieron a tener una actitud comprometida frente al trabajo que se estaba realizando, pero este proceso se vio afectado en varias oportunidades por factores entre los cuales, cabe mencionar: la culminación de actividades escolares, el inicio de evaluaciones acumulativas o la deserción al tener que enfrentar las consecuencias de no obtener calificaciones deseadas por los padres de familia, los cuales decidían sacar a sus hijos de los grupos artísticos a los que pertenecía.

Estos factores evidenciaron las condiciones reales en las que se desarrollaba el coro de esta institución educativa, teniendo que sortear y buscar soluciones viables para esta clase de dificultades. La deserción del grupo fue una constante dentro de la agrupación durante todo el proceso de formación vocal y de montaje, por este motivo el proceso de montaje fue lento y requirió de disciplina y constante motivación hacia los integrantes de la agrupación.

Las obras que fueron elegidas para su interpretación, fueron modificadas según las capacidades vocales y el gusto por ciertos elementos tímbricos, rítmicos y melódicos que se evidenciaban en el proceso de calentamiento vocal al inicio de cada ensayo.

La primera de ellas fue “O pato”, fue enseñada por frases a través de la imitación, centrando la atención inicialmente en el proceso de escucha y posteriormente el de la reproducción. Al inicio de cada ensayo se planteaba la frase de la obra que iba a hacer enseñada y se planteaba una exploración timbrica a través de gestos o movimientos corporales que ayudaban a representar visual y corporalmente el sonido o el movimiento melódico que se quería obtener y representar. Se realizaban ejercicios a unísono donde se dividían ocasionalmente en dos voces sobre algunas notas, se centraba en cantar correctamente las líneas melódicas y sensibilizar el proceso del canto a dos voces.

A pesar de ser una obra escrita con un texto infantil, la obra tuvo gran aceptación entre todos los integrantes del coro, por medio del aprendizaje de frases provenientes de un idioma que desconocían, el interés por los sonidos guturales y brillantes que caracterizan al portugués, motivó a todos los jóvenes del coro a estudiar en casa, a escuchar grabaciones de la obra interpretada por artistas brasileiros reconocidos y la exploración de nuevas canciones con este ritmo.

La segunda obra que se abordó fue “Bambuco Libre”, el inicio del montaje de esta obra fue dinámico, puesto que siendo un arreglo del director titular del coro, era reconocida por todos; pero posteriormente se aplicaron ciertas modificaciones que requerían alto grado de concentración para que funcionara de la mejor manera posible, cantar las tres frases de la melodía principal de forma simultánea fue un proceso que asimilaron con dificultad. Para esta obra los ejercicios que se utilizaban al inicio de cada ensayo, consistían en la aplicación de quodlibets añadiendo movimientos corporales que representaran el texto del ejercicio, de esta manera ayudando a que expresaran corporalmente lo que estaban cantando y mejoraran la concentración dentro del desarrollo de la actividad. La historia que es contada en esta obra fue comprendida de forma positiva, pues asociaron la actual realidad y la problemática que afectan a los campesinos colombianos con la vida ideal del campesino que describe la obra.

El proceso de montaje de la obra “Un tiple y un corazón” fue iniciado a través de ejercicios que representaban el ritmo que se iba a abordar, a través de elementos de percusión corporal, se logró interiorizar el ritmo de bambuco, los estudiantes sabían reproducir el patrón rítmico básico del bambuco a través del palmeo, zapateo o el uso de onomatopeyas representando el tiple y la guitarra, instrumentos que intervienen en este ritmo. La adaptación se modificó pues se incorporó el uso de las onomatopeyas, gracias a los ejercicios desarrollados como parte del proceso exploratorio del ritmo del bambuco. Con estos elementos las dos obras tanto “Bambuco Libre” como “Un tiple y un corazón” eran cantadas a acapella por la mitad del grupo mientras la otra mitad se dividían para representar el acompañamiento instrumental a través de fonemas. Se incorporaron además a la rutina de calentamiento vocal, cánones con movimiento corporal que permitieron desarrollar la independencia de las voces y fortalecer el proceso del canto a dos y tres voces.

Al abordar “Alma llanera”, los jóvenes contaban con un amplio repertorio de ejercicios de calentamiento corporal y vocal que permitieron acceder fácilmente a esta obra. El texto y la interpretación de esta obra por diversos compositores y orquestas reconocidas facilitaron y aceleraron el proceso de montaje, ya que el interés de los jóvenes por quererla cantar se evidenció con el paso de los ensayos, cuando ya tenían conocimiento de la melodía, la letra y referenciaban algunas de las interpretaciones más reconocidas.

Las cuatro adaptaciones respondieron al proceso pedagógico donde se observó la evolución de cada una de las voces que integró el coro, a pesar de las dificultades que se presentaron durante el proceso, se logró obtener excelentes resultados y cumplir las metas que cada una de las obras exigió. Al finalizar este trabajo de grado se contó con la participación de treinta estudiantes que se destacaron por su interés, sentido de pertenecía por el coro y amor por la música coral.

8. RECOMENDACIONES

El uso de las redes sociales facilita la interacción y la inmediatez del manejo de la información. Implementar un grupo en Facebook, facilita la comunicación entre los integrantes de la agrupación musical y también el acceso a información referente a ensayos e interés musical en común.

A través de la toma de fotografías del grupo coral en cada ensayo, se logra controlar la asistencia y detectar el grado de deserción en los estudiantes, ayudando a detectar el problema de las mismas y a construir soluciones para evitarlas.

La rutina de ejercicios musculares y vocales deben ser dinámicos en cada ensayo, al igual que el montaje de las obras para que el estudiante no perciba la monotonía y pierda el interés por el trabajo que se está realizando.

Es importante gestionar conciertos con frecuencia, para mostrar los resultados del proceso y de esta manera incentivar a los estudiantes a seguir perteneciendo a la agrupación musical.

9. CONCLUSIONES

1. Durante la realización del proyecto en cada una de sus etapas, se pudo observar que adaptar obras del repertorio latinoamericano, seleccionadas teniendo en cuenta el lugar y origen de la obra, el autor, la melodía, la armonía, el texto y el ritmo, gustos y necesidades, utilizando diversos elementos vocales e instrumentales, fomentan el gusto e interés de los jóvenes hacia estos géneros, situación que puede ser evidenciada en la cantidad de integrantes inicial en el proceso, y el grupo que se logró conformar.
2. El material seleccionado y adaptado será un apoyo para los estudiantes de licenciatura en música y los docentes que oriente la asignatura de educación musical en los diferentes establecimientos educativos, por ser un material de fácil asimilación comprensión y montaje por las indicaciones que se muestran en el desarrollo de este proyecto.
3. El trabajo conjunto, colaborativo, reflexivo y ajustado a las situaciones del contexto y a las necesidades de los estudiantes, hecho con disciplina y dedicación, permiten evidenciar el proceso evolutivo de los integrantes del grupo en relación a sus capacidades vocales, corporales y cognitivas; comparado con las observaciones iniciales realizadas, y el resultado obtenido, demostrado en la presentación de un recital donde se interpretaron algunas obras del repertorio latinoamericano seleccionadas.
4. El fortalecimiento y estimulación por las prácticas corales, permiten no solo el intercambio de experiencias disciplinares entre docentes y estudiantes, sino que también generan vínculos de amistad y formas de convivencia diferentes a las que tiene muchos jóvenes de nuestro país, pues dedican su tiempo libre a prácticas que no solo favorecen la sana utilización de este, sino que también enriquecen sus conocimientos y su formación personal y moral.

BIBLIOGRAFÍA

Abadia Morales. G. La Música Folclórica Colombiana, Universidad Nacional de Colombia, 1973, 158p.

ARIAS, S. Música y danza en la costa peruana.-1ª ed.-Buenos Aires. Irco Video, 2010, 48p.

BUSTOS SÁNCHEZ, I. Reeducción de problemas de la voz, Gráficas Torroba, Madrid, 1981, 207p.

Colombia. Ministerio de Cultura, Dirección Nacional de Artes, Repertorio vocal tradicional de Colombia, Vol.1, Ministerio de Cultura, 2001, 44p.

COOKSEY M. Jhon. Working with the adolescent voice. St Louis, Concordia Publishing House. 1992, 70p.

FRANCO D, Luis F. Música andina occidental. Entre pasillos y bambucos. Ministerio de Cultura, 2005, 52p.

GLACKLE, M.L. The adolescent female voice: characteristics of change and stages of development . The choral Journal, (s.f.)

Medline plus.Servicio de la Biblioteca Nacional de EE.UU. Institutos nacionales de la salud [En línea]. Disponible:

<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/002003.htm>

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [En línea]. Disponible: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Tagg P. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" in Popular Music, 1982, 273p.

Zuleta J. A. 2008, El método Kodaly en Colombia. Primera Edición, Pontificia Universidad Javeriana. 128p.

ANEXOS

Anexo A: Maximína

Maximína

Score

Autor: Ruben Castro Torrijos
Arreglo: Julian Gomez Giraldo

rubato

Voz 1

Voz 2

Piano

mp

Redoblante

Bass Drum

$\text{♩} = 92$

V.1

Ma-xi - mi - na tie-ne un cor - te no lo ha po - di - do co - sé. Ma-xi mi-na tie-ne un cor - te no lo ha po - di - do co -

V.2

Ma-xi - mi - na tie-ne un cor - te no lo ha po - di - do co - sé. Ma-xi - mi-na tie-ne un cor - te no lo ha po - di - do co -

Pno.

f

mp

Rd.

mf

B. Dr.

17

V.1 *sê y la má-qui - nale Fer - mi - na la tie - ne sin com-po - ne', Y la má-qui - nal'e Fer - mi - na la tie - ne sin com-po -*

V.2 *sê' y la má-qui - nale Fer - mi - na la tie - ne sin com-po - ne' Y la má-qui - nale Fer - mi - na la tie - ne sin com-po -*

Pno. *f*

Rd. 17

B. Dr. 17

25

V.1 *nê', Ma-xi - mi - na tie-nelun cor - te no lolha po - di - do co - sê' Ma-xi - mi - na tie-nelun cor - te no lolha po - di - do co -*

V.2 *nê' Ma - xi-mi - na tie-nelun cor - te no lolha po - di-do co - sê' Ma-xi - mi - na tie-nelun cor - te no lolha po - di - do co -*

Pno. *mf*

Rd. 25

B. Dr. 25

33

V.1 *se'* Y la — ma-qui - nale Fer - mi - na tie - ne sin com-po - ne' Y la — ma-qui - nale Fer - mi - na tie - ne sin com-po -

V.2 *se'*

Pno.

Rd.

B. Dr.

mf

41

V.1 *ne'* Ma-xi - Ma - xi - mi-na tie - nefun cor-te sin com-po - ne' sin com-po - ne'

V.2 *ne'*

Pno.

Rd.

B. Dr.

Coda

Anexo B: Un Tiple y Un Corazón

Un tiple y un corazón

Compositor: Jose A. Morales
Adaptación: Lina K. Bautista

Score *Adagio* ♩ = 80

Flauta

Voz 1

Voz 2

Tiple

Guitar

10

Fl.

V.1

V.2

Tpl.

Gtr.

19

Fl.

V.1

V.2

Tpl.

Gtr.

un cam-pe-si-nolate gre-de machetely al-par-ga-tas al hom-bro mi rua-na blan-ca, ra-bole ga-llo ly ji-pi-ja pa- ja-más se sin-tió tris-te-

- za por-que na-cilen u-na-tie-rra don-de se sien-tela-le gri-a has-ta de-ba-jole las pie-dras Soy dras Bha qui ti cha qui ti

- tió, por-que na-cilen u-na tie-rra don-de se sien-tela-le gri-a has-ta de-ba-jole las pie-dras Soy dras Bhi con co to

mf

mv

80

55 *rit.* *rit.*

Fl.

V.1

V.2

Tpl.

Gtr.

do Un - ti - ple y lun co - ra - zón - - son los sa - be - res que - ten - go.

do Ti - ple y co - ra - zón son los sa - be - res que ten - go.

The musical score is for measures 55 to 60. It features five staves: Flute (Fl.), Violin 1 (V.1), Violin 2 (V.2), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes a 'rit.' (ritardando) marking above measures 55 and 56. The lyrics are in Spanish: 'Un - ti - ple y lun co - ra - zón - - son los sa - be - res que - ten - go.' and 'Ti - ple y co - ra - zón son los sa - be - res que ten - go.' The Flute part has a melodic line with a second ending bracket. The Violin parts have a similar melodic line. The Trumpet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Anexo C: Bambuco Libre

BAMBUCO LIBRE

Allegro ♩ = 108

The musical score is written for five parts: Flauta, Voz 1, Voz 2, Voz 3, Tiple, and Guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 108 beats per minute. The Flauta part begins with a melodic line. The three vocal parts (Voz 1, 2, 3) are initially silent. The Tiple part is also silent. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and sixteenth notes. The score then transitions to a new section marked with a '9' (crescendo). In this section, Voz 1 has a vocal line with lyrics: 'Sue - ño con mi pa - tria, li - bre y con paz sue-ños se-rán rea-li -'. The other parts continue with their respective musical lines.

Flauta

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Tiple

Guitar

9

Fl.

Vz. 1

Sue - ño con mi pa - tria, li - bre y con paz sue-ños se-rán rea-li -

Vz. 2

Vz. 3

Tpl.

Gtr.

17

Fl.

Vz. 1

dad con la es-pe-ran - za en - tre-ga tu tie-rra la - bor con es - me-roly con el al - ma Que-ten tu bo - ca li-brely con el

Vz. 2

Vz. 3

8

Tpl.

Gtr.

25

Fl.

Vz. 1

al-malen pe - cho siem-preles-te dis-pues - to la can - tar por la paz sue - ño con la paz gri - to

Vz. 2

Vz. 3

8

Tpl.

Gtr.

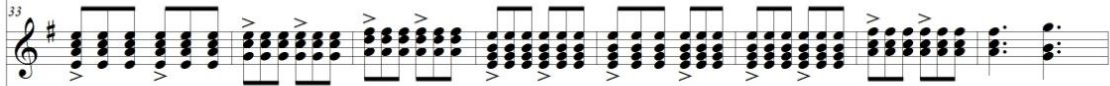
33

Fl. 

Vz. 1 
soy co-lom-bia-no que a - ma lo que es, Que ten tu bo - ca li - bre li - bre vas di-cien-dola-

Vz. 2 

Vz. 3 

Tpl. 

Gtr. 

41

Fl. 

Vz. 1 
mor a - mor a - mor sue - ño con mi pa - tria li-bre se-rá la - bor con es -

Vz. 2 

Vz. 3 

Tpl. 

Gtr. 

49

Fl. *f*

Vz. 1 me-roly con el al - ma.

Vz. 2

Vz. 3

Tpl.

Gtr.

57

Fl.

Vz. 1 Sue - ño con mi pa - tria, li - bre y con

Vz. 2 Que en tu bo - ca li - brely con el al - mal en pe - cho siem - pre - te dis - pues - to la can - tar por la

Vz. 3 Que en tu bo - ca li - bre li - bre vas di - cien - do la - mor a - mor a -

Tpl.

Gtr.

65

Fl.

Vz. 1

paz — sue-ños se-rán rea-li - dad con la es-pe-ran - za en - tre-ga tu tie-rra la - bor con — es - me-roly con el al - ma

Vz. 2

paz sue - ño con la paz gri - to soy co-lom-bia-no que a - ma lo que es, —

Vz. 3

mor sue - ño con mi pa - tria li-bre se - rá la - bor con — es - me-roly con el al - ma.

Tpl.

Gtr.

73

Fl.

Vz. 1

Que en tu bo - ca li-brely con el al-mal en pe - cho siem-pre es - te dis - pues - to la can - tar por la paz sue - ño

Vz. 2

Que en tu bo - ca li - bre li - bre vas di - cien-do la - mor a - mor a - mor sue - ño

Vz. 3

Sue - ño con mi pa - tria, li - bre y con paz sue-ños se-rán rea-li-

Tpl.

Gtr.

81

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Vz. 3

Tpl.

Gtr.

con la paz gri - to soy co-lom-bia-no que a - ma lo que es, Que en tu bo-ca li - bre

con mi pa - tria li-bre se - rá la - bor con es - me-roly con el al - ma. Sue - ño con mi

dad con la es-pe-ran - za en - tre-ga tu tie-rra la - bor con es - me-roly con el al - ma Que en tu bo-ca li-brely con el

89

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Vz. 3

Tpl.

Gtr.

li - bre vas di-cien-do la - mor a - mor a - mor sue - ño con mi pa - tria

pa - tria, li - bre y con paz sue-ños se-rán rea-li - dad con la es-pe-ran - za en -

al-ma en pe-cho siem-pre es-te dis-pues - to la can - tar por la paz sue - ño con la paz gri - to

97

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Vz. 3

Tpl.

Gtr.

li-bre se-rá la-bor con es-me-roly con el al-ma. li-bre se-rá la-bor con es-me-roly con el al-ma.

tre-ga tu tie-rra la-bor con es-me-roly con el al-ma li-bre se-rá la-bor con es-me-roly con el al-ma.

soy co-lom-bia-no que a-ma lo que es, li-bre se-rá la-bor con es-me-roly con el al-ma.

Anexo D: ¿Quién es Aquél Pajarillo?

¿Quién es aquél pajarillo?

Cueca

Arr. A. Mendoza P. Puente

Andante $\text{♩} = 80$

Flauta *mf*

Voz 1 *f*

Voz 2 *f*

Guitarra Ritmo de Cueca *mf*

8

Fl. *mp*

Vz. 1 *mf* Quiénes a-quél pa-ja-ri-llo, que can-ta so-bre el li-món? Anda y dí-le que no
 - La ra la la la. Can - ta de amor y de pe - na, haz-lo ca-llar por fa-vor.

Vz. 2 *mf* Pa - ja - ri - llo - sobre el li - món. - Que no, que
 Can - ta y ca - lla por fa - vor. -

Gtr. *mp*

16

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Gtr.

can - te, queme ro - ba_elco - ra - zón. Anda y di - le queno can - te queme ro - ba_elco - ra - zón. ro - ba_elco - ra -

me - ro - bas - te_elco - ra - zón. Que no, que me - ro - bas - te_elco - ra - zón. bas - te_elco - ra -

24 D.S. al Coda

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Gtr.

zón.

zón.

mf

mf

mf

La ra la la la la.

La la la la la.

mf

Anexo E: El Campo está Florido

EL CAMPO ESTÁ FLORIDO

Vals Venezolano

Compositor: Telésforo Jaimes

Adaptación: Lina K. Bautista.

Allegro $\text{♩} = 120$

Flute

Voz 1

Voz 2

Piano

Maracas

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Pno.

Mres.

El cam-po, es-tá brin - dan - do a - ro-mas y co - lo - res, los pá-ja-ros fe - li - ces se cuen-tan sus a - mo - res,

El cam-po, es-tá brin - dan - do a - ro-mas y co - lo - res, los pá-ja-ros fe - li - ces se cuen-tan sus a - mo - res,

16

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Pno.

Mrs.

en el ro-cio del bos - que el cie-lo se re - tra - ta y el mur-mu-llo del ri - o se nos me-te en el

en el ro-cio del bos - que el cie-lo se re - tra - ta y el mur-mu-llo del ri - o se nos me-te en el

23

Fl.

Vz. 1

Vz. 2

Pno.

Mrs.

1. al - ma al - ma Lle - gó la pri-ma - ve - ra, con sus mil ar-mo - ni - as las a-ves son un

2. al - ma al - ma Le - gó la pri-ma - ve - ra, lle-gó las a-ves son un

30

Fl.

Vz. 1

him - no de dul - zu - ra y a - le - gri - a, el sol se duer-me en los ro - sa - les, y en-tre los ca - fe - ta - les.

Vz. 2

him - no de a - le - gri - a el sol, el sol se duer-me en los ro - sa - les, y en-tre los ca - fe - ta - les.

Pno.

Mrs.

38

Fl.

Vz. 1

— des-pier-ta u-na i-lu - sión. - Mil re-cuer - dos que va-gan sin ce-sar cual pai-sa - jes en flor, pri-ma-ve - ra de

Vz. 2

— des-pier-ta u-na i-lu - sión. Mil re-cuer - dos que va-gan sin ce-sar cual pai-sa - jes en flor, pri-ma-ve - ra de

Pno.

Mrs.

45

Fl.

Vz. 1 luz den - tro de mi can - ción. Cuan - tas ve - ces si tris - te es el vi - vir me re - ga - lan su a - mor fiel,

Vz. 2 luz den - tro de mi can - ción. Cuán - tas ve - ces si tris - te es el vi - vir me re - ga - lan su a - mor fiel

Pno.

Mrs.

53 **D.S. al Coda** *rit.*

Fl.

Vz. 1 y cuán - ta fè dan a mi co - ra - zón. des - pier - ta u - na i - lu - sión.

Vz. 2 y cuán - ta fè, cuán - ta! dan a mi co - ra - zón. des - pier - ta u - na i - lu - sión.

Pno.

Mrs.

Anexo F: Los Xlotes

Score

LOS XLOTES
Canción Maya

Adaptación: Lina K. Bautista C.

Adagio $\text{♩} = 70$

Voz 1

Voz 2

Piano

Maracas

Tambora

Ritmico percutido

V1

V2

Pno.

Mrs.

Tb

23 **D.S. al Fine** *molto rit.*

V1 kin co - nex kin. Ko - nex co - nex pa

23 **D.S. al Fine** *dim.*

V2 xín xín xín xín Ko - nex *dim.*

23 **D.S. al Fine** *dim.*

Pno.

23 **D.S. al Fine**

Mrs. *dim.*

23 **D.S. al Fine**

Tb

Anexo G: O Pato

O Pato

Samba do Brasil

Voice:

Opa - to, vinha cantando alegremente quem! quem! quando os marcos sonri-dente pe - yiu prá entrartambémno sambanosamba no
 Opa - to, vinhacantando alegrementequem! quem! quandosmarcossonri-dentepe - yiu práentrartambémnosambanosamba no

Guitar:

sam-ba, Ogan - so, gostoudaduplae feztambéquênuénuénué! Olhoiprocisnee disse-a-ssim,Vem! Vem! queoquartetofica - rá bem,muito bom,
 sam-ba Ogan - so, gostoudaduplae feztambéquênuénuénué! quem! Olhoiprocisnee disse-a-ssim,Vem! Vem! queoquartetofica - rá bem,muito bom,

Gtr.

mui-to bem. Na bei - ra da - la-go - a fo - ram en-sa - iar pa-ra co-men-lar, O ti-co - ti-co no - fu-bá.
 mui-to bem. Na bei - ra da - la-go - a fo - ram en-sa - iar pa-ra co-men-lar, O ti-co - ti-co no - fu-bá.

A vozdo patoeramemo umdesa - ca-to, jogo de conacomoganso era ma-to, mascugosteido fina - alquandoa-iram'a - gu - a
 A vozdo patoeramemo umdesa - ca-to, jogo de conacomoganso era ma-to, mascugosteido fina - alquandoa-iram'a - gu - a

e-en-sa-ian-do vocal-, quém/quém/quém!_quém! quém/quém/quém!_quém! quém/quém/quém!_ em! quém O pa _____
 e-en-sa-ian - do vo - cal, quém/quém/quém!_quém! quém/quém/quém!_quém! quém/quém/quém!_ em! quém O pa _____

Anexo H: El Manisero

EL MANISERO

Son

Moisés Simons

Flute

Voice 1 *Mujeres*

Voice 2 *Hombres*

Piano

CLAVES

CONGAS

9

Fl.

Ma - ni Ma - ni si te quieres por el pi - co di - ver - tir co - metelun cu - cu - ru - chi - to de - ma - ni

D Ma - ni Ma - ni si te quieres por el pi - co di - ver - tir co - metelun cu - cu - ru - chi - to de - ma - ni

Pno.

CL.

CLAVES

17

Fl.

Ma - ni Ma - ni

Cuan - do la ca-lle so - la es-tá ca-se-ra de mi co - ra-zón,

Pno.

Cl.

CgAs.

25

Fl.

el ma-ni-se-ro len-to - na su __ pre-gón y si la ni-ña es cu - cha su __ can-tar

Ma - ni Ma - ni

Pno.

Cl.

CgAs.

33

Fl.

lo lla-ma des - de su bal - cón.

Pno.

Cl.

CgAs.

41

Fl.

Que sa-bro - si-to ly ri - coles-tá, ya no se pue-de pe - dir más. —

Pno.

Cl.

CgAs.

49

Fl.

49

Y vala ser muy tar-de ya. Ya se valel ma-ni-se-ro,

Ay ca-se-ri-ta no me de- jes ir porque des-pués te vas ala-rre - pen-tir Y vala ser muy tar-de ya. Ya se valel ma-ni-se-ro,

Pno.

49

Cl.

49

Cas.

57

Fl.

57

ya se va. Ya se valel ma-ni-se-ro ya se va.

ya se va. Ya se valel ma-ni-se-ro ya se va.

Pno.

57

Cl.

57

Cas.

65

Fl.

Yá se va, Yá se va.

Pno.

CL.

C&AS.

73

Fl.

Me voy, Me voy.

Pno.

CL.

C&AS.

Anexo I: Alma Llanera

ALMA LLANERA

Joropo

Música: Pedro Elias Gutiérrez
Letra: Rafael Coronado
Adaptación: Lina K. Bautista

Flauta

Voz 1

Voz 2

Cuatro

Guitarra

Maracas MD

Maracas MI

A D E7 A D E7 E7

Presto ♩=170

9

Fl.

9

Vz.1

Yo, yo na - ci en u - na ri - ve - ra del A - rau - ca vi - bra -
 Me, me arru - lló la vi - va dia - na de la bri - sa del pal -

Vz.2

Yo, yo na - ci en u - na ri - ve - ra del A - rau - ca vi - bra -
 Me, me arru - lló la vi - va dia - na de la bri - sa del pal -

9

Ctr.

Gtr.

9

Mrcs.

9

Mrcs.

15

Fl.

15

Vz.1

dor. _____ Soy her - ma - no de la es - pu - ma, _____ de las gar - zas, de las

mar, _____ Y por e - so ter go el al - ma, _____ co no el al - ma pri mo

Vz.2

dor. _____ Soy her - ma - no de la es - pu - ma, _____ de las gar - zas, de las

mar, _____ Y por e - so ter go el al - ma, _____ co no el al - ma pri mo

15

Ctr.

15

Gtr.

15

Mrs.

15

Mrs.

23

Fl.

23

Vz.1

ro - sas, _____ Soy her - ma - no de la es - pu - ma, de las gar - zas, de las ro - sas, -
ro - sa, _____ Y por e - so tengo el al - ma como el al - ma primo - ro - sa, _____

Vz.2

ro - sas, _____ Soy her - ma - no de la es - pu - ma, de las gar - zas, de las ro - sas, -
ro - sa, _____ Y por e - so tengo el al - ma como el al - ma primo - ro - sa, _____

23

Ctr.

Gtr.

23

Mrs.

23

Mrs.

30

Fl.

Vz.1

Vz.2

Ctr.

Gtr.

Mrcs.

Mrcs.

30

30

y del Sol, y del Sol. A - mo,
del cris - tal, del cris - tal.

y del Sol, y del Sol. A - mo,
del cris - tal, del cris - tal.

37

Fl.

37

Vz.1

Mujeres

Llo-ro, Can-to, Sue-ño, la la la la la la la la la la

Vz.2

Hombres

Llo-ro, Can-to, Sue-ño, Con cla-ve-les de pa-sión, con cla-ve-les de pa-sión,

37

Ctr.

37

Gtr.

37

Mrs.

37

Mrs.

44

Fl.

Vz.1

A - mo, Llo - ro, Can - to, Sue - ño, *la la la la la la la la*

Vz.2

8 A - mo, Llo - ro, Can - to, Sue - ño, pa-ra or-nar las ru-bias cri - nes, del po - tro de mi a-ma-

Ctr.

Gtr.

Mrcs.

Mrcs.

44

51

Fl.

51

Vz.1

la

Todos

Yonaci_enu-na ri - ve - ra

del a-rauca vibra - dor,

Soy herma no de la es - pu - ma,

Vz.2

8

dor.

Yonaci_enu-na ri - ve - ra

del a-rauca vibra - dor,

Soy herma no de la es - pu - ma,

51

Ctr.

51

Gtr.

51

Mrcs.

51

Mrcs.

58 9

Fl.

Vz.1

Vz.2

Ctr.

Gtr.

Mrcs.

Mrcs.

de las gar-zas de las ro - sas - - - y del Sol. _____

de las gar-zas de las ro - sas - - - y del Sol. _____