

**SELECCIÓN Y ARREGLOS CORALES DE MÚSICA INFANTIL CON RITMOS
COLOMBIANOS DE COMPOSITORES SANTANDEREANOS**

LAURA XIMENA PORRAS PEÑA

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

2011

**SELECCIÓN Y ARREGLOS CORALES DE MÚSICA INFANTIL CON RITMOS
COLOMBIANOS DE COMPOSITORES SANTANDEREANOS**

LAURA XIMENA PORRAS PEÑA

**Trabajo realizado para optar por el título de
LICENCIADA EN MÚSICA**

Director(a):

Esp. Andrea Juliana Zambrano Olarte

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

2011

*A Dios, a mis padres, mis
hermanas, mi sobrina y a Ferchito
Gómez.*

AGRADECIMIENTOS

A mi amado Dios, a Jesús y a mamita María, por sus bendiciones, y guiarme en la elaboración de mi trabajo, por darme fortaleza, sabiduría y por la oportunidad de culminar una meta más “mi carrera”.

Gracias a mis familiares, a mis padres por su dedicación, por permitirme crecer en un hogar unido, no tengo cómo pagarles tanto amor.

A mi Padre Marcelino Porras por su apoyo económico y moral, al que le tengo una gran admiración por ser un ejemplo de superación personal del cual he aprendido muchas cosas, siempre me ha animado y motivado a luchar por mis sueños.

Gracias a mi madre Martha Peña por sus consejos, por brindarme tranquilidad, por su compañía incondicional, un ejemplo de mujer trabajadora que me ha enseñado a perseverar en todo lo que me propongo.

A mis hermanitas Johana y Dianita por su compañía, gracias por sus consejos, y buen ejemplo de dedicación y superación, por todo el cariño que me han dado, las quiero mucho.

A mi sobrina Valentina Linares, quien con su ternura y carisma ha sido mi inspiración para enseñar y trabajar en favor de los niños.

A mi novio Ferchito Gómez, quien se ha ganado un lugar muy importante en mi vida por su apoyo, por sus enseñanzas, su compañía, amor y paciencia.

Agradezco de una manera especial, al cuerpo docente de la Escuela Artes - Música de la Universidad Industrial de Santander, de los cuales aprendí mucho.

A la Licenciada Andrea Zambrano por todo el conocimiento que me aportó durante la carrera y la elaboración de este proyecto, su tiempo y experiencia han enriquecido mi vida personal y profesional.

Muchas gracias a los Músicos y Compositores santandereanos por compartir sus letras y melodías que enriquecen nuestro patrimonio musical.

A mis amigos muchas gracias por todas sus palabras que me animan a seguir luchando, por su apoyo y aportes en la elaboración de este proyecto, especialmente Rafael Mauricio Leal y Heidy Dávila Arenas, Dios los bendiga.

Gracias a los niños que prestaron sus voces para la presentación, a los niños del coro de la escuela de música "E.C.M.U.S.", y a la directora de la academia de música la cuerda, por prestarme sus instalaciones y su confianza.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	17
1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA	17
1.2 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA	18
2. OBJETIVOS	19
2.1 OBJETIVO GENERAL	19
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
3. JUSTIFICACIÓN	20
4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	22
4.1 TIPO DE ESTUDIO	22
4.2 UNIVERSO Y MUESTRA	22
4.3 MÉTODOS, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS	23
4.4 RECURSOS FÍSICOS, FINANCIEROS, HUMANOS Y EQUIPOS	24
5. MARCO REFERENCIAL	26
5.1 MARCO CONCEPTUAL	26
5.1.1 La música colombiana	26
5.1.1.1 La región caribe	27
5.1.1.2 La región andina	29
5.1.1.3 La región llanera	34
5.1.1.4 La región pacífica	36
5.1.1.5 La Región Insular	37
5.1.2 Arreglar o Adaptar	37
5.1.3 Recursos musicales para el arreglo de temas para agrupaciones infantiles	39
5.1.3.1 El Ostinato	39

5.1.3.2 Canon	39
5.1.3.3 La percusión Corporal	39
5.1.4 La formación vocal infantil	40
5.1.4.1 Las voces infantiles	41
5.2 MARCO LEGAL	43
5.3 MARCO DE ANTECEDENTES	48
6. LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS	52
6.1 MARIO DÍAZ ALVAREZ	52
6.1.1 Fábula de Amor	53
6.3 SIXTO CALDERÓN PEDRAZA	55
6.3.1 Río río canta el río	56
6.3.2 Manzanita	59
6.4 CELEDONIO CELIS	63
6.4.1 La Hormiguita alada	63
6.5 GUSTAVO SILVA RAMÍREZ	66
6.5.1 El ciclo del agua y del amor	70
6.5.2 La cigarra y mi guitarra	72
6.5.3 Cuando sea grande	74
6.5.4 Anhelo	76
6.6 TIMOLEON RUEDA ROJAS	78
6.6.1 Rosita de mi jardín	78
6.7 ORLANDO SILVA	80
6.7.1 Los colores	81
6.7.2 Arriba – abajo	84
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFIA	88
ANEXOS	92

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Recursos Financieros	25

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Ritmos y aires Colombianos	27
Figura 2. Patrón Rítmico de la Cumbia.	28
Figura 3. Variante Rítmica de la Cumbia.	28
Figura 4. Patrón rítmico del Bambuco	30
Figura 5. Variante Rítmica del Bambuco.	30
Figura 6. Patrón rítmico del Torbellino	31
Figura 7. Patrón Rítmico de la Guabina.	32
Figura 8. Patrón Rítmico del Pasillo	32
Figura 9. Variante Rítmica del Pasillo.	33
Figura 10. Patrón rítmico del Vals	33
Figura 11. Patrón rítmico de la rumba carranguera	33
Figura 12. Patrón rítmico de la marcha	34
Figura 13. Patrón rítmico del pasaje	35
Figura 14. Rango Vocal de las Voces Infantiles	42
Figura 15. Rango "Fábula de amor	55
Figura 16. Rango "Río río canta el río"	58
Figura 17. Rango "Manzanita"	60
Figura 18. Rango "La Hormiguita Alada\	66
Figura 19. Rango "El Ciclo del Agua y del Amor\	71
Figura 20. Rango "La Cigarra y mi Guitarra\	73
Figura 21. Rango "Cuando Sea Grande\	75
Figura 22. Rango "Anhelos\	77
Figura 23. Rango "Rosita de Mi Jardín\	80
Figura 24. Rango "Los Colores\	83

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Análisis Musical "Fábula de Amor\	53
Cuadro 2. Análisis musical "Río Río Canta el Río	56
Cuadro 3. Análisis musical "Manzanita\	59
Cuadro 4. Análisis musical "La Hormiguita Alada\	63
Cuadro 5. . Análisis musical "El Ciclo del Agua y del Amor\	70
Cuadro 6. Análisis musical "La Cigarra y Mi Guitarra\	72
Cuadro 7. Análisis musical "Cuando Sea Grande\	74
Cuadro 8. Análisis musical "Anhelos\	76
Cuadro 9. Análisis musical "Rosita de Mi Jardín\	78
Cuadro 10. Análisis musical "Los Colores\	81
Cuadro 11. Análisis musical "Arriba y Abajo".	84

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Formato de Entrevista a Compositores	93
Anexo B. Fábula de Amor	94
Anexo C. Río, río, canta el río	104
Anexo D. Manzanita	110
Anexo E. La hormiguita alada	114
Anexo F. El ciclo del agua y del amor	119
Anexo G. La cigarra y mi guitarra	123
Anexo H. Cuando sea grande	130
Anexo I. Anhelo	133
Anexo J. Rosita de mi Jardín	138
Anexo K. Los Colores	143
Anexo L. Arriba y Abajo	149
Anexo M. Bases rítmicas proporcionadas por el Maestro Rubén D. Gómez	156

RESUMEN

Título: “SELECCIÓN Y ARREGLOS CORALES DE MÚSICA INFANTIL CON RITMOS COLOMBIANOS DE COMPOSITORES SANTANDEREANOS”*.

Autor: LAURA XIMENA PORRAS PEÑA**

Palabras Claves: SELECCIÓN, ARREGLOS, CORO INFANTIL, MÚSICA INFANTIL, COMPOSITORES.

DESCRIPCIÓN

El presente trabajo tiene como objeto, seleccionar algunas obras infantiles con aires colombianas de compositores santandereanos y realizar arreglos para coro de niños. Tiene su origen en el interés de la autora por incentivar el conocimiento y la interpretación de la música nacional en la población infantil, y en el deseo de difundir el trabajo de compositores de la región, mediante el arreglo de sus obras como material disponible para agrupaciones infantiles en la región y una muestra coral de dicho material.

En este documento se expone el tratamiento dado por la autora a la información necesaria para llevar a cabo el cumplimiento de los objetivos propuestos, información que ha sido organizada en tres capítulos que contienen: El primero, el planteamiento del problema y los aspectos metodológicos relacionados con la resolución del mismo, así como demás datos formales como lo son, la justificación y los objetivos. En el segundo capítulo, se relacionan los elementos conceptuales, teóricos, legales y antecedentes que enriquecen y soportan el estudio descrito destacándose lo relacionado con el derecho de los colombianos al acceso de la cultura; la necesidad de difusión y conservación del patrimonio cultural nacional, las características de los aires musicales colombianos más representativos de cada región y los aspectos formales de la formación vocal infantil; y, finalmente, en el tercer capítulo, se exhibe la información relacionada con los compositores y sus obras, es decir, datos biográficos e inspiradores, así como los arreglos elaborados para este trabajo de grado.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas – Escuela de Artes - Música. Director: Andrea Juliana Zambrano Olarte

SUMMARY

Title: “SELECTION AND CHORAL ARRANGEMENTS OF CHILDREN’S MUSIC WITH COLOMBIAN RHYTHMS OF SANTANDER COMPOSERS”*.

Author: LAURA XIMENA PORRAS PEÑA**

Key Words: SELECTION, ARRANGEMENTS, CHILDREN’S CHOIR, CHILDREN’S MUSIC, COMPOSERS.

DESCRIPTION

The present work has as an object, select some works child's with colombian air, of Santander composers and make arranges for children's choir. It originated in the interest of the author for promote the knowledge and interpretation of national music in children, through arrange of their works as material available for groups child's in the region and a coral sample of this material.

In this document it expose the treatment given by the author to the information necessary for carry out compliance of the objectives proposed, information has been organized in three chapters that contain the first statement of the problem and the methodological aspects related to the resolution of it, and the other formal data as the justification and objectives. In the second chapter, presents the conceptual, theoretical, legal and history, that enrich and support the study described, distinguish about the right of access to the Colombian culture; the need for dissemination and preservation of national cultural heritage, the characteristics of Colombia's most representative musical airs each region and formal aspects of infant vocal training, and finally in the three chapter, related information is displayed with the composers and their works, is, biographical information and inspiration, as well as arrangements for this grade work.

* Degree Work

** College of Human Sciences – School of Arts – Music. Director: Andrea Juliana Zambrano Olarte

INTRODUCCIÓN

La música colombiana ha generado un espacio donde las inspiraciones, experiencias y sueños de muchos de nuestros compositores han quedado plasmados para así deleitarnos con inolvidables obras musicales que a su vez nos recuerdan las raíces y costumbres del pueblo colombiano, que con el paso de los años se han ido olvidando quizá por la introducción de ritmos foráneos.

Este proyecto busca rescatar la pasión por la interpretación y conocimiento de la música Colombiana en nuestros niños, más aún, cuando los compositores son oriundos de los diferentes municipios de nuestro departamento. Mediante la selección de canciones inéditas de compositores regionales, la realización de sus respectivos arreglos y la presentación de una muestra del trabajo realizado con un grupo de niños de Floridablanca, se pretende posibilitar a la comunidad en general y en especial a la población infantil, la oportunidad de escuchar en los más pequeños, elementos musicales propios de la música colombiana para su conocimiento y deleite.

Diversos estudios han permitido afirmar que la música con todas sus posibilidades se convierte en un factor importante para conseguir cambios significativos en la calidad de vida de las comunidades. La música y en especial la práctica del canto en los niños, permite generar espacios de esparcimiento y recreación para el aprovechamiento del tiempo libre; facilita el auto-reconocimiento de las capacidades expresivas; favorece el desarrollo de la personalidad y los procesos de integración social; entre otros aspectos, por lo cual, es coherente propiciar proyectos musicales dirigidos a la población infantil en edad escolar.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA

*La educación musical a temprana edad, contribuye en la formación integral de la persona en todos los aspectos de su personalidad y su parte intelectual.*¹ Cuando un niño recibe educación musical desarrolla gran parte de su inteligencia emocional, pues la música le permite expresarse libremente e integrarse de manera activa en una sociedad. A través de las canciones puede reconocerse como agente de un entorno y asumir el cuidado de sí mismo y de lo que le rodea, de igual manera, la seguridad y confianza que brinda la actividad musical facilita la convivencia con otros niños y con los adultos que lo orientan.

Por otra parte, a través del contacto con la música, de la memorización de los textos contenidos en cada una de las canciones y del uso de gestos utilizados en la interpretación de las mismas, se contribuye al fortalecimiento de la inteligencia lógica-matemática, la memorización, la adquisición del lenguaje y la expresión corporal, entre otros.

Con respecto a la adquisición del lenguaje, el niño, mediante las canciones infantiles, se enfrenta al aprendizaje de palabras desconocidas; se ve forzado a pronunciar correctamente y con agilidad los fonemas contenidos en tales textos, y por otra parte, se favorece la expresión corporal en la medida que la música potencia el desarrollo y control del ritmo individual y colectivo de cada infante.

En Colombia, la formación artística es impartida desde temprana edad, sin embargo, son las instituciones educativas y los maestros en particular quienes

¹ PASCUAL MEJÍA, Pilar. Didáctica de la música para primaria. Madrid: Pearson Educación, S.A., 2002. 423 p. ISBN 84- 205- 3458-7

determinan la disciplina o arte a trabajar, así como también la manera en que ésta es desarrollada y el perfil del profesional a cargo, generando un panorama de incertidumbre frente a elementos claves de la formación del individuo, como es el reconocimiento de los valores e identidad cultural. En el caso de la formación musical, ésta se ha enfocado, en algunos casos, hacia el aprendizaje de canciones que deben presentarse en algún evento escolar y el abordaje de algunos elementos teóricos de la música que no son articulados con la práctica, por ejemplo, el niño reconoce figuras musicales que no sabe utilizar o leer. Como consecuencia de lo anterior, es decir, de la no existencia de planes o programas de formación musical en la escuela con docentes cualificados para tal fin, se evidencia un marcado desconocimiento y desinterés por la música colombiana, sus compositores y la interpretación de la misma, en la medida que el niño se convierte en adolescente.

Conforme a lo anterior, se hace necesario contribuir a la educación musical infantil y a la formación en valores culturales e identidad, a través de la recopilación y el arreglo de algunos temas musicales con aires colombianos compuestos por músicos santandereanos, para que mediante el uso de recursos vocales, de expresión corporal e interpretativos se acerque al niño a la música propia de nuestro país.

1.2 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo motivar en los niños el aprendizaje y gusto por la música colombiana y los compositores de su región?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Seleccionar y hacer arreglos de temas infantiles con ritmos colombianos de compositores santandereanos para motivar en los niños, el aprendizaje y gusto por la interpretación de la música de su país, mediante el uso de elementos vocales, de expresión corporal e interpretativa.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Promover la interpretación de temas musicales con ritmos colombianos en la población infantil.
- Dar a conocer parte de la obra musical infantil de algunos compositores santandereanos a la población infantil y la comunidad en general.
- Contribuir al enriquecimiento del repertorio de las agrupaciones corales infantiles en la región.
- Realizar una muestra musical con un coro infantil, del material recopilado y arreglado.

3. JUSTIFICACIÓN

La música colombiana representa un papel muy importante dentro del patrimonio cultural, por contener diversos aires y elementos rítmicos, melódicos, líricos e instrumentales propios de las manifestaciones culturales de sus pueblos; raíces que ratifican y fortalecen la identidad de la nación. Tal patrimonio está constituido, entre otros, por las diversas composiciones musicales que han sido creadas por diferentes artistas nacionales, pero aun constituyéndose como patrimonio, su conocimiento, interpretación y difusión se limita a un pequeño grupo de personas.

El acceso a la cultura es un derecho contemplado en la constitución así como lo es también la educación. Entonces, ¿por qué no aunar esfuerzos y utilizar la educación como medio para el acercamiento, conocimiento, difusión y disfrute del patrimonio musical? Quizá en este punto aplique el adagio popular que dice que “nadie ama lo que no conoce”, y sea esta frase la explicación ante el desconocimiento y desinterés de adolescentes y adultos frente al patrimonio musical colombiano, pues ellos, quizá fueron niños a los que no se les enseñó a amar este legado.

Por otra parte, los medios de comunicación masivos tampoco favorecen este aspecto, pues en la radio y la televisión se puede apreciar la música comercial y en cambio, las emisoras y canales culturales son escasos y sus programas “poco llamativos” para la población infantil y juvenil. Es entonces, desde el contacto con el infante en un ambiente educativo en donde se puede comenzar a formar el futuro adolescente y adulto que conoce, valora y disfruta su patrimonio cultural; formación fundamentada en una iniciación musical adecuada donde se enseñe y estimule desde temprana edad a valorar e interpretar la música propia; objetivo que se ha perdido por la introducción de ritmos contemporáneos y el aprendizaje de música infantil de compositores extranjeros.

Por otra parte, el docente encargado de la formación musical de los niños, carece de obras musicales infantiles colombianas, que contribuyan al conocimiento y desarrollo musical en la población infantil de la región, por lo que se hace necesario seleccionar canciones de compositores santandereanos y recrear arreglos corales infantiles de estas obras para facilitar a los maestros y maestras, el acercamiento al repertorio nacional a través de versiones con recursos vocales, de expresión corporal e interpretativos llamativos para esta población.

El trabajo coral integra diferentes aspectos de los cantantes; yendo más allá de los textos o la música en general, éste logra promover y desarrollar en ellos un sentido de responsabilidad y de trabajo en equipo, así como también, sentimientos de amistad y de convivencia necesarios en todos los ámbitos de la vida del individuo. Por tal razón, ese “compartir” merece ser experimentado desde edad temprana, pues la satisfacción personal que se genera como resultado de la actividad coral, se convierte no solo en una excelente experiencia de aprendizaje musical, sino también en un importante escenario de socialización.

Con lo anterior, además de favorecer el acercamiento de la población infantil a la música colombiana, se difunde y valora el trabajo realizado por músicos de la región, pues, sus obras comenzarán a sonar en las bocas de los niños de hoy que serán los adultos del mañana. Esta selección favorece la preservación y difusión del patrimonio intangible de la cultura colombiana en la medida que se rescatan las expresiones y representaciones culturales del departamento de Santander, implícitas en estas composiciones.

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

4.1 TIPO DE ESTUDIO

El presente trabajo corresponde a un estudio exploratorio cuyas fuentes de información primaria permitieron hacer una recopilación parcial de temas infantiles con aires colombianos compuestos por compositores santandereanos.

Así mismo, se convierte en un trabajo experimental, pues el autor ha tomado los temas recopilados, ha hecho sus respectivos arreglos musicales para presentarlos como material disponible para agrupaciones corales infantiles y ha presentado una muestra con una selección del material preparado e interpretado por un coro de niños conformado para tal fin en este proyecto.

4.2 UNIVERSO Y MUESTRA

El universo corresponde a todos los compositores santandereanos vivos y para efectos de este trabajo, se utilizó una muestra no probabilística ya que la selección depende del juicio personal del investigador.

En el caso de este proyecto se seleccionaron compositores con ciertas características tales como edad, municipio, provincia, reconocimiento, y se les contactó a conveniencia debido a lo incierto de poder establecer contacto con todos.

4.3 MÉTODOS, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

Este trabajo ha sido realizado mediante el desarrollo, de las siguientes etapas:

- **Revisión Bibliográfica:** se hace con el ánimo de recopilar la información necesaria para construir el marco referencial que soporta este trabajo. La búsqueda de información se realizó en bibliotecas locales como la de la Universidad Industrial de Santander, la de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la del Instituto Municipal de Cultura; en la Biblioteca Luis Ángel Arango y la biblioteca del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en la Ciudad de Bogotá y, fueron a su vez consultadas diferentes fuentes de Internet.
- **Sondeo de compositores regionales:** Por comunicación telefónica, se estableció contacto con casas de la cultura y alcaldías municipales de Bucaramanga, San Gil, San Andrés, Mesa de los Santos, Curití y Betulia; solicitando información que permitiera contactar a los músicos de la región.
- **Encuentro con compositores:** Después de establecida la comunicación con cada uno de los compositores que aceptaron participar del proyecto, se procedió a visitarlos en sus municipios, entrevistarlos y recopilar así las obras que respondían a los criterios del proyecto: *música infantil con aires colombianos*. Para la entrevista se utilizó un formato común (Anexo A) que permitió obtener datos personales y musicales de todos los compositores.
- **Selección y arreglo de las obras:** Para la selección de las obras que integran este proyecto se tuvo como criterios:
 - a. Textos infantiles.

- b. Melodías sencillas y agradables.
 - c. Ritmos colombianos.
 - d. Esquemas armónicos tradicionales.
- **Arreglos musicales:** Después de seleccionadas las obras se procedió a abordar cada una de ellas y a desarrollar una idea musical usando diferentes recursos como: ostinatos, cánones, onomatopeyas de instrumentos, percusión corporal, cantos a dos y a tres voces. Como herramienta tecnológica para la digitalización de los arreglos se utilizó el programa Finale².
 - **Elaboración del Informe Final:** Esta etapa corresponde a la organización y sistematización de la información recopilada mediante fuentes bibliográficas y entrevistas junto con los arreglos desarrollados por el autor, para su posterior presentación y sustentación.

4.4 RECURSOS FÍSICOS, FINANCIEROS, HUMANOS Y EQUIPOS

Para la ejecución de este proyecto se requirió:

- Una Oficina dotada de los recursos tecnológicos y equipos enunciados a continuación:
 - a. Computador portátil “hp pavilion dv4-1413la”
 - b. Cámara digital “SAMSUNG S630, 6.0 mega pixeles”
 - c. 1 Organeta YAMAHA PSR E303.
 - d. Software de edición musical “Finale”.
- Recurso humano:
 - a. Aspirante al grado (arreglista)

² Software diseñado para escribir, ejecutar, imprimir y publicar partituras musicales, creado por la empresa MakeMusic.

- b. 1 pianista
- c. 10 compositores.

Tabla 1. Recursos Financieros

CONCEPTO	Horas por Semana	Valor Hora [Pesos]	Dedicación [Semanas]	TOTAL [Pesos]
PERSONAL □				
Director (U)	1	\$ 50,000	32	\$ 1,600,000
Autores del proyecto (U)	48	\$ 8,000	32	\$ 12,288,000
SUBTOTAL				\$ 13,888,000
CONCEPTO	Unidades	Valor Unitario	TOTAL	
TRANSPORTE Y VIÁTICOS □				
Transporte (Trayectos)	14	\$ 30,000	\$	420,000
Hospedaje (Noches)	10	\$ 30,000	\$	300,000
Viáticos (Días)	20	\$ 20,000	\$	400,000
SUBTOTAL				\$ 1,120,000
EQUIPOS Y DOCUMENTACIÓN □				
Computador portátil "hp pavilion dv4-1413la" (A)	1	\$ 1,800,000	\$	1,800,000
Impresora (A)	1	\$ 350,000	\$	350,000
Cámara digital "SAMSUNG S630, 6.0 mega pixeles"	1	\$ 250,000	\$	250,000
Organeta YAMAHA PSR E303	1	\$ 750,000	\$	750,000
SUBTOTAL				\$ 3,150,000
SUMINISTROS DE OFICINA Y VARIOS □				
Papelería y CD (A)	1	\$ 350,000	\$	350,000
Fotocopias (A)	700	\$ 50	\$	35,000
Empastes (A)	15	\$ 2,500	\$	37,500
SUBTOTAL				\$ 422,500
SUBTOTAL GENERAL				\$ 18,580,500
Imprevistos (10%) (A)				\$ 1,858,050
TOTAL GENERAL				\$ 20,438,550

Fuente: El autor

5. MARCO REFERENCIAL

5.1 MARCO CONCEPTUAL

Para el desarrollo de este proyecto es necesario abarcar un marco conceptual que permita enriquecer y sustentar desde diferentes perspectivas el objeto del mismo, por tal razón serán abordados en este aparte, aspectos relacionados con la música nacional, en especial los aires utilizados en los temas seleccionados para el desarrollo de los arreglos, los recursos técnico- musicales empleados y los términos concernientes a la formación vocal y musical de niños.

5.1.1 La música colombiana. Colombia como nación de conformación esencialmente mestiza, posee como riqueza folclórica los aportes hechos por diferentes elementos étnicos y culturales de indígenas, españoles y afro-descendientes. La mezcla entre culturas tiene focos de concentración social claramente identificados que explicitan la diversidad cultural existente en la nación: en los andes cordilleranos habita la cultura mestiza, producto de la fusión entre españoles y aborígenes; en las costas Atlántica, Pacífica y valles interandinos predomina la cultura mulata, con supervivencias negras, españolas e indígenas, en los llanos orientales se encuentra una cultura principalmente mestiza y hacia el sur amazónico, pueblos aborígenes como Tukano, Makú, Huitoto, Carijona, Kofan, entre otros.

Geográficamente, Colombia está dividida en seis regiones producto de tal diversidad cultural, cada región posee características y manifestaciones propias de su cultura, entre las cuales, la música juega un papel muy importante por: ser un vehículo para la expresión de emociones y el acompañamiento de las labores cotidianas; espacio para el esparcimiento y el encuentro y, para dejar plasmado

como patrimonio cultural, las vivencias y costumbres de quienes han habitado en la región.

Producto de lo anterior, existe en Colombia un número muy significativo de aires y ritmos musicales entre los cuales, se pueden destacar en cada región, los siguientes:

Figura 1. Ritmos y aires Colombianos



Fuente: El autor

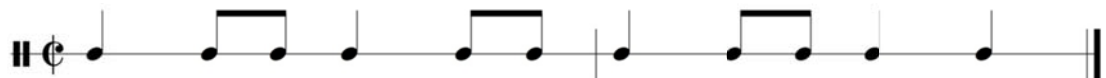
5.1.1.1 La región caribe. Es la zona comprendida por los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Atlántico, Magdalena, Cesar y la Guajira, en ella se encuentra una mezcla particular de razas (colonizadores españoles, indígenas y negros), creándose una conciencia regional costeña de estilo "Caribe",

extrovertida, expansiva, alegre y bullanguera. Entre los aires folclóricos de esta región se destacan: la cumbia, el porro, la gaita o porro paletiao, la puya o porro tapao, el bullerengue, el paseo vallenato, el merengue y el mapalé, entre otros.

La cumbia. Es el aire típico dominante en el litoral atlántico, especialmente en los departamentos de Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y alguna parte del Magdalena. Su nombre deriva del vocablo “cumbe” de origen africano que significa “bailes de negros”.

El instrumental auténtico de la cumbia consta de dos tambores (Llamador y alegre), una tambora o bombo, un guache, una maraca y una caña de millo. Su ritmo, en compás simple binario (2/2 o 2/4) caracterizado por la acentuación en contratiempo. El llamador con un ritmo base mantiene el pulso; el guache es sacudido hacia arriba en los tiempos fuertes y hacia abajo en los débiles y el alegre improvisa sobre un módulo rítmico con variaciones al final de la frase.

Figura 2. Patrón Rítmico de la Cumbia.



Fuente: La autora

Figura 3. Variante Rítmica de la Cumbia.



Fuente: La autora

El porro. Es una variante de la cumbia, al parecer en el ambiente de Cartagena de Indias. El porro recibió el nombre de un tambor pequeño dotado de un solo

parche cónico y truncado, de uso generalizado y que se conoce como porro o porra, destinado a aporrear, la tambora o el bombo.

Su ritmo muy alegre y fiestero en compás de 2/4 es ejecutado por el instrumental característico de las bandas papayeras: trompetas, tambores, clarinetes, bombardinos, tuba, bombo, redoblante y platillos.

Se clasifica en dos tipos o categorías: *El "palitiao"*, oriundo de las tierras del Sinú cuyo nombre corresponde a la forma como se golpea con el percutor la tablilla incorporada al aro del bombo y se encuentra estructurado en cuatro partes o secciones: danza, porro, "bozá", danza. Por otra parte, el porro "tapao" o *sabanero* se originó en las sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar y, su nombre obedece a la forma como el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche opuesto al que percute y no posee la sección "bozá".

5.1.1.2 La región andina. Es la zona comprendida por los departamentos de Antioquia, caldas, Risaralda, Quindío, Valle, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander, encontrándose en ella, la mayor parte de la población colombiana y las principales actividades económicas del país.

Entre los ritmos representativos de esta región se encuentran: bambuco, torbellino, guabina, pasillo y otros como el bunde, sanjuanero, danza, rajaleña, caña, etc.

El Bambuco: Es el aire folclórico mestizo más típico de la zona andina colombiana, y por esencia la danza nacional más representativa. No hay acuerdo sobre la época exacta de su aparición como tonada y baile, pues la misma palabra define las dos, pero todos los cronistas y muchos de los comentaristas de la música nacional coinciden en aceptar que nació en el departamento del Cauca

posiblemente en el siglo XVIII y que fue la resultante de una mezcla de elementos procedentes de las tres razas constitutivas del pueblo colombiano (indígena, española y negra).

Existen diferentes acuerdos entre los folclorólogos acerca del carácter polirítmico del bambuco, hoy se habla de la fórmula $3/4 - 6/8^3$ con ricas síncopas de difícil ejecución.

Figura 4. Patrón rítmico del Bambuco



Fuente: La autora

Figura 5. Variante Rítmica del Bambuco.



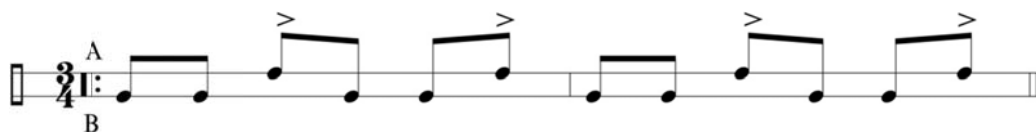
Fuente: La autora

El Torbellino: es una de las danzas y cantos folclóricos más representativos de Boyacá, Cundinamarca y Santander; compañero de los promeseros en las romerías boyacenses y diferentes celebraciones de los pueblos y veredas del altiplano, por contener en sus coplas, textos relacionados con el amor, la desilusión, el sentimiento religioso y el paisaje variado.

³ OCAMPO LOPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia. 6 ed. Santafé de Bogotá, D.C.: Plaza y Janes, 2000. p. 99.

Se han distinguido variedades de torbellino, destacando el triste o melancólico del altiplano, y el festivo de las zonas cálidas. Los instrumentos musicales que principalmente se utilizan para su interpretación son el tiple, el requinto, el chucho y los capadores (llamados chiflos en Boyacá) y las carracas o quijadas.

Figura 6. Patrón rítmico del Torbellino



Fuente: La autora

La Guabina: es un aire folclórico con ascendencia europea y con adaptaciones regionales muy sugerentes, ampliamente difundido en Boyacá, Cundinamarca, los Santanderes, Huila y Tolima. El instrumental típico para la ejecución de la guabina es el tiple, el requinto, la bandola y el chucho o guache, a veces remplazado por la pandereta trasculturada.

En cuanto a su interpretación vocal, es un canto a varias voces, por lo común femeninas, con empleo de coplas, cuyo acompañamiento se hace con el ritmo del torbellino. La actuación vocal se hace a capella en los interludios que dejan los instrumentos a propósito. El canto de la guabina tiene cinco partes: preludio, grito inicial o mote, la copla, el estribillo y los interludios. Se escribe en compás de 3/4 y tiene un tempo medio. Se caracteriza por sus bellas cadencias musicales, muy similares y frecuentemente confundidas con las del bunde.

Figura 7. Patrón Rítmico de la Guabina.



Fuente: La autora

El Pasillo: Otro de los aires andinos que nació a mediados del siglo XIX en la atmósfera galante del vals del cual se derivó. El pasillo fue muy apetecido por el pueblo raso de Santafé de Bogotá, en los bailes en campos y ciudades y en las bandas de música.

En la interpretación de los pasillos se encuentran dos tipos representativos: *El pasillo fiestero instrumental*, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, de tempo rápido; y *el pasillo lento vocal o instrumental*, de tempo lento, característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y de recuerdos, típico de serenatas y reuniones sociales de cantos⁴.

El pasillo presenta forma tripartita y puede tener una corta introducción. Su tratamiento armónico es más avanzado que el del bambuco (sustituciones, préstamo modal) y se escribe en compás de 3/4 cuyo primer tiempo es principalmente tocado por el bajo.

Figura 8. Patrón Rítmico del Pasillo



Fuente: La autora

⁴ *Ibíd.*, p. 112.

Figura 9. Variante Rítmica del Pasillo.



Fuente: La autora

El vals: De ascendencia Europea, el vals se escribe en compás de 3/4 y del cual se podría afirmar que da origen al pasillo.

Figura 10. Patrón rítmico del Vals



Fuente: La autora

Rumba criolla: Reconocida como aire folclórico oficial del Departamento de Cundinamarca por la Ordenanza Departamental No. 14 de 27 de julio de 1994 y como aire folclórico de Fusagasugá con el Acuerdo Municipal No. 39 del 19 de noviembre de 1994.

Existen diferentes tipos, de acuerdo a su lugar de origen “Rumba antioqueña” escrita en compás de 4/4, “Rumba cundiboyacense” con compás de 3/4 y “Rumba Criolla tolimense” en 6/8. Así mismo, se puede hablar de la rumba carranguera cuya rítmica responde a la medida del compás de 2/4.

Figura 11. Patrón rítmico de la rumba carranguera



Fuente: La autora

Marcha: Ritmo estructurado en compás binario o cuaternario cuya división de tiempos se realiza en dos valores desiguales, siendo el primero más largo que el segundo y para lo cual se hace uso del puntillo.

Una marcha puede presentar características muy diferentes, según sea la finalidad para la que está compuesta, como por ejemplo la Marcha Fúnebre con andar lento y la Marcha Procesional o Nupcial con aire solemne. En los tiempos modernos una marcha va acompañada de una banda musical en la que intervienen varios tipos de instrumentos de viento y percusión.

Figura 12. Patrón rítmico de la marcha



Fuente: La autora

5.1.1.3 La región llanera. Se encuentra en la zona de integración geográfica con Venezuela en el oriente colombiano. Comprende una extensa sabana desde las estribaciones de la cordillera oriental hasta el río Orinoco y se prolonga a Venezuela y las Guayanas. Comprende los departamentos de Meta, Arauca, Casanare y Vichada y su principal actividad económica es la ganadería.

La raza predominante es el mestizo, con supervivencias españolas e indígenas y entre sus danzas, cantos y ritmos se encuentran el joropo, el galerón, el pasaje, el corrido, el carnaval, entre otros.

Joropo: es el baile folclórico más representativo de los Llanos colombo-venezolanos cuya danza contiene aspectos de supervivencia española, como el zapateo, propio de los bailes flamencos y andaluces. La palabra joropo viene del

arábigo “xarop” que significa “jarabe” y está emparentado con los jarabes tapatíos de México⁵.

En el joropo la unidad de canto y música es indisoluble y está permanentemente nutrida por la inmensa cantidad de recursos utilizados por los trovadores espontáneos. Los instrumentos comúnmente utilizados en su interpretación son el arpa, el cuatro y las maracas y su ritmo con carácter ternario está escrito en compás de 3/4.

El pasaje se manifiesta como un joropo lento y cadencioso, con una temática lírica, descriptiva y sentimental en las canciones;⁶ por lo que se puede resaltar la importancia de este aire musical, pues es usado como una expresión popular donde se manifiestan emociones, historias personales y del pueblo.

El pasaje se divide en tres partes (introducción, desarrollo, coda), que revisten de melodía un tema a través de una voz de cierto relieve sonoro o permiten una explosión instrumental. El ritmo de este aire está escrito en un compás de 3/4; el canto se desarrolla en forma muy particular y caprichosa y reviste frecuentes caídas de la voz, alteraciones del tono, melismas o arabescos que le dan gran vivacidad.

Figura 13. Patrón rítmico del pasaje



Fuente: La autora

⁵ *Ibíd.*, p. 120.

⁶ *Ibíd.*, p. 123

5.1.1.4 La región pacífica. Está enmarcada por la cordillera de los andes occidentales y el océano pacífico, abarcando los departamentos de Chocó y las zonas costeras de Valle, Cauca y Nariño; es el área de mayor predominio de las supervivencias negras africanas aun cuando también se encuentran supervivencias indígenas y españolas, con adaptaciones negras muy propias en su interpretación.⁷

Todos los ritmos interpretados en esta región, tienen la particularidad de reflejar las expresiones de una raza de origen africano inconforme, debido a la esclavitud que padecieron durante tanto tiempo; por lo que los sonidos y voces manifestados por los negros en sus canciones, reflejaban la tristeza y la tragedia emitiendo quejas en sus composiciones. A pesar de todo esto no perdieron la esencia de sus ritmos aborígenes, alegres y explosivos, ejecutados con instrumentos elaborados con productos extraídos de la tierra.

Entre las danzas, cantos y ritmos más importantes del litoral pacífico, se encuentran los siguientes: el currulao, el patacoré, el berejú, la juga, la contradanza, la jota y el bunde.

El currulao tiene su mayor zona de influencia en el centro-sur del litoral pacífico, especialmente en los alrededores de Buenaventura. Este ritmo tiene una medida de 3/4; su esquema tiene como punto de partida el repique, unas veces simultáneo y otras cruzado, de dos tambores monopercusivos y de fondo cerrado (los cununos macho y hembra) asociados a un bombo y varios “guasás” dejando el “canto” instrumental a cargo de la marimba de chonta, cuyo acompañamiento es inevitable. La voces, masculinas y femeninas, hacen coro, armonizándose

⁷ MARULANDA, Octavio. El folclor en Colombia, práctica de la identidad cultural. 2 ed. Caldas: Artestudio, 1984. p. 285

espontáneamente, no a través de una pauta musical precisa, sino dándole a los versos una calidad fonética muy propia de los grupos negros.⁸

5.1.1.5 La Región Insular. Esta región está formada por el archipiélago de San Andrés/Providencia y comprende tres islas; San Andrés, Providencia y Santa Catalina; su población se divide en tres grupos: la población raizal con ascendencia africana, la segunda es sirio-libanés que concentra un enorme poder económico, y la última, continentales que son mulatos provenientes de los departamentos de Atlántico y Bolívar.

En cuanto a su música, el ritmo más desarrollado es el Calipso que llegó a esta región procedente de Jamaica y Trinidad. En Colombia este ritmo tuvo gran acogida en los años 40 y 50 por su aire contagioso, su base rítmica sincopada que se desliza en una caída sobre el segundo golpe de un compás de cuatro tiempos, con una percusión marcante que reposa sobre un fondo de tipo antifonal, es uno de los estribillos cortos de sabor afrohispano.

5.1.2 Arreglar o Adaptar. Arreglar o adaptar una pieza musical consiste en modificar una obra para enriquecer su línea melódica con diferentes elementos y darle una presentación estéticamente equilibrada, acorde con las condiciones y capacidades de la agrupación con la cual va a ser interpretada y a su vez, potenciar la expresividad y belleza de la pieza original.

Para esto, existen fundamentos y técnicas arreglistas que pretenden tener vigencia universal, sin embargo, las características particulares del grupo y del material a arreglar serán las que determinen la forma y medida en que tales recursos puedan ser aplicados. Por ejemplo, los textos de educación coral o vocal sugieren ubicar las voces en un determinado registro que, en muchos casos, difícilmente puede ser cantado por los integrantes de coros aficionados. De la

⁸ *Ibíd.*, p. 286

misma manera, las capacidades de afinación o de disociación auditiva o rítmica del grupo determinarán la dificultad del arreglo en lo relativo a la complejidad del ritmo, al discurso melódico de cada voz y al contexto armónico general del mismo.

Para arreglar una pieza musical es importante tener en cuenta el tipo de armonía a utilizar (modal o tonal), la melodía, el tratamiento rítmico de las partes, el equilibrio de estructura, la instrumentación, entre otros elementos. En cuanto a lo que tiene que ver con la estructura, es elemental manejar conceptos básicos como lo son: frase, definiéndose así al elemento estructural más pequeño que expresa una idea musical completa y que para ello integra dos “semifrases” tras el esquema básico del lenguaje: Pregunta – respuesta. Como estructura más compleja, resultado de la unión de dos o más frases sucesivas, se encuentra el **Periodo**, comúnmente denominado “parte”.

Así mismo, en la búsqueda del equilibrio, en el lenguaje musical se habla de “**Forma**”, la cual puede ser primaria, binaria o ternaria si está conformada por una, dos o tres partes respectivamente. La forma primarias pueden representarse con el esquema A – A – A siendo ésta la forma más simple por estar constituida por una sola parte que se repite varias veces (forma estrófica) y en donde la Introducción y la Coda son facultativas al igual que en las otras.

Las formas **binarias** pueden ser A – B cuando las dos partes son distintas por su ritmo y melodía, ó A – A´ Cuando ambas partes son parecidas melódica y rítmicamente, o presentan ligeros cambios entre sí.

Las formas **ternarias** pueden ser A – B – C, cuando las tres partes son marcadamente diferentes; A – B – A, cuando la primera y la tercera parte son iguales, y la segunda es diferente; y, A – B – A´, cuando la primera y la tercera parte son parecidas o tienen pequeñas variaciones en contraste con la segunda.

5.1.3 Recursos musicales para el arreglo de temas para agrupaciones infantiles.

5.1.3.1 El Ostinato. Es la repetición constante y permanente de una misma estructura rítmica, melódica o armónica que se superpone al ritmo o la melodía principal, y cuyos elementos, frecuentemente han sido extraídos de ella. Aunque puede ser usado como un recurso para contrastar parte del arreglo, es posible también hacerlo permanente de principio a fin, en especial con aquellas canciones infantiles cuya estructura armónica es sencilla y recurrente. Por otra parte, cuando la canción está conformada por secciones o partes cuya estructura armónica es distinta, si la extensión de éstas lo amerita, se puede crear un ostinato diferente.

Los ostinatos son una extraordinaria herramienta para el desarrollo del sentido rítmico y la introducción de la polirritmia. Los ostinatos melódicos son el primer paso para iniciar al alumno/a en la armonía, ya que se ésta se forma con la superposición de ostinatos melódicos, a los que Orff llamaba bordones.

5.1.3.2 Canon. Es una forma musical basada en el juego imitativo de una melodía conforma por dos o más partes o frases que se complementan entre sí, armónicamente y contrapuntísticamente. En la interpretación van entrando una a una las partes, hasta que terminan sonando simultáneamente.

5.1.3.3 La percusión Corporal. Una de las principales innovaciones de la práctica educativa de Orff consiste en la consideración del cuerpo como instrumento musical, dotado de características tímbricas diversas. Los instrumentos corporales o naturales que también reciben el nombre de gestos sonoros, permiten: una educación del ritmo a través de movimientos del cuerpo que producen sonidos y no requieren de una coordinación muy precisa; el desarrollo del sentido rítmico, improvisación, ritmo, sonido y movimiento; la consolidación del esquema corporal a partir del descubrimiento y conocimiento del propio cuerpo (estructuración del

esquema corporal, desarrollo de lateralidad, coordinación general y fina) y favorece a la vez, el descubrimiento de las posibilidades sonoras del propio cuerpo.

La percusión corporal ubica como principales lugares para la generación de sonidos la palmada, los muslos, la pisada y los chasquidos, con los cuales se pueden lograr las más variadas combinaciones de timbre y de intensidad. Al ejecutar las percusiones corporales, se pueden producir diversos efectos, por ejemplo, con la palmada abierta y/o cerrada se puede dar idea de claridad, de brillantez, o de un sonido opaco, etc. Así mismo, las palmadas se pueden dar a diferentes alturas, en relación con el cuerpo, con el fin de darle variedad a los ejercicios y de colocar al cuerpo en una postura correcta y favoreciendo así la elasticidad de los músculos.

Entre otros sonidos que pueden ser producidos por el cuerpo (la voz) se encuentran las **onomatopeyas** que son palabras que se forman por imitación de un sonido. El término viene del griego *ónoma*, *-atos* 'nombre' y *poía* 'creación', es decir, 'creación de palabras' y encierra todos los *tic tac*, *pum*, *ñic ñic*, *cataplón*, *achís*, *tan* y demás expresiones utilizadas en el discurso cotidiano.

5.1.4 La formación vocal infantil. Uno de los principales objetivos de la educación vocal es que el alumno tenga contactos positivos con la música, y el canto coral es el mejor medio para lograrlo, entendiendo éste no como la formación de un coro escolar, sino como la práctica habitual del canto en grupo.

Está demostrado que el canto coral produce una gran satisfacción personal que se convierte no sólo en una excelente experiencia musical, sino también en un importante factor de socialización en un grupo. Pero para que la experiencia coral cumpla con sus objetivos de formación musical y personal es necesario responder los siguientes interrogantes: ¿Para quién?, ¿Cuándo?, ¿Cómo? y ¿Qué?.

El ¿Para quién? Incluye a todos los niños como parte de su formación musical y personal, pues no se trata de aspirar al lucimiento individual o del coro, sino a la participación en el mismo como medio de expresión musical. ¿Cuándo? Cuanto antes y en función del grado de desarrollo musical. El desarrollo evolutivo de la voz es paralelo al desarrollo del resto del cuerpo. ¿Cómo? El canto debe ser preferencialmente “a capella”, para favorecer una afinación justa, pudiendo incluirse un acompañamiento instrumental sencillo y cuidando la afinación y volumen del mismo para que no sobrepase a las voces. Sin embargo, el canto con apoyo instrumental de piano o guitarra suele motivar a los escolares y presenta la ventaja de favorecer un modelo de afinación “absoluta” para guiar a los alumnos y evitar momentáneamente las desafinaciones. ¿Qué? Primero cantos a una sola voz, después ostinatos, cánones para pasar posteriormente a canciones a dos voces, tres voces, etc.

Por último, el canto coral es un canto colectivo que exige integración y disciplina en grupo.

5.1.4.1 Las voces infantiles. Con la denominación de voces blancas se entienden las voces de los niños de edades comprendidas entre los cuatro y cinco años, hasta la época del cambio hormonal (pubertad), que, en el varón, se manifiesta por una pérdida de las frecuencias agudas de la voz, para pasar a unas frecuencias más graves; normalmente se produce un descenso aproximado de una octava en la tesitura hablada, lo que se debe al desarrollo y aumento de la masa de la laringe y de las cuerdas, que casi doblan su volumen. Las mujeres no sufren una alteración tan notable, por lo que el cambio de voz pasa prácticamente inadvertido, con excepciones en voces graves.

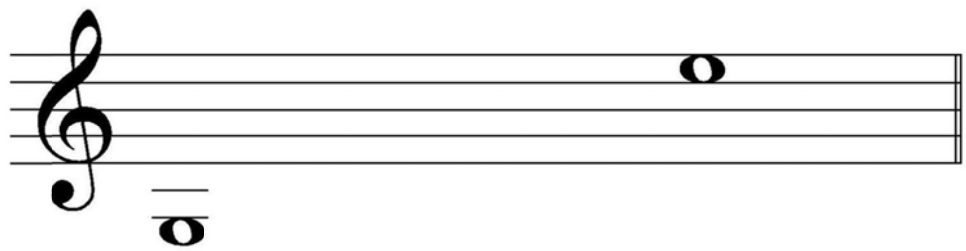
La educación de las voces blancas debe basarse sobre las mismas disciplinas de las adultas, pero teniendo en cuenta los factores musculares que, en estas edades, están por desarrollar. La voz infantil es sumamente delicada y nunca se

debe forzar ni en la práctica de ejercicios vocales ni pretendiendo que los niños canten partituras no adaptadas a sus características.

Existen tres registros en las voces de los niños⁹:

- El registro agudo: en los niños corresponde a la voz cantada, voz de cabeza o voz aguda. Esta es ligera y clara. La voz aguda se debe producir con un mecanismo ligero, que sucede cuando sólo vibran los bordes internos de los pliegues vocales durante la fonación.
- El registro grave: corresponde a la voz hablada, voz de pecho o voz grave que se produce con un mecanismo pesado. Este sucede cuando una cantidad mayor de masa de los pliegues vocales vibra durante la fonación, evitando hacer fuerza con la musculatura laríngea.
- El registro medio: llamado voz media o voz mezclada, se encuentra entre los anteriores, y es la combinación de ambos mecanismos, tendiendo más hacia la sensación que produce cantar con el mecanismo ligero, creando un puente en la transición de abajo a arriba, o de arriba hacia abajo.

Figura 14. Rango Vocal de las Voces Infantiles



Fuente. ZULETA JARAMILLO, Alejandro. Programa básico de dirección de coros infantiles. Bogotá D.C.: Imprenta Nacional, 2004. p.114.

⁹ PIÑEROS LARA, María Olga. Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles. Ministerio de Cultura, dirección de artes- área de música. Bogotá D.C: Imprenta Nacional, 2004. p. 99

Entre otros aspectos importantes es necesario destacar que el desarrollo del lenguaje enriquece el canto, los niños aprenden las canciones más rápido y su precisión rítmica mejora de manera significativa, el canto aumenta su atención hacia la afinación exacta, permite establecer la sensación de tonalidad y los rudimentos del canto en armonía, y finalmente, que la gran energía física y emocional de los infantes hace posible la presentación de un repertorio más complejo.

5.2 MARCO LEGAL

Desde el punto de vista legal en Colombia existen diferentes leyes, decretos y normas que promueven la protección, vigilancia y ejecución de las diferentes expresiones artísticas. En este marco legal serán enumeradas aquellas que soportan el objeto del presente proyecto.

En primer lugar, es necesario enunciar que en la Constitución Nacional, el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación, como principio fundamental. Así mismo, dentro de los derechos sociales, económicos y culturales se enumeran: la educación y la cultura, como derecho fundamental y el deber que tiene el estado de *promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.*¹⁰

Igualmente, en su artículo 71 manifiesta que *la búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres*¹¹ y dispone que los diferentes planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a la cultura y se crearán incentivos para

¹⁰ COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). Bogotá, D.E.: Editorial Atenea Ltda., 2008. p. 22.

¹¹ *Ibíd.*, p. 22

personas e instituciones que la desarrollen, fomenten y ejerzan estas actividades; y en su artículo 72, ostenta que “El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado (...) y que sus bienes conforman la identidad nacional, (...) pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles”¹².

Por otra parte, *La Ley 397 de 1997* desarrolla los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política, dicta normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, crea el Ministerio de la Cultura y traslada algunas dependencias. Esta ley ha sido modificada por la Ley 1185 de 2008, de la cual, es importante citar la modificación que se hizo al artículo 4 de la ley 397 de 1997, pues éste declara que “El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, (...) a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical (...)”¹³

También, expone los objetivos de la política estatal en relación con el Patrimonio cultural de la nación, entre los cuales se encuentran la *salvaguardia, protección, recuperación, conservación, sostenibilidad y divulgación del mismo, con el propósito de que sirva de testimonio de la identidad cultural nacional, tanto en el presente como en el futuro*¹⁴ y ordena que para su cumplimiento, *los planes de desarrollo de las entidades territoriales y los planes de las comunidades, grupos sociales y poblacionales incorporados a estos, deberán estar armonizados en materia cultural con el Plan Decenal de Cultura y con el Plan Nacional de*

¹² *Ibíd.*, p. 22

¹³ COLOMBIA.CONGRESO DE LA REPUBLICA. Ley 1185 de 2008 (12 de marzo). Por la cual se modifica y adiciona la ley 397 de 1997 ley general de cultura y se dictan otras disposiciones. [en línea] Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura. s.f. [citado 15 de Agosto de 2010]. p. 1. Disponible en internet: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=26806>

¹⁴ *Ibíd.* pág 1

*Desarrollo y asignarán los recursos para la salvaguardia, conservación, recuperación, protección, sostenibilidad y divulgación del patrimonio cultural*¹⁵.

Igualmente, adiciona a la ley 397, el artículo 11-1 con el cual define Patrimonio cultural inmaterial, así: *“El patrimonio cultural inmaterial está constituido, entre otros, por las manifestaciones, prácticas, usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas y espacios culturales, que las comunidades y los grupos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio genera sentimientos de identidad y establece vínculos con la memoria colectiva. Es transmitido y recreado a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia y contribuye a pro-mover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”*.¹⁶

En esta perspectiva, es necesario citar también:

Plan Nacional de Música para la convivencia, el cual *“pretende establecer una política de Estado que fortalezca la expresión musical individual y colectiva como factor de construcción de ciudadanía, y a favorecer la sostenibilidad del campo musical a través de la inversión pública continuada y de la articulación de actores, en condiciones de equidad”*¹⁷; por lo que entre sus múltiples objetivos, se encuentra el de fomentar en niños y jóvenes el acceso a la música colombiana, *mediante la creación y fortalecimiento de escuelas de música, centradas en la práctica musical, a través de cinco componentes: gestión, formación, dotación, divulgación e información*¹⁸.

¹⁵ Ibid. pág 2

¹⁶ Ibid. Pág 16

¹⁷ COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Plan Nacional de Música para la Convivencia. [on line] Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura. s.f. [citado 15 de Agosto de 2010]. p. 2. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/Archivos/1251-2-1-20-200835121814.pdf>

¹⁸ Ibid., p. 2.

Plan decenal de educación 2006 – 2016, que busca cualificar la educación del país, durante una década, pretendiendo alcanzar óptimos resultados mediante la materialización *en políticas, planes, programas, proyectos y acciones que promuevan la cultura, la investigación, la innovación, el conocimiento, la ciencia, la tecnología y la técnica, que contribuyan al desarrollo humano(...)*¹⁹ fortaleciendo la educación no solo desde el punto de vista cognitivo, pues su rango de acción es muy completo, sino generando más alternativas que mejoren la calidad de vida, por abarcar otros campos como el artístico y cultural, para la formación de la personalidad e identidad del individuo y de la sociedad.

La Ley 115, Ley General de Educación, que tiene el objetivo de regular un servicio al cual todo ciudadano tiene derecho a acceder, la educación. Entre los fines de la educación contemplados en este documento es importante resaltar: “El estudio y la comprensión crítica de la cultura nacional, y de la diversidad étnica y cultural del país, como fundamento de la unidad nacional y de su identidad²⁰” y “El acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones²¹”.

Así mismo, en su artículo 22 presenta los objetivos específicos de la educación básica entre los cuales se resalta “La apreciación artística, la comprensión estética, la creatividad, la familiarización con los diferentes medios de expresión artística y el conocimiento, valoración y respeto por los bienes artísticos y culturales²²”.

¹⁹ COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Plan Nacional Decenal de Educación 2006 - 2016. Asamblea Nacional para la educación. [on line] Bogotá D.C.: Ministerio de Educación. s.f. [citado 18 de Agosto de 2010]. p. 14. Disponible en internet: http://www.plandecenal.edu.co/html/1726/articles-166057_compendio_general.pdf

²⁰ COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 115 de 1994 (febrero 8). [on line] Bogotá D.C.: Ministerio de Educación. s.f. [citado 18 de Agosto de 2010]. p. 2. Disponible en internet: http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf

²¹ *Ibíd.*, p. 2.

²² *Ibíd.*, p. 7.

La ley cubre los procesos de educación no formal determinando que los principios por los cuales se rige, son los mismos establecidos en esta ley. Define la educación no formal como aquella *que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el artículo 11 de esta Ley*²³. Como finalidad de la educación no formal se encuentra el *“Promover el perfeccionamiento de la persona humana, el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales, la capacitación para el desempeño artesanal, artístico, recreacional, ocupacional y técnico, la protección y aprovechamiento de los recursos naturales y la participación ciudadana y comunitaria”*²⁴.

Los procesos de formación formal y no formal, según la ley, deben “favorecer el pleno desarrollo de la personalidad del educando, dar acceso a la cultura, al logro del conocimiento científico y técnico y a la formación de valores éticos, estéticos, morales, ciudadanos y religiosos, que le faciliten la realización de una actividad útil para el desarrollo socioeconómico del país”²⁵.

A nivel internacional es necesario resaltar que diferentes organismos han tratado temas relacionados con la cultura y que para el caso del objeto propuesto en el presente trabajo, es importante enunciar lo siguiente:

Las Naciones Unidas en su Convención sobre los derechos del niño, realizó un tratado internacional donde 54 países se comprometieron a velar por una formación infantil libre. Dicha convención fue adoptada, abierta y ratificada por la asamblea general en su resolución 44/25 del 20 de noviembre de 1989 y entró en vigor a partir del 2 de septiembre de 1990. En su artículo 29, párrafos 1 y 2 del documento, menciona que los menores de edad tienen derecho a recibir una educación completa, no solo académica o científica sino que les sean brindadas

²³ *Ibíd.*, p. 11.

²⁴ *Ibíd.*, p. 11

²⁵ *Ibíd.*, p. 20.

otras oportunidades de aprendizaje y esparcimiento donde se valoren sus aptitudes, capacidades e inclinaciones por otras áreas, los valores, el respeto a la cultura, como aspectos fundamentales de su desarrollo personal. Así mismo, determina que *“Los Estados Partes respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento²⁶”*.

Por otra parte, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, adoptado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su parte III, artículo 15, párrafos uno, dos, tres y cuatro, se establece un compromiso por parte de los países involucrados para trabajar en beneficio de los derechos de todas las personas en el campo artístico y cultural, dicho tratado se diferencia de la anterior convención, porque está dispuesto de manera general para toda la población con el fin de proporcionar un nivel de vida adecuado.

5.3 MARCO DE ANTECEDENTES

En este marco de antecedentes es importante resaltar la labor que diferentes autores han realizado como aporte al repertorio de diferentes agrupaciones infantiles y a la formación vocal y musical de niños y jóvenes colombianos.

En 1994 en la Escuela de Artes de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Industrial de Santander, se desarrolló un trabajo denominado *“Repertorio escolar para voz con acompañamiento de piano, y coros a dos y tres voces”* en el cual se realizaron arreglos de música infantil con fin el contribuir con un material musical bien elaborado para el aprendizaje e interpretación musical, por estar adecuado a

²⁶ORGANIZACIÓN PARA LAS NACIONES UNIDAS. Convención sobre los Derechos del Niño (20 de noviembre de 1989). [on line] s.f. [citado 10 de Septiembre de 2010]. Disponible en internet: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/crc.htm>

las necesidades técnicas y recursos e intereses de los niños. Así mismo, mediante este trabajo se motivó y estimuló a los compositores para que dediquen parte de sus creaciones y arreglos al campo coral escolar.

Los temas arreglados durante la ejecución del proyecto, correspondieron a canciones infantiles tradicionales (canon a dos y tres voces) y no se dio prioridad a la música folclórica del país, aunque dentro de los temas se introdujo uno con ritmo de pasillo. Los arreglos tuvieron gran aceptación en la población infantil por su contenido didáctico y se logró inquietar a estudiantes de música y compositores no solo para realizar montajes con estos arreglos, sino a investigar, aportar y crear un material de estudio de composición de música infantil, el cual, consideran los autores que ha sido deficiente.

Por otra parte, en Febrero de 1998, en la Universidad del Valle, la licenciada Marta Lucía Calderón, maestra de dirección coral de la escuela de música de dicha institución, realizó una recopilación, selección y clasificación de coros infantiles titulado: *“Coro infantil Antología de música coral latinoamericana Volumen I”*, combinando canciones infantiles tradicionales de diversos países de América latina con poesías musicalizadas de varios autores. Con este trabajo, se proporcionó a los grupos corales, un material didáctico cuyo contenido sirvió para enriquecer su repertorio musical con música popular, tradicional latinoamericana y composiciones originales de maestros latinoamericanos, entre el cual se incluyeron algunas obras del folclor colombiano como las guabinas “Cafetales de mi tierra” y “Las esmeraldas de Muzo” con letra y música de Luis Lizcano C.

En Julio de 1999, la Dirección de Infancia y Juventud del Ministerio de Cultura de Colombia, en cooperación con el Ministerio de Cultura de Colombia, la directora del coro infantil y juvenil de Colombia, María Teresa Guillén Becerra y por supuesto los integrantes de esta coral, publicó un libro de partituras titulado: *“Un*

canto de Colombia para el mundo” donde se recopilaron gran variedad de obras con ritmos autóctonos colombianos.

Con este trabajo se pretendió devolver a la sociedad colombiana, en las voces de niños y niñas colombianos, aquella herencia musical dejada por los antepasados, en el camino de construir en canciones un sueño llamado “Patria” con una identidad cultural representada en los ritmos propios.

En el año 2001, el Área de Música del Programa Nacional de coros de la Dirección Nacional de Artes del Ministerio de Cultura, publicó una recopilación de temas titulado *“Música Vocal Escolar Volumen II”* conteniendo rimas, retahílas, melodías, juegos y obras de diferentes músicos colombianos en ejercicio docente, para ampliar y difundir este repertorio con fines pedagógicos. Este trabajo pretendió además, motivar la composición de obras para esta población y enriquecer el imaginario lúdico, mediante la generación de espacios de expresión y de formación y favorecer así, el desarrollo de la personalidad y la creatividad de los niños y jóvenes colombianos. El conjunto de temas seleccionados en esta publicación han contribuido a una exigencia metodológica progresiva que hace más interesante, estructurada y rigurosa la actividad vocal y coral como espacio colectivo.

También, en el año 2002 fue publicado un libro llamado *“Nuevos cantos infantiles Colombianos”*, un cancionero con repertorio coral infantil, basado en aires y ritmos tradicionales de las distintas regiones de Colombia producto del desarrollo de la Beca Nacional de Creación Ministerio de Cultura en el año de 1999 y cuyas letras fueron escritas por María Olga Piñeros Lara y su composición musical y arreglos por Mauricio Lozano Riveros encargado de la composición musical y arreglos. Este trabajo fue dirigido a directores e integrantes de coros del país para incentivar el conocimiento y la práctica de la música nacional en los niños, ofreciendo un gran repertorio en el ejercicio de la actividad coral.

Del mismo modo, el Área de Música del Programa Nacional de coros de la Dirección Nacional de Artes del Ministerio de Cultura, divulgó en el año 2003, otro libro titulado *“Repertorio Vocal Tradicional de Colombia - Volumen I”*; material construido sobre cantos, juegos y rimas de las regiones de Magdalena, Valle y Cundinamarca, departamentos piloto del proyecto de coros escolares que estuvo bajo la responsabilidad de las maestras Alba Patricia Pupo, Claudia Vélez, Olga Lucía Jiménez e Ingrid Hernández. La recopilación de obras se realizó con el objetivo de valorar y fomentar la práctica coral escolar como una poderosa herramienta educativa, tratando de habituar y generalizar esta práctica en el espacio escolar para el beneficio social, encaminando a la población infantil y por qué no, la más vulnerable, al enriquecimiento cultural.

6. LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS

6.1 MARIO DÍAZ ALVAREZ

Nació en Betulia Santander el 28 de marzo de 1965, nieto de dos grandes músicos de Betulia como lo fueron Francisco Díaz Acacios, tiplista de gran trayectoria en su época y Luis Álvarez Navarro intérprete magistral de la bandola. Desde niño cultivó un gran aprecio por la música a pesar de no haber recibido ninguna formación académica.

En la actualidad goza del aprecio y del reconocimiento de grandes músicos, pues sus letras siempre van acompañadas de una exquisita melodía. Sus primeras obras datan del año 1984, cuando empezó a escribir poesía para la revista semáforo de Venezuela en la sección de jóvenes, actividad que poco a poco lo fue motivando a componer la música para las letras que escribía, naciendo así sus primeras obras.

En el año 1989 se radica en la ciudad de Cartagena y allí en medio de su soledad nacen las primeras obras románticas, en el año 2002 llega a Bucaramanga y junto con el músico Gerardo Gómez Pinzón, ambicionan darle un nuevo aire a la música popular. Su primer tema grabado se titula “Vuelve” y es precisamente Gerardo Gómez quien interpreta su obra. En la actualidad cuenta con 36 temas grabados a nivel profesional, con diferentes artistas.

Jamás ha abandonado su gusto por la música colombiana, especialmente por aquellos temas que se relacionan con los niños, los jóvenes y el campo. Por ello, entre sus obras figuran *Mil Años de Amor*, *Bello Espejismo*, *Herencias*, *Ella Es*, *El campesino*, *Fábula de Amor*, *La Gallina Copetona*, *Mi complemento*, *La Ovejita de*

Mi Mujer, Junio 23, la pareja, Inolvidable, Motorcito del amor, la profe y yo, entre otras.


En el año 2010, ganó el premio “*La Cigarra de oro*” con su tema “El Campesino”, en el VI FESTIVAL DE MÚSICA VEREDAL " LA CIGARRA DE ORO", evento organizado por el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Bucaramanga que reúne las expresiones propias de los conjuntos con sentido veredal.

6.1.1 Fábula de Amor:

Cuadro 1. Análisis Musical "Fábula de Amor"

Nombre de la Obra: Fábula de amor
Autor: Mario Díaz Álvarez
Instrumentación: Dos voces, percusión corporal, piano.
Aire: Bambuco
<p>Letra:</p> <p style="text-align: center;">Hay un ratón que se pasea muy contento en una casa Da malgenio a la señora y terror a las muchachas Nada, nada se comía el ratón de la lacena Nada robaba en la estufa ni encima de la nevera El ratón está muy flaco y anda como enratonado Parece que vio una hámster está enamorado</p> <p style="text-align: center;">La patrona de la casa del caso no sabe nada Se compró una gata angora para que al ratón cazara Como cosa de animales hubo una conversación Resultó la gata angora ser doctora corazón</p> <p style="text-align: center;">Ella es experta en fracaso y en cuestiones del amor Desde que un ratón romano le rompió su corazón</p>

<p>Ella es dama celestina entre hámster y ratón Y ella será la madrina en caso de que haya unión</p> <p>El ratón siguió viniendo a la casa de visita Y va derecho a la jaula de la hámster rosadita La gata que es más mañosa ya la jaula les abrió Y les tiene preparada una pequeña recepción Como la dueña de la casa algún día se imaginó La gata se hechó perfume y a la pareja casó El conejo hizo de cura el perro ayudó también</p> <p>Que ratón enamorado qué ratón enamorado Ahora tiene seis hijitos entre gris y entre rosado La gata anda por los techos en muy buena compañía Y dicen que un gato persa la visita día tras día</p>	
ANÁLISIS	
RITMO	Métrica: 6/8
FORMA MUSICAL	Bambuco de forma A – B – C No mantiene esta forma en todo momento pues el compositor ha decidido combinar las diferentes frases de acuerdo a su letra.
ARMONÍA	La armonía de Fábula de amor en su mayoría es diatónica, aunque en algunos compases utiliza algunos acordes de tonalidades vecinas que funcionan como sustitutos que dan otro color a la pieza. Los acordes suspendidos y disminuidos crean una tensión momentánea importante también para dar color a la canción y resaltar la melodía.
MELODÍA	Tonalidad: C Mayor Rango:

	<p>Figura 15. Rango "Fábula de amor"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo, Bambuco canción basado en una melodía sencilla que en ocasiones supera el registro de una octava y en una contramelodía contrastante a manera de respuesta.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>Es un tema polifónico que presenta algunas características contrapuntísticas. El piano desempeña el papel de acompañante y refuerza la parte rítmica dándole más intensidad de bambuco a la canción.</p> <p>Una tercera voz (percusión corporal) también ayuda a dar el carácter de bambuco a la canción con elementos y rítmicas corporales que simulan los instrumentos utilizados en la parte rítmica del bambuco.</p>

Fuente. La autora

6.3 SIXTO CALDERÓN PEDRAZA

Nació el 2 de febrero de 1967 en Los Santos - Santander, en una familia de nueve hermanos cuyos padres, Jesús Calderón Hurtado y Herlinda Pedraza Calderón, les inculcaron el gusto por la música popular.

Vive en Floridablanca desde 1975 y realizó sus estudios de primaria en el Colegio Gabriela Mistral y de secundaria en el Instituto de Educación Formal E.U.S.E. Inició sus estudios musicales en 1985 con el maestro Mario Gamboa en

Piedecuesta; en 1988 ingresó como cantante a la orquesta “La Gran Corte” y participó en los talleres de música para directores de banda apoyados por el Ministerio de Cultura.

Se ha desempeñado como docente de música en la Casa de la Cultura “Piedra del sol” de Floridablanca desde el año de 1999 y como promotor cultural ha llevado sus conocimientos musicales a algunas veredas de este municipio. Actualmente es director de la Banda musical del municipio de los Santos y del municipio de Jordán y saxofonista de la banda del municipio de Floridablanca.

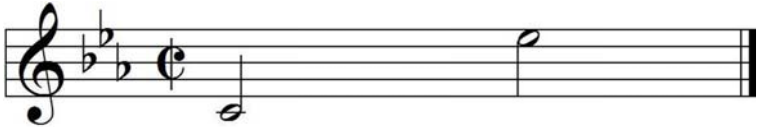
Ha compuesto 20 temas musicales entre los cuales se encuentran: *palomita mensajera, Manzanita, Río Río Canta el Río Himno de la Hermandad, Himno colegio Gabriela Mistral, Tienes Que Cambiar, Pasodoble Floridablanca, El Taconeo, El Gorila*, entre otras.

6.3.1 Río río canta el río:

Cuadro 2. Análisis musical "Río Río Canta el Río

Nombre de la Obra: Río Río Canta el Río
Autor: Sixto Calderón Pedraza
Instrumentación: 2 voces, percusión corporal, Piano (Opc).
Aire: Porro
Letra: <div style="text-align: center;"> <p>Río río canta el río Su canción al amor mío Suena suena que resuena Cuando chocas con la arena</p> </div>

<p>Corres corres y recorres Mil trayectos sin parar Llevas llevas mil secretos Mil secretos a la mar</p> <p>Son sus peces los que habitan En sus aguas cristalinas Bocachicos salmonetas Y tenemos las sardinas</p> <p>A veces estás pasivo Otras veces turbulento Otras veces se confunde Se confunde con el viento</p> <p>Son sus aguas de mil colores Que llegan a mar adentro Ocres verdes o aguamarina Qué bello es el firmamento</p>	
ANÁLISIS	
RITMO	Métrica: 2/2
FORMA MUSICAL	<p>La forma es la siguiente:</p> <p>A – A1 B C (estribillo) B Coda o final</p> <p>Está basada en frases largas que son imitadas estrictamente por el consecuente (voz 2).</p> <p>La frase A está basada en la imitación del antecedente al igual que la parte B.</p>

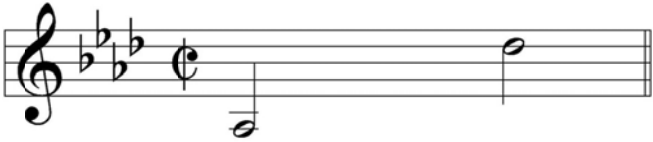
	<p>La parte C rompe la imitación para dar un poco de dinámica y frescura al arreglo y a su vez recordar el ritmo en el cual está escrito.</p>
ARMONÍA	<p>La armonía de la pieza musical es tonal. Utiliza frecuentemente los grados armónicos principales (I –V) partes A y B.</p> <p>En su mayoría el intervalo que se forma al imitar la voz principal es de tercera.</p> <p>La parte C es tonal también, utiliza los diferentes grados de la escala en orden de cuartas buscando resolver al primer grado. Como se mencionó anteriormente, no está escrita en canon pues el objetivo es refrescar y dar un poco de contraste al arreglo.</p>
MELODÍA	<p>Tonalidad: C menor</p> <p>Rango:</p> <p>Figura 16. Rango “Río río canta el río”</p>  <p>Fuente: La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo, se desplaza por movimiento conjunto, delicada únicamente en lo que tiene que ver con el aspecto rítmico (la síncopa).</p> <p>Es una melodía ascendente un poco monótona que se va volviendo cada vez más pesada y que descansa al llegar a la parte C.</p>
TEXTURA	<p>De textura polifónica imitativa, las voces se mueven interpretando la misma línea melodía teniendo en cuenta que una va a seguir a la otra.</p> <p>El piano cumple el papel de acompañante y ayuda a su vez el de darle un poco más de definición en lo que tiene que ver con el ritmo.</p> <p>Una tercera voz (percusión corporal) le otorga dinámica, lo que crea un contraste continuo que va a resultar interesante para los oyentes.</p>


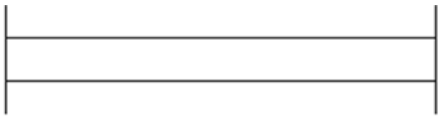
Fuente. La autora

6.3.2 Manzanita:




Cuadro 3. Análisis musical "Manzanita"

Nombre de la Obra: Manzanita	
Autor: Sixto Calderón Pedraza	
Instrumentación: Tres voces, tambora, guacho, tambor alegre, tambor llamador.	
Aire: Cumbia	
Letra:	
<p>Manzanita verde Manzanita roja Si te caes del árbol No hay quien te recoja</p> <p>Las frutas como las flores Son de la misma hermosura Las flores de mil colores Las frutas que sabrosura</p> <p>Yo canto con alegría Yo canto con sentimiento A las frutas por maduras A los niños por contentos</p>	
ANÁLISIS	
RITMO	Métrica: 2/2
FORMA MUSICAL	<p>Canon a tres voces, polifónica, La pieza tiene una forma monotemática, estructurada por tres frases. En cada una de las frases los motivos rítmico-melódicos y la letra varían, pero se conserva la misma progresión armónica realizada por el piano. La pieza presenta la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> • frase a : 8 compases • frase b : 8 compases


	<ul style="list-style-type: none"> • frase c: 8 compases
<p>ARMONÍA</p>	<p>La armonía de la pieza es tonal, se basa en una progresión sobre los grados fundamentales y secundarios, con uso de dominantes secundarias. Esta progresión que se mantiene durante los 8 compases que dura cada una de las tres frases. La progresión armónica está estructurado de la siguiente manera :</p> <p>En los compases 1 y 2 el piano mantiene las notas tercera y quinta del acorde de Fm (LA bemol y DO) mientras el bajo se mueve por movimiento cromático desde la tónica nota FA, a la nota RE natural. En los compases 3 y 4 hay una modulación transitoria hacia el III grado (Ab). Se inicia con el acorde de IV grado, (Bbm con bajo en la nota RE bemol) y luego se enlaza con el acorde de VII grado mayor (Eb) que cumplirá la función de dominante para llegar al acorde de Ab y finaliza con el acorde de Cm7.</p> <p>En los compases 5 y 6, se vuelve al acorde de tónica Fm y se enlaza con los acordes de Ab y C7, mientras el bajo se mueve por grado conjunto. La progresión finaliza en los compases 7 y 8 con una progresión sobre los acordes de V y I grado, para terminar en forma abrupta sobre el acorde de VII grado mayor (Eb).</p>
<p>MELODÍA</p>	<p>Tonalidad: Fa menor</p> <p>Rango:</p> <p>Figura 17. Rango “Manzanita”</p>  <p>Fuente: La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo, este rango va desde la nota LA bemol de la octava pequeña hasta el RE bemol de segunda octava. El contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos y se destaca el uso de la sincopa por medio de las ligaduras</p>

	<p>de prolongación.</p> <p>En la primera frase inicia y finaliza en la nota mediante con un ligero movimiento ascendente y descendente por medio de la utilización de intervalos de segunda mayores, tercera menores y mayores, cuartas justas.</p> <p>En la segunda frase se inicia sobre la nota tónica y utiliza movimientos ascendentes y descendentes por medio de intervalos de segundas y terceras mayores y menores, finalizando en la quinta.</p> <p>En la tercera frase empieza en la nota LA bemol de la octava pequeña y finaliza en la tónica de la primera octava, utiliza intervalos de segundas, terceras mayores y menores, y cuartas justas.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>La utiliza una textura musical mixta, combinando la textura contrapuntística por medio de un Canon a 3 voces y la polifonía por medio de un acompañamiento definido que realiza el piano. También se utiliza el ostinato rítmico compuesto por las células rítmicas características de la cumbia que son ejecutadas por la tambora, el guache, el llamador y el tambor alegre.</p>
<p>Convenciones utilizadas en la percusión:</p> <div style="display: flex; align-items: flex-start; margin-bottom: 10px;"> <div style="margin-right: 10px;">  </div> <div> <p>Monograma. Pauta de una línea utilizada para instrumentos de percusión de altura indeterminada.</p> </div> </div> <div style="display: flex; align-items: flex-start; margin-bottom: 10px;"> <div style="margin-right: 10px;">  </div> <div> <p>Pauta de dos líneas. Se utiliza para escribir instrumentos dobles o instrumentos de percusión con dos tímbricas contrastantes (por ejemplo, madera y parche en la tambora).</p> </div> </div> <ul style="list-style-type: none"> • I Percusión o movimiento con mano izquierda. Se escribe sobre la tímbrica deseada. • D Percusión o movimiento con mano derecha. Se escribe sobre la tímbrica deseada. • > Acento. Se utiliza para indicar un énfasis especial en uno o varios golpes de un patrón o serie. 	




Guacho:

-  Movimiento ascendente con giro de muñeca. En el guache depende de la lateralidad del ejecutante.
- ↓ Movimiento descendente.
-  Fricción. Movimiento permitiendo que las semillas friccionen el interior del instrumento.
-  Notación para golpe con la mano en el parche. Es suficiente para la mayoría de sus participaciones a contratiempo.

Tambor alegre:

-  Notación para golpe con la mano en el cuero. Se complementa con las siguientes convenciones.
- **A** Abierto.
- **Q** Quemado cerrado.
- **T** Tapado (cerrado, presionado, ahogado).

Tambora:

-  Abierto o cuero. Golpe con baqueta en parche.
-  Madera. Percusión en el vaso de la tambora.
-  Aro. Percusión en la parte del cuero que abraza el vaso de la tambora.

Fuente. La autora

6.4 CELEDONIO CELIS

Músico y Compositor nacido en la Vereda Santa Cruz de San Andrés - Santander, el 20 de julio de 1957. Su Padre fue un bandolista reconocido en su pueblo y su abuelo un gran intérprete del tiple acompañante. Se casó con Leonor Flórez con quien tuvo una hija, Jacqueline Celis Flores, Licenciada en música de la Universidad Industrial de Santander.

Realizó estudios de guitarra, gramática musical y percusión en la Dirección de Cultura Artística de Santander "DICAS". Es autor de más de 200 canciones, 43 de estas grabadas en diferentes ritmos por diferentes artistas y socio de la sociedad colombiana de autores (SAYCO). Entre sus temas musicales figuran títulos como: *Comenzando a Querer, El Guardaespaldas, El Anzuelo, El Mozo, El Jardinerito, La Hormiguita Alada, Contando Patica, entre otras.*

Como músico, interpreta los timbales, conga, tumbadoras y guacharaca en diferentes agrupaciones como "Los bobos de Ruitoque", "Junifero" y "Los Jornaleros", "Luz Verde", "Banda única", "Banda Koraza", entre otras.

Compone música infantil para contribuir con la formación musical, cultural y psicomotriz de los niños y a su vez, preservar las raíces folclóricas colombianas.

6.4.1 La Hormiguita alada:

Cuadro 4. Análisis musical "La Hormiguita Alada"

Nombre de la Obra: La Hormiguita Alada
Autor: Celedonio Celis
Instrumentación: Tres voces
Aire: Pasillo

Letra:

Vi una hormiga que pasaba
Con sus alas plegaditas
Por qué se quedó por fuera
Y amaneció mojadita

Por fuera del hormiguero
Donde tiene a su mamita
Millones de sus hermanos
Y millones de hermanitas

CORO


Pobrecita la hormiguita
Tan lejos de su agujero
Tan lejos de su familia
Por culpa de un aguacero
Ayudemos la hormiguita
A encontrar el hormiguero
Démosle la dirección
Como se le da al cartero
Su hormiguero es para el sur
O será para occidente
Su hormiguero es para el norte
O será para el oriente

Que dices tú que digo yo
Porque la hormiga se perdió
Será que si será que no
Será que desobedeció

Cuando el sol seco sus alas
La hormiguita alzo su vuelo
Y pronto desde lo alto
Pudo ver su hormiguero

Contenta su mamacita

<p>La recibe con un beso Millones de sus hermanos Bailan, bailan de contentos</p> <p>Aquí se acaba este cuento De la hormiga y su hormiguero Porque la hormiguita alada Se metió en el agujero Porque la hormiguita alada Se metió en el agujero</p>	
<p>ANÁLISIS</p>	
<p>RITMO</p>	<p>Métrica: 3/4</p>
<p>FORMA MUSICAL</p>	<p>La pieza tiene una Forma binaria, conformada por dos temas principales A y B con la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frase a : 16 compases • Frase a` : 8 compases • puente : 8 compases • Frase b: 8 compases • Frase b (Coda) : 8 compases
<p>ARMONÍA</p>	<p>La armonía de la pieza musical es tonal. En el tema A se utiliza una progresión sobre los acordes fundamentales, con una modulación transitoria sobre el IV grado en la frase (a`), finalizando con una cadencia perfecta.</p> <p>En el puente se continua sobre el tono de DO mayor y se utilizan dominantes secundarias para ir hacia los grados secundarios.</p> <p>En el tema B se mantiene la tonalidad de DO mayor, con una modulación abrupta hacia el VI grado bemol volviendo luego al acorde de tónica.</p>
<p>MELODÍA</p>	<p>Tonalidad: Do mayor</p> <p>Rango:</p>

	<p>Figura 18. Rango "La Hormiguita Alada"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo para los cantantes, este rango va desde la nota SOL de la octava pequeña hasta el MI de segunda octava, el contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos con la utilización de intervalos de segundas y terceras menores y mayores; cuartas y quintas justas.</p>
TEXTURA	<p>La pieza utiliza una textura musical polifónica que consta de una melodía armonizada y unos pequeños juegos de imitación de motivos rítmico- melódicos entre las voces.</p>

Fuente. La autora

6.5 GUSTAVO SILVA RAMÍREZ

Nació el 10 de diciembre de 1953 en la Ciudad de Bucaramanga. Desde niño su madre lo llevaba a la iglesia junto con sus hermanos y allí escuchaba y balbuceaba coros e himnos que despertaron su gusto por la música. Realizó dos semestres de ingeniería en la Universidad Industrial de Santander, Perteneció al Pre coro de la universidad y luego a la Tuna de la UIS, que más adelante pasaría a ser Grupo de Expresión Musical UIS.

Paralelo a sus estudios, el amor floreció y con él vino la inspiración y se aventó a componer una letra sobre la melodía de Vienna Waltz, basado en una versión que había escuchado en la hermosa voz de una intérprete de música romántica de los años 70, llamada Claudia Osuna y allí nace su primer canción a la que más adelante le hizo una melodía en ritmo de Merengue y al final tituló "Bella Ilusión".

Frente a estas circunstancias opto por casarse y formó su hogar en el cual nacieron tres hijos y por esto tuvo la necesidad de vincularse a alguna actividad laboral, así que inició como profesor de guitarra en el Centro de Capacitación de Cajasan, donde tuvo la oportunidad de relacionarse con personas que lo llevaron al vínculo con el Colegio La Salle, donde dirigió la Tuna, luego en el Colegio Santo Tomás tuvo uno de las mejores agrupaciones que haya dirigido, en razón a la abnegada participación de sus integrantes y su gran capacidad musical; por esta razón se sintió motivado nuevamente a la composición e hizo el tema "Tuna Tomasina".

Con unos ex tunos conformaron, en el Centro Colombo Americano, un grupo llamado "El Eslabón de las Américas" y allí continuaron con la actividad musical interpretando música de la región andina colombiana y melodías en inglés en unas tertulias musicales de fin de semana. Este continuo contacto con sus compañeros de la Tuna UIS le permitió definir un dueto con Germán Mauricio Guevara Farfán, llamado "Germán y Gustavo" y gracias a esto mantuvo el interés por la composición y la participación en eventos como el Concurso Nacional de duetos en Armenia, donde obtuvieron el Cafeto de Plata en 1.982, que correspondía al segundo lugar del evento.

Recibió clases de gramática y solfeo en la, hoy también desaparecida, Dirección de Cultura Artística de Santander "Dicas", en donde luego tuvo la oportunidad de trabajar dictando clases de iniciación musical a niños y de guitarra a los estudiantes que lo requerían y fue allí donde se sintió motivado a componer canciones infantiles, ya que tenía sus hijos pequeños y quiso manifestar sus intereses por una crianza afianzada en una vida honesta, enriquecida con buenas acciones y de alguna forma señalar el camino que deseaba para sus hijos.

Más adelante tuvo la oportunidad de ingresar nuevamente a la UIS pero en esta ocasión para iniciar estudios de Licenciatura en Música y cursó hasta el cuarto

semestre ya que tuvo que abandonar la carrera por razones y prioridades personales.

Entre otros sitios tuvo la oportunidad de laborar en El Colegio Cooperativo Comfenalco, Colegio Santa Ana, Gimnasio Los Robles (Bogotá), Empresas Públicas de Bucaramanga, ICP, Contraloría Departamental de Santander, Solla, en todos ellos en clases de música y la formación de agrupaciones y ha tenido en su dirección La Tuna de Cajasan, Tuna de La Salle, Tuna de Santo Tomás, El Eslabón de las Américas, Grupo musical de Comfenalco, que luego se convertiría en el Coro de Comfenalco, Grupo de las Empresas Públicas de Bucaramanga, Grupo de la Contraloría Departamental de Santander, Grupo Tiempo del ICP, Grupo Tucán, Coro de Cajasan, Estudiantina Los comuneros, Armónicos, Grupo de Cuerdas y Voces Sol, La de Solla, Grupo Juvenil de Solla, Estudiantina de la Casa de la Cultura "Piedra del Sol" de Floridablanca, Los Nómadas de la Carranga y Piedra del Sol, Trío, entre otros.

En el año 1990 se presentó con Germán a la eliminatoria de la versión de ese año al Festival Mono Núñez y para sorpresa de ellos y de sus amigos fueron eliminados en la audición privada, por esta razón, estando en la audición pública escuchando a los finalistas, un grupo de amigos encabezado por Carlos Gabriel Acevedo propuso realizar, para desagravio, de ellos propio festival, aprovechando la coyuntura del cumpleaños de Manuel "el churco" Rey y de allí surgió la idea de ir a la Finca Villa Leo, de propiedad de la familia de Carlos y de esta reunión nace el "Festivalito Ruitoqueño", en donde ha tenido la oportunidad de mostrar en varias ocasiones su trabajo musical tanto personal, como orientador de talentos.

En el año 1.992, inquieto por la promoción de nuestra música andina colombiana y estando laborando en el Colegio Santa Ana, le propuso a la entonces rectora, Hermana Aurora Romero Gil, que realizaran un Festival Intercolegiado de Música Colombiana y fue así como lo hicieron posible en el Auditorio Luis A. Calvo; ya

para el siguiente año la hermana consideró que no podía salir de casa este evento y construyeron el Auditorio del Colegio, que sugirió que le dieran el nombre de "Leandro Aconcha", pero ella prefirió el de "María Rafols", en reconocimiento a la fundadora de dicha comunidad, fue así como se realizaron el I y II Festival Intercolegiado de Música Colombiana, en los años 1.992 y 1.993 respectivamente. Ha participado en el Concurso Nacional de Duetos Armenia, Festival Nacional del Pasillo, Concurso Nacional del Bambuco "Luis Carlos González", Concurso Nacional de duetos "Hermanos Martínez", Concurso Nacional de la Canción Inédita "José Alejandro Morales López" y el Festivalito Ruitoqueño.


Entre sus logros se encuentra el de Ganador del Cafeto de plata en Armenia 1.982, mejor obra inédita en el Concurso Nacional del Bambuco "Luis Carlos González" en 1.997 donde participo con la obra "La Belleza maquillada", Cinco veces finalista del Concurso Nacional de la Canción Inédita "José A. Morales" mejor obra inédita en el Concurso Nacional de duetos "Hermanos Martínez" en el año 2.003, con la obra "Justo allí", reconocimiento en el "Festivalito Ruitoqueño" con la mención "Gonzalo Valdivieso" por consagrar toda una vida a la defensa y difusión de nuestra música colombiana. Además ha creado el "Himno del Colegio Santa Ana", "Himno de la Foscal", "Himno de las Naciones Unidas Cajasan", "Himno de Bucaramanga" (Propuesto) y ha compuesto algo más de cien canciones, entre otras, "Bumanguesa", "Quinceañera", "Huellas de amor", "El ciclo del agua y del amor", "Cuando sea grande", "Ocaso", "Anhelo", "Camino de hormigas", "Detente tiempito", "El arado", "Ayer me acordé de usted", "Nuestro Tiple tiene aroma de mujer", "Por mamá", "Fuego de amor", "Ríos de amor", "Prohibición", "Aquí en Santander", "Diferencias", "La cigarra y mi guitarra", "Hojarasca", "Pasillo para una despedida" y en el ámbito cristiano he compuesto "Ante tí", "Canto de victoria", "Cenar con Cristo", "Por Wendy", "Comunión perfecta", "Confrontado", "Convocados a la unidad", "Creeceré", "Despertar feliz", "En la quietud de la noche", "Estar en Cristo", "Frente al mundo", "Hazme libre", "Jesús cuidó de mí", "La gran noticia", "La paz verdadera", "Mi Dios", "Mi prosperidad",

"Nueva alabanza", "Ofrenda en gratitud", "Oíd su voz", "Padre nuestro", "Santo Dios", "Te ofrendo todo", "Tu regazo", "Visión misionera", "Yo quiero conocer a Dios" y otros más.

6.5.1 El ciclo del agua y del amor:

Cuadro 5. . Análisis musical "El Ciclo del Agua y del Amor"

Nombre de la Obra: El ciclo del agua y del amor
Autor: Gustavo Silva Ramírez
Instrumentación: Dos voces
Aire: Pasaje
<p>Letra:</p> <p style="text-align: center;">Como el agua que brota de la tierra Ya los campos despierta su verdor Puede abriendo su gran corazón En el hombre nacer el amor</p> <p style="text-align: center;">En caídas se va purificando Y su fresco extiende alrededor Aprendamos también a entregar La ternura olvidando el dolor</p> <p style="text-align: center;">Corre sin parar libre es Todos necesitan su bondad Hacia el cielo va en vapor Como la oración en humildad</p> <p style="text-align: center;">Forma el agua los ríos y los mares Picos blancos y nubes a montón Armonía que al hombre enseñó La hermosura de auténtica unión</p> <p style="text-align: center;">Luego vuelve trayendo fresca lluvia Que la tierra recoge en su interior Cual semilla que Dios me dejó De su vida en mi corazón</p>

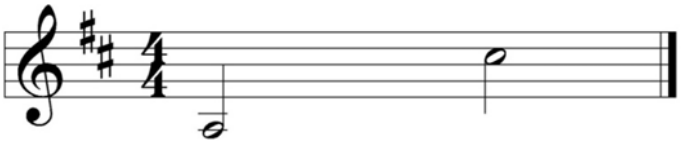
ANÁLISIS	
RITMO	<p>Métrica: 3/4</p> <p>Tempo: ♩ = 90</p>
FORMA MUSICAL	<p>La armonía de la pieza musical es tonal. La pieza tiene una forma ternaria , las tres partes son: A B C</p> <p>El coro corresponde a la C, y la melodía va realizando una polifonía.</p>
ARMONÍA	<p>La armonía trabajada en este arreglo, pasan por la V, IV, II, V7. Contiene dominantes secundarias en todo el desarrollo del arreglo.</p> <p>La primera parte pasa por I IV V V7, cuando repite hace una dominante de la dominante y cae al V grado de la tonalidad principal.</p> <p>La segunda parte hace los mismos acordes de la primera parte, solo con una progresión en acordes mayores, VII VI y V mayores, para caer a V7 tradicionales en la música colombiana. Al final y en la tercera parte se trabajan con los mismos acordes, terminado en tónica.</p>
MELODÍA	<p>Tonalidad: LA menor</p> <p>Rango:</p> <p>Figura 19. Rango "El Ciclo del Agua y del Amor"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo para los cantantes, este rango va desde la nota SI de la octava pequeña hasta el DO de segunda octava, el contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos con la utilización de intervalos de segunda mayores, tercera menores y mayores, cuartas y quintas justas.</p>
TEXTURA	<p>La pieza utiliza una textura musical que consta de una melodía armonizada por intervalos consonantes por medio de una segunda voz descendente.</p>

Fuente. La autora

6.5.2 La cigarra y mi guitarra:

Cuadro 6. Análisis musical "La Cigarra y Mi Guitarra"

Nombre de la Obra: La cigarra y mi guitarra	
Autor: Gustavo Silva Ramírez	
Instrumentación: Flauta, guitarra, 2 voces	
Aire: Danza y vals	
Letra:	
<p>Quiero aprender a tocar la guitarra Para ofrecer un canto alegre a mi patria Quiero cantar como aquella cigarra Que a mi ciudad arrulla todas las tardes Y entonces ya podre llevar la felicidad Con acordes de guitarra Sial atardecer bonita ciudad Me oye unido a la cigarra</p>	
ANÁLISIS	
RITMO:	Métrica: danza 4/4, vals 3/4
FORMA MUSICAL	<p>La pieza tiene una forma binaria, que combina dos ritmos tradicionales como son la danza y el vals, el primer tema A utiliza el ritmo de danza y en el segundo tema B el ritmo de vals, la pieza presenta la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> • introducción : 7 compases (flauta solo) • frase a : 8 compases • frase a` : 8 compases • Puente: 3 compases • frase b (vals): 8 compases • Frase b` : 8 compases • Coda: 8 compases (flauta solo)

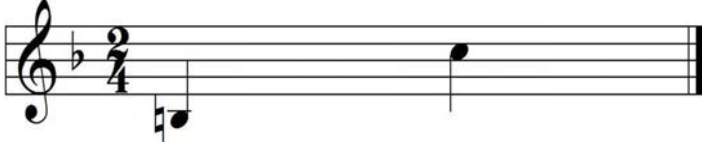
<p style="text-align: center;">ARMONÍA</p>	<p>La pieza utiliza una armonía tonal, los acordes usados tienen agregaciones de sextas, novenas y treceavas en el acompañamiento de la guitarra. En el primer tema A, utiliza la tonalidad de RE mayor, con una progresión sobre los grados fundamentales con uso de dominantes secundarias, el primer tema finaliza con una semicadencia que da paso al cambio de ritmo y de tonalidad en el siguiente tema.</p> <p>En el segundo tema B, la tonalidad es SI mayor, la progresión armónica es similar a la del tema A, utiliza los grados fundamentales con uso de dominantes secundarias, finalizando con una cadencia perfecta.</p>
<p style="text-align: center;">MELODÍA</p>	<p>Tonalidad: Re mayor</p> <p>Rango:</p> <p>Figura 20. Rango "La Cigarra y mi Guitarra"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza pequeños juegos de imitación rítmica y melódica. Utiliza matices que están relacionados con el movimiento de la línea melódica y el contrapunto libre utilizado por las dos voces.</p> <p>Utiliza un rango cómodo para las voces, este rango va desde la nota LA de la octava pequeña hasta la nota DO de la primera octava.</p> <p>El contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos, con ligeros movimientos ascendentes y descendentes, por medio de la utilización de intervalos de segundas y terceras menores y mayores, y cuartas justas.</p>
<p style="text-align: center;">TEXTURA</p>	<p>La pieza utiliza una textura mixta, utiliza la textura homofónica por medio del acompañamiento definido de la guitarra y contrapuntística por el manejo melódico de las dos voces por medio del contrapunto libre.</p>

Fuente. La autora

6.5.3 Cuando sea grande:

Cuadro 7. Análisis musical "Cuando Sea Grande"

Nombre de la Obra: Cuando sea grande	
Autor: Gustavo Silva Ramírez	
Instrumentación: Dos voces, percusión corporal	
Aire: Marcha	
Letra:	
<p>Cuando sea grande seré Un abogado de muy buena fe O también quiero ser un doctor Para curar al enfermo el dolor Ir por los campos llevando salud Por las veredas y la gran ciudad Y si todos pueden reír Juntos veremos qué lindo es vivir</p>	
ANÁLISIS	
RITMO	<p>Métrica: 2/4</p> <p>Tempo: ♩ = 90</p>
FORMA MUSICAL	<p>La pieza tiene una Forma binaria con la siguiente estructura: Por su principio es una estructura Tésica. (a tempo)</p> <ul style="list-style-type: none"> • A = (a –a1) (a – a2) • B = (b – b) (b – b) • A = (a –a2) <p>Por su final es una estructura masculina. (se detiene en la parte más fuerte del compás)</p>
ARMONÍA	<p>La armonía de la pieza musical es tonal. Utiliza frecuentemente los grados armónicos principales (I – IV –V).</p>

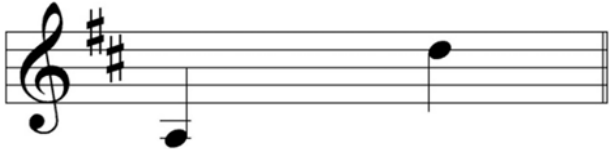
	<p>Al terminar la frase A, utiliza una dominante secundaria que brinda una necesidad más amplia de resolver y repetir. (G7-C7) también llamada doble dominante.</p> <p>La segunda voz crea algunas apoyaturas y disonancias que resueltas de forma correcta embellecen la melodía principal.</p> <p>La segunda voz está basada en su mayoría en el movimiento contrario y en la respuesta a la melodía principal (contrapunto) con el fin de llenar los espacios que esta deja.</p>
<p>MELODÍA</p>	<p>Tonalidad: Fa mayor Rango:</p> <p>Figura 21. Rango "Cuando Sea Grande"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>Es una melodía sencilla que se mueve en su mayoría por grados conjuntos, lo que facilita la interpretación. Está dentro de un registro que no excede la octava. Es una melodía dinámica basada en la pregunta – respuesta (antecedente – consecuente).</p> <p>La segunda voz juega un papel importante ya que está encargada de dar más dinamismo a la melodía principal mediante movimientos contrarios melódicos contrarios y figuras rítmicas que crean un interesante contraste con la melodía principal.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>De textura polifónica contrapuntística, las voces se mueven interpretando líneas melódicas independientes.</p> <p>Una tercera voz (percusión corporal) cumple la función de acompañar y dar un poco de carácter al tema mediante recursos (palmas, pies, etc.) que tratan de imitar y reducir lo que un grupo de instrumentos de percusión tocaría al acompañar este ritmo.</p>

Fuente. La autora

6.5.4 Anhele:

Cuadro 8. Análisis musical "Anhele"

Nombre de la Obra: Anhele	
Autor: Gustavo Silva Ramírez	
Instrumentación: Dos voces, piano	
Aire: Guabina	
Letra:	
<p>Los abuelos de mi tierra cuentan entre si De la forman que arrullaban los niños aquí Con leyendas matizadas por los ritmo colombianos Y otros cantos de costumbres para ser buenos cristianos</p> <p>Al caer la tarde los tiples sonaban Y en los corredores los niños cantaban Y en aquel fogón del gran amor de la familia Vieron florecer en buenos tiempos su semilla</p> <p>Yo quisiera conocer de mi lindo país Sus costumbres sus creencias desde su raíz Sus montañas sus llanuras y sus dos inmensos mares Y esa gente laboriosa entregada a sus hogares</p> <p>Que suenen los tiples al final del día Que los niños canten toda su alegría Que los abuelitos sean sabios respetables Y nuestras conductas nunca sean reprochables</p>	
ANÁLISIS	
RITMO:	Métrica: 3/4 Tempo: ♩ = 100
FORMA MUSICAL	La pieza tiene una forma monotemática, con cuatro frases principales. La estructura es la siguiente: <ul style="list-style-type: none"> • introducción : 8 compases

	<ul style="list-style-type: none"> • frase a : 8 compases • frase a` : 8 compases • frase a`` : 8 compases • frase a```: 8 compases • coda : 8 compases
<p>ARMONÍA</p>	<p>La armonía utilizada en la pieza es tonal, se basa sobre una progresión que utiliza los grados fundamentales de la tonalidad I –IV y V grado. Durante las frases (a), (a`) y (a``) se mantiene la progresión I – IV-V7-I-IV-I V7-I.</p> <p>En la frase (a``) se utiliza una progresión solo con los grados V y I.</p> <p>En la coda se utiliza igualmente una progresión sobre los grados fundamentales con la utilización de una dominante secundaria para ir al II grado menor (Em) y termina con una cadencia perfecta.</p>
<p>MELODÍA</p>	<p>Tonalidad: Re mayor</p> <p>Rango:</p> <p>Figura 22. Rango "Anhelo"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>Se utiliza un rango melódico cómodo, este rango va desde la nota LA de la octava pequeña, hasta la nota RE de la segunda octava.</p> <p>La melodía de la pieza, utiliza pequeños juegos de imitación rítmica y melódica. Utiliza matices que están relacionados con el movimiento de la línea melódica y el contrapunto libre utilizado por las dos voces. En algunas notas de la introducción y la coda se articulan por medio del staccato para destacar más el estilo folclórico de la canción.</p> <p>En cuanto al contorno melódico, se utilizan movimientos suaves por grados conjuntos, con intervalos de segundas, terceras y sextas menores y mayores, y cuartas y quintas justas.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>La pieza utiliza una textura musical mixta, donde combina la textura polifónica que consta de un acompañamiento definido del piano y una textura contrapuntística, utilizada por las dos voces por medio del contrapunto libre.</p>

Fuente. La autora


6.6 TIMOLEON RUEDA ROJAS

Timoleon Rueda Rojas, nació el 15 de septiembre de 1955 en San Gil, es integrante del dueto inspiraciones desde hace 20 años y del Dueto Chicamocha desde hace 10 años, agrupaciones con las cuales ha realizado diversos conciertos en diferentes ciudades de Colombia. Inicia su formación musical autodidacta tras recibir un tiple como regalo de un tío suyo. Es compositor de un gran número de obras musicales, entre las cuales se encuentra *Mi Sangileñita*, *Contigo en la Llanura*, *La Carcajada* y *Rosita de Mi Jardín*. Ha sido ganador y finalista en diferentes concursos nacionales de música colombiana y creador de *Concierto en serenata*, *Guane de oro* y “*la plazoleta de la fama*”, escenario ubicado al interior del Parque Gallineral, donde se pueden apreciar monumentos tallados en piedra como la Clave de sol en la que se encuentran esculpidas las firmas de los ganadores del Guane de oro.

6.6.1 Rosita de mi jardín:

Cuadro 9. Análisis musical "Rosita de Mi Jardín"

Nombre de la Obra: Rosita de mi jardín
Autor: Timoleon Rueda Rojas
Instrumentación: 3 voces y guitarras
Aire: Guabina
Letra: O rosa mi linda rosa La más hermosa de mi jardín O rosa cuan mariposa De vuelo raudo que llega al fin Fuiste botón hace unos años Que creciendo con el pasar Fuiste mi niña muy consentida Hoy es la causa de mi cantar

<p>Quisiera rosa tangas rositas Que adornen campos y la ciudad Serán rosas muy pequeñitas Que van creciendo en tu rosal</p> <p>Que digan nona que digan taita Digan abuelo digan mama Serán bellas tus lindas rosas Las más hermosas pero eso si Preciosas serán tus rosas Las más cuidadas de mi jardín</p>	
ANÁLISIS	
RITMO	<p>Métrica: 3/4</p> <p>Tempo:  = 100</p>
FORMA MUSICAL	<p>La pieza tiene una forma monotemática, con cuatro frases principales. La estructura es la siguiente:</p> <ul style="list-style-type: none"> • introducción : 2 compases • frase a : 8 compases • frase a ` : 8 compases • frase a `` : 8 compases • frase a ``` : 12 compases
ARMONÍA	<p>La armonía utilizada en la pieza es tonal, se basa sobre una progresión que utiliza los grados fundamentales de la tonalidad I, IV y V grado, con el uso de algunas dominantes secundarias entre los grados fundamentales.</p>
MELODÍA	<p>Tonalidad: Fa mayor</p>

	<p>Rango:</p> <p>Figura 23. Rango "Rosita de Mi Jardín"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo para los cantantes, este rango va desde la nota LA de la octava pequeña hasta la nota MI de segunda octava, el contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos con la utilización de intervalos de segundas, tercera y sextas menores y mayores, y cuartas y quintas justas.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>La pieza utiliza una textura musical homofónica, consta de un acompañamiento definido por medio de la guitarra y a su vez presenta una melodía armonizada y donde también se usa la imitación de pequeños motivos rítmicos entre la primera y segunda voz.</p>

Fuente. La autora

6.7 ORLANDO SILVA

Orlando Silva castro nació en Curití, el 16 de mayo de 1974. Inició su carrera musical en el año 1994 en la vereda "Las vueltas" de su municipio natal, donde vivió por más de 15 años.

Empezó cantando acompañado por él mismo con una guitarra y en el año 96 inició el estudio del requinto, con la agrupación clase carranguera con la que lleva grabados 5 discos compactos, participó del grupo vallenato "los faraones", con

quienes también grabó un disco y ha participado con la agrupación R4 en diferentes certámenes musicales. Como autor y compositor empezó aproximadamente en el año 98 con 6 canciones de género carranguero y vallenato en la actualidad tiene más de 50 canciones entre ellas grabadas 26.

Se ha desempeñado como guitarrista bajista requintista tiplista y cantante ganando en más de 10 concursos a nivel nacional y ha sido galardonado como el mejor intérprete de música campesina o carranguera en varios festivales, de igual forma el honorable concejo de Curití y la alcaldía municipal han expedido resoluciones y decretos galardonando su labor artística.


Es el autor y compositor del la letra y música de himno a Curití por lo que recibió condecoración por las autoridades del municipio, ha representado a Colombia en el hermano país de México dejando muy en alto la expresión colombiana en ese territorio.

6.7.1 Los colores:

Cuadro 10. Análisis musical "Los Colores"

Nombre de la Obra: Los colores
Autor: Orlando Silva Castro
Instrumentación: Dos voces, Percusión folclórica de la costa atlántica: Tambora y maracas (onomatopeya)
Aire: Son corrido
Letra: <div style="text-align: center;"> <p>Hoy es un día que quiero aprender Todas las cosas que nos da el saber Con los colores puedo conocer Lo lindo que es todo lo que puede ver</p> <p>Amarillo como brillo Azul y rojo ando cojo</p> </div>

<p>El morado estoy mojado Negro y blanco como salto Verde y gris estoy feliz</p>	
ANÁLISIS	
RITMO:	<p>Métrica: 2/2 o compas partido. Tempo: 120</p>
FORMA MUSICAL	<p>La pieza tiene una Forma binaria, conformada por dos temas principales A y B, con la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Introducción: 10 compases con repetición del compas 3 a 10. • Frase a :8 compases • Frase a` : 8 compases • Frase b : 8 compases • Frase b` : 8 compases • Coda : 4 compases
ARMONÍA	<p>La armonía de la pieza musical es tonal. En la frase (a) utiliza la progresión sobre los acordes fundamentales I – V7 grado (E- B7) y finaliza con una cadencia perfecta sobre los grados II menor - V7 - I (F#m- B7- E). En la frase (a`), la armonía empieza sobre el IV grado (La mayor) y finaliza la progresión con una cadencia perfecta de V - I grado.</p> <p>En la frase (b) la armonía empieza con el acorde de tónica, para luego ir al III menor grado (sol # menor) y finalizar con una semicadencia de V a I grado.</p> <p>La frase (b`) inicia sobre el V grado, continua con una progresión de I – III menor y finaliza con una cadencia perfecta.</p> <p>La coda utiliza una progresión sobre los grados III mayor 7 y II menor (G#7- F#m7) sobre el cual finaliza.</p>

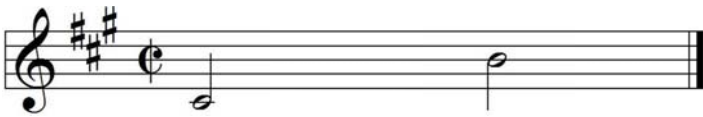
<p>MELODÍA</p>	<p>Tonalidad y modo: Mi mayor</p> <p>Rango:</p> <p>Figura 24. Rango "Los Colores"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo para los cantantes, este rango va desde la nota SI de la octava pequeña hasta el RE de segunda octava, el contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos con la utilización de intervalos de segunda mayores, tercera menores y mayores, cuartas y quintas justas. En una sección se usan partes recitadas sin entonación alguna.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>La utiliza una textura musical que consta de una melodía armonizada por intervalos consonantes por medio de una segunda voz descendente y un ostinato rítmico asincopado, compuesto por las células rítmicas características del son corrido que son ejecutadas por la tambora y las maracas. (La tambora y la maraca se realizan por medio de onomatopeyas, imitando el sonido de los instrumentos).</p>

Fuente. La autora

6.7.2 Arriba – abajo:

Cuadro 11. Análisis musical "Arriba y Abajo".

Nombre de la Obra: Arriba y abajo	
Autor: Orlando Silva Castro	
Instrumentación: Una voz, percusión corporal	
Aire: Son corrido	
Letra:	
<p>Dame la mano vamos saltando Me miras te miro y vamos cantando He, ho, he, he, ho, he (bis)</p> <p>Arriba, abajo, derecha, izquierda (bis)</p> <p>Hagamos la ronda vamos a girar Dame tu manita sin irme a soltar Giro a la derecha y giro a la izquierda (bis)</p> <p>Arriba, abajo, derecha, izquierda (bis) Cantando conmigo a una sola voz He, ho, he, he, ho, he (bis)</p> <p>Arriba, abajo, derecha, izquierda (bis) Te miro miras saltando y cantando He, ho, he, he, ho, he (bis)</p>	
ANÁLISIS	
RITMO	Métrica: 2/2
FORMA MUSICAL	La pieza tiene una Forma libre, mantiene esta forma en todo momento pues el compositor ha decidido combinar las diferentes frases de acuerdo a su letra.
ARMONÍA	La armonía de la pieza musical es tonal, los grados se basa sobre una progresión que utiliza los grados fundamentales de la tonalidad I –IV.
MELODÍA	Tonalidad: LA Mayor

	<p>Rango:</p> <p>Figura 16. Rango "Arriba y Abajo"</p>  <p>Fuente. La autora</p> <p>La melodía de la pieza utiliza un rango cómodo para los cantantes, este rango va desde la nota DO de la octava pequeña hasta el SI de segunda octava, el contorno melódico utiliza movimientos suaves por grados conjuntos con la utilización de intervalos de segunda mayores, tercera menores y mayores, cuartas y quintas justas. En una sección se usan partes recitadas sin entonación alguna.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>La pieza utiliza una textura musical que consta de una melodía armonizada por intervalos consonantes y ostinatos rítmicos con la voz realizando onomatopeyas, compuesto por las células rítmicas características del son corrido que son ejecutadas por la tambora y las maracas.</p>
<p>OTRAS CARACTERÍSTICAS</p>	<p>Para el montaje de este arreglo se deben ubicar los niños en forma de ronda (en círculo), seguidamente se van realizando las acciones y movimiento de la letra.</p>

Fuente. La autora

CONCLUSIONES

Es muy gratificante haber realizado este trabajo, con el apoyo, creatividad y colaboración de compositores de nuestra región, comprometidos con el fomento y la enseñanza de la música folclórica, pues éste permitió descubrir las obras de tales compositores y así mismo comenzar un proceso de difusión entre los niños y el público en general, a través de la elaboración de arreglos como material disponible para agrupaciones corales infantiles.

Es curioso apreciar que en la población infantil hay poco interés y disfrute de nuestra música y, por otra parte encontrar, que los compositores de esta música están interesados en abarcar con sus repertorios esta población. Entonces, la realización de este proyecto permite afirmar que a través de la utilización de diferentes recursos musicales y vocales en el tratamiento de los arreglos musicales para agrupaciones infantiles, se puede acercar a los niños hacia el conocimiento y disfrute de nuestra música folclórica y diferentes aspectos relacionados con esta.

La música folclórica por sus variables sonoridades, instrumentación, carácter, textos y demás elementos y cualidades que la caracterizan; es una herramienta muy interesante para el desarrollo musical y personal de los niños y niñas, por lo que es necesario continuar desarrollando estrategias metodológicas para la enseñanza y disfrute de la misma.

Fue muy satisfactorio ver a los niños interpretando nuestra música. Ellos se sintieron cómodos, alegres y muy interesados en conocer más de los aires musicales que estaban cantando.

Se puede asegurar que hay cierta prevención de los niños para escuchar la música de nuestro folclor, producto del desconocimiento de la misma no sólo por parte de los niños sino de sus familias, desconocimiento producto de la poca difusión de los autores y obras de los artistas de la región y del país, así como de los eventos culturales organizados para tal fin.

Mediante el trabajo coral que incluye el análisis musical y literarios de las obras se contribuye con el desarrollo musical (ritmo, afinación, oído armónico, entre otros), personal – social (trabajo en equipo, tolerancia, respeto por el otro y sus aptitudes y limitaciones) y audición – lenguaje, siendo estos aspectos los determinantes del desarrollo psicosocial de los individuos.

BIBLIOGRAFIA

1. CALDERÓN, Marta Lucía. Coro Infantil: Antología de música coral latinoamericana. Santiago de Cali: Editor Universidad Del Valle, febrero 1998.146 p.
2. CAMACHO FORERO, Javier Antonio y ZAPATA JAIMES, Víctor Alfonso. Repertorio escolar para voz con acompañamiento de piano y coros a dos y tres voces. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencia humanas. Departamento de Artes, 1994. 152 p.
3. COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). Bogotá, D.E.: Editorial Atenea Ltda, 2008. 158 p. ISBN 958-33-5940-8.
4. COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 115 de 1994 (febrero 8) Por la cual se expide la ley general de educación. [En línea] Bogotá D.C.: Ministerio de Educación. s.f. [citado 18 de Agosto de 2010]. 50 p. Disponible en internet: http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf
5. COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. LEY GENERAL DE CULTURA. Ley 397. (7, Agosto, 1997). Por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. [En línea]. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura. Sine facta. [Citado 15 de Agosto de 2010]. 32 p. Disponible en Internet:

http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf

6. COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Música Vocal Escolar. Bogotá: La silueta ediciones, 2001. Vol 2. 44 p.
7. COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Plan Nacional de Música para la Convivencia. [En línea] Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura. s.f. [citado 15 de Agosto de 2010]. 44 p. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/Archivos/1251-2-1-20200835121814.pdf>
8. COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Repertorio vocal tradicional de Colombia. Bogotá: La silueta ediciones, 2003. Vol 1. 44 p. ISBN 958-8052-72-9
9. COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Plan Nacional Decenal de Educación 2006 -2016. Asamblea Nacional para la educación. [En línea] Bogotá D.C.: Ministerio de Educación. s.f. [citado 18 de Agosto de 2010]. 138 p. Disponible en internet: http://www.plandecenal.edu.co/html/1726/articles-166057_compendio_general.pdf
10. COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. Ley 1185 de 2008 (12 de marzo). Por la cual se modifica y adiciona la ley 397 de 1997 Ley General de Cultura y se dictan otras disposiciones. [En línea]. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura. s.f. [citado 15 de Agosto de 2010]. 26 p. Disponible en internet: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=26806>

11. ESCAMILLA GALINDO, Alicia, *et al.* La música en América. En: Historia de la música. España: editorial Espasa Calpe, S.A., 2001. p. 1009 – 1193. ISBN 84-239-5287-8.
12. MARIÑO REY, Jesús Alberto. Manual básico para la adaptación y arreglo de repertorio vocal. Ministerio de Cultura, dirección de artes- área de música. Bogotá D.C: Imprenta Nacional, 2004. 61 p.
13. MARULANDA, Octavio. El folclor en Colombia, práctica de la identidad cultural. 2 ed. Caldas: Artestudio, 1984. 307 p.
14. OCAMPO LOPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia. 6 ed. Santafé de Bogotá, D.C.: Plaza y Janes, 2000. 142 p.
15. ORGANIZACIÓN PARA LAS NACIONES UNIDAS. Convención sobre los Derechos del Niño (20 de noviembre de 1989). [En línea] s.f. [citado 10 de Septiembre de 2010]. Disponible en internet: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/crc.htm>
16. ORGANIZACIÓN PARA LAS NACIONES UNIDAS. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (16 de diciembre de 1966). [En línea] s.f. [citado 10 de Septiembre de 2010]. Disponible en internet: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cescr.htm>
17. PASCUAL MEJÍA, Pilar. Didáctica de la música para primaria. Madrid: Pearson Educación, S.A., 2002. 423 p. ISBN 84- 205- 3458-7.
18. PIÑEROS LARA, María Olga. Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles. Ministerio de Cultura, dirección de artes- área de música. Bogotá D.C: Imprenta Nacional, 2004. 151 p.

19. PORTACCIO FONTALVO, Rosni. Folklor musical de los litorales colombianos.. Santafé de Bogotá, D.C.: Universidad colegio mayor de Cundinamarca, 1995. 193 p.

20. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical. Plan nacional de música para la convivencia. Bogotá D.C.: Imprenta Nacional, 2004. 52 p.

21. ZULETA JARAMILLO, Alejandro. Programa básico de dirección de coros infantiles. Ministerio de Cultura, dirección de artes - área de música. Bogotá D.C.: Imprenta Nacional, 2004. 205 p.

ANEXOS

Anexo A. Formato de Entrevista a Compositores

1. DATOS PERSONALES

- 1.1. Nombres y Apellidos completos.
- 1.2. Fecha y lugar de nacimiento.
- 1.3. Datos biográficos (personales y musicales)

2. DATOS MUSICALES

- 2.1. Describa su vida musical
- 2.2. ¿Porqué su elección por la música?
- 2.3. ¿Por qué ha escrito composiciones para niños?

3. DATOS DE LAS OBRAS (para cada una de las obras)

- 3.1. Nombre del tema
- 3.2. Fecha de la composición
- 3.3. Razones que lo motivaron a componer la obra
- 3.4. ¿Ha grabado las obras?
- 3.5. ¿Qué significa o por qué el nombre de la obra?

Anexo B. Fábula de Amor

Fábula de amor

Bambuco

Mario Díaz Alvarez
Arr. Laura Ximena porras

Voz 1
Un ra - tón que se pa-se - a muy con - ten - te por la ca - sa da mal-

Voz 2
sa-quen sa-quen el ra-tón con - ten - te por la ca - sa Da mal

Percusión
ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Piano

The first system of the musical score is for the Bambuco 'Fábula de amor'. It features four staves: two vocal staves (Voz 1 and Voz 2), a percussion staff (Percusión), and a piano staff (Piano). The music is in 6/8 time. The lyrics for Voz 1 are 'Un ra - tón que se pa-se - a muy con - ten - te por la ca - sa da mal-' and for Voz 2 are 'sa-quen sa-quen el ra-tón con - ten - te por la ca - sa Da mal'. The percussion part has a rhythmic pattern of 'ts ts pum ts pum' repeated four times. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

V. 1
ge - nio a la se - ño - ras y te - rror a las mu - cha - chas na - da na - da se co mi -

V. 2
ge - nio y te - rror las mu - cha - chas na na na

Perc.
ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum (chasquidos)

Pno.

The second system of the musical score continues the Bambuco. It features four staves: two vocal staves (V. 1 and V. 2), a percussion staff (Perc.), and a piano staff (Pno.). The lyrics for V. 1 are 'ge - nio a la se - ño - ras y te - rror a las mu - cha - chas na - da na - da se co mi -' and for V. 2 are 'ge - nio y te - rror las mu - cha - chas na na na'. The percussion part has a rhythmic pattern of 'ts ts pum ts pum' repeated four times, followed by '(chasquidos)'. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

©2011 Laura Porras

10

V. 1

- a el ra - tón de la ala-ce - na so-la - men - te se o-cu-pa - ba - de en - con

V. 2

na na na na na la la la la la la

(muslos)

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

15

V. 1

trar su com-ña-ñe - ra a el so - lo le preo-cu-pa - ba que al-gún dí - a lo qui-sie

V. 2

la la na na na na na el ra - tón no ro -

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

20

V. 1

— ran el ra - tón es - tá muy fla - co y an - da co - mo en - ra - to - na - do pa - re -

V. 2

bó mi ra - tón

(palmas) Hey!

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts

Pno.

25

V. 1

ce que vio una hams - ter y es - tá muy e - na - mo - ra - do la pa - tro - na de la ca -

V. 2

el ra - tón no ro - bó mi ra - tón

(palmas)

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

30

V. 1

- sa del - ca - so no sa - be na - da se com - pró una ga - ta an - go - ra pa ra

V. 2

30

Hey!

se com - pró u - na ga - ta

Perc.

(Roco de uñas imitando la esterilla)

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts

Pno.

30

35

V. 1

que al ra - tón ca - za - ra co - mo co - sa de a - ni - ma - les hu - bo u - na con - ver - sa - ción - div.

V. 2

35

que al ra - tón ca - za - ra ra tón - - -

Perc.

(palmas)

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

35

40

V. 1 re-sul - tó la ga-ta an-go - ra ser - doc - to - ra co - ra - zón elle es

V. 2 Hey' ga - ta an - go - ra co - ra - zón (palmas)

Perc. ts ts pum ts ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

45

V. 1 ma - dre ce-les-ti - na en - tre hams - ter y ra-tón_____ y e-lla se - rá la ma-dri -

V. 2 ma-dre ce-les - ti-na en - tre hams - ter y ra-tón_____ y e-lla se ha - rá

Perc. ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

50

V. 1

- na en ca - so de que ha-ya u-ni ón el ra - tón siguió vi-ni-en - do a la

V. 2

car - go de que ha-ya u-ni - ón na na na na ra

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum (chasquidos)

Pno.

55

V. 1

ca - sa de vi-si - ta y va de - re cho a-la jau - la de la - hams - ter ro - sa-di -

V. 2

na na na na la la la la la la la la la la

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

60

V. 1

- ta y va de - re-choa la jau - la de la hams - ter ro - sa di - ta la ga-

V. 2

y de - re-cho se va _____ (palmas)

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

65

V. 1

ta quees mas ma-ño - sa ya_ la jau - la les a-bri - ó y les tie - ne pre-pa-ra-

div.

V. 2

ra _____ tón _____ Hey! que se -

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

70

V. 1

- da una pe - que - ña re - cep - ción la ga - ta se he - chó per - fu - me y a - la

V. 2

ra re - cep - ción (palmas) ga - ta ga - ta ga - ta que a - la

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

75

V. 1

pa - re - ja reu - nió un co - ne - jo hi - zo de cu - ra y en - se - gui - da los ca -

V. 2

pa - re - ja reu - nió y un co - ne - jo de cu - ra los ca -

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

80

V. 1
so y a-sí ter - mi - na la his - to - ria de - nues - tro a - mi go el ra - tón que en - con -

V. 2
so na na na na na na na na na la la la la la

Perc.
(muslos)
ts ts pum tspum (chasquidos)

Pno.

85

V. 1
tro a la com - pa - ñe - ra due - ña de su co - ra - zón que en - con - tró a la com - pa - ñe -

V. 2
la la la la na na na na el ra -

Perc.
ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

Pno.

90

V. 1

- - ra due - ña de su co - ra - zón

90

V. 2

tón se ca - - - só

(palmas)

90

Perc.

ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum

90

Pno.

The musical score consists of four staves. The first staff (V. 1) is a vocal line in treble clef with lyrics '- - ra due - ña de su co - ra - zón'. The second staff (V. 2) is a vocal line in treble clef with lyrics 'tón se ca - - - só' and '(palmas)' below it. The third staff (Perc.) is a percussion line with rhythmic notation and lyrics 'ts ts pum ts pum ts ts pum ts pum'. The fourth staff (Pno.) is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. Dynamics markings include '90' at the start of each staff and 'A' (accents) above the piano staff in the final measure.

Anexo C. Río, río, canta el río

Río río canta el río

Score

Porro

Sixto Calderón
Arr. Laura Ximena Porras

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of the following parts:

- Voz 1:** Carries the main melody with lyrics: "Rí - o rí - o can - ta el rí - o su can - ción al a - mor mí - o".
- Voz 2:** Provides a harmonic accompaniment with lyrics: "Rí - o rí - o can - ta el rí - o".
- Percusión:** Features a simple rhythmic pattern of quarter notes.
- Piano:** Provides harmonic support with chords and a bass line. The first four measures are numbered 1 through 4.

The second system of the score includes:

- V. 1:** Continues the melody with lyrics: "sue - na sue - na que re - sue - na cuan - do cho cas cen la a - re - na".
- V. 2:** Continues the accompaniment with lyrics: "su can - ción al a - mor mí - o sue - na sue - na que re - sue - na".
- Perc.:** Includes instructions for "(Palmas)" and "(Pies)" with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pno.:** Continues the piano accompaniment. The last four measures are numbered 5 through 8.

2011 Laura Porras

V. 1
co - rres co - rres y re-cor - res mil tra-yec - tos sin pa-rar -

V. 2
cuan-co cho - cas con la a-re - na co - rres co - rres y re-co - rres
(imitando el ritmo de porro con la voz)

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

9 10 11 12

V. 1
lle - vas lle - vas mil se-cre - tos mil se-cre - tos a la mar

V. 2
mil tra-yec - tos sin pa-rar - lle - vas lle - vas mil se-cre - tos

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

13 14 15 16

V. 1
son sus pe - ces los que ha-bi - tan en sus a - guas cris - ta - li - nas

V. 2
mil se-cre - tos a lamar - son sus pe - ces los que ha-bi - tan

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

17 18 19 20

V. 1
bo - ca - chi - cos sal - mo - ne - tas y te - ne - mos las sar - di - nas

V. 2
en sus a - guas cris - ta - li - nas bo - ca - chi - cos sal - mo - ne - tas

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

21 22 23 24

V. 1
a y a y a y ay ri - o ri - o can - ta ya a -

V. 2
y te - ne - mos las sar - di - nas ri - o ri - o can - ta ya

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

25 26 27 28

V. 1
ve - ces es - tás pa - si - vo o - tras ve - ces tur - bu - len - to o -

V. 2
pe - ces en a - guas del

Perc.
(Chasquido)
(Palmas)

Pno.

29 30 31 32

V. 1
tras ve - ces se con - fun - de se con - fun - de con el vien - to

V. 2
rí - o na - dan - do

Perc.

Pno.

33 34 35 36

V. 1
son sus a - guas de co - lo - res que lle - gan a - mar a - den - tro

V. 2
son sus a - guas de co - lo - res

(imitando el ritmo de porro nuevamente)

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

37 38 39 40

V. 1
be - llos o - ces que re-cuer - can el co-lor del fir - ma-men - to

V. 2
que lle-gan a mar a-den - tro be - llos o - ces que re-cuer - dan

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis Pom piss po rro pis po rro pis po rro pis

Pno.

41 42 43 44

V. 1
a y a y a y ay rí - o

V. 2
el co - lor del fir - ma - men - to rí - o
(tremolo en muslos)

Perc.
Pom piss po rro pis pis po rro pis

Pno.

45 46 47

Anexo D. Manzanita

Manzanita

Cumbia

Sixto Calderón Pedraza

Arr. Laura Ximena Porras

Score

Voz

Man - za - ni - ta ver - de man - za - ni - ta ro -

Tambora

Guacho

Llamador

Tambor Alegre

4

Tam.

Gua.

Ilam.

T. Algr.

© 2010 Laura Porras

7

no hay quien te re-co-ja las fru-tas co-mo las flo-

Tam. simile

Gua. simile

llam. simile

T. Algr. simile

10

- res son de la mis-ma her-mo-su-ra

Tam. 10

Gua. 10

llam. 10

T. Algr. 10

13

las flo-res de mil co-lo-res las fru-tas que sa-bro-

Tam.

Gua.

llam.

T. Algr.

16

3

su-ra yo can-to con a-le-gri-

2da Vez I
Senza

2da Vez
Senza

2da Vez
Senza

T. Algr.

Q A A T Q A A T Q A A T Q A A T

19

a yo can - to con sen - ti - mi - en - to a las

Tam. I D D I D D I D I D simile

Gua. simile

Ilam. simile

T. Algr. D I D I D I D I D I D I D I D I simile
Q A A T Q A A T Q A A T Q A A T

22

rit.

fru - tas por ma - du - ras a los - ni - ños por con - ten - tos Fin de voz

Tam.

Gua.

Ilam.

T. Algr.

Anexo E. La hormiguita alada

La Hormiguita Alada

Score

Pasillo

Celedonio Celis

Arr. Laura Ximena Porras

Moderato

Voz 1
viu - na hor - mi - ga que pa - sa - ba con sus
sus se - có sus a - las la hor mi

Voz 2
con sus a - las
la hor - mi - gui - ta al -

Voz 3
viu - na hor - mi - ga que con sus a - las
sol se - có la hor - mi - gui - ta al -

V. 1
a - las ple - ga - di - tas se que - dó fue - ra
gui ta al - zo su vue - lo y pron - to al - to

V. 2
ple - ga - di - tas por - que se que - dó por fue - ra y a - na
zó su vue - lo y pron - to des - de lo al - to pu - do

V. 3
ple - ga - di - tas dum dum dum dum y
zó su vue - lo dum dum dum dum su

© 2010 Laura Porras

7

V. 1
mo - ja - di - ta per fue - ra del hor - mi - gue - ro don - de
su hor - mi - gue - ro con - ten - ta su ma - ma - ci - ta la re -

V. 2
ne - ció mo - ja - di - ta hor - mi - gue - ro
ver a su hor - mi - gue - ro ma - ma - ci - ta

V. 3
mo - ja - di - ta per fue - ra hor - mi - gue - ro su
hor - mi - gue - ro con - ten - ta ma - ma - ci - ta con

11

V. 1
tie - ne a su ma - mi - ta mi - llo - nes her - ma - nos y mi -
ci - be con un be - so mi - llo - nes her - ma - nos bai - lan

V. 2
su - ma - mi - ta mi - llo - nes de sus her - ma - nos
con un be - so mi - llo - nes de sus her - ma - nos

V. 3
ma mi - ta dum dum dum dum mi -
un be - so dum dum dum dum mi -

15

V. 1
llo - nes de her - ma - ni - tas du - rum du - rum la la la
bai - lan de con - ten - tos du - rum du - rum la la la

V. 2
de her - ma - ni - tas du - rum du - rum la la la
bai - lan con - ten - tos du - rum du - rum la la la

V. 3
llo - nes de her ma - ni - tas po - bre - ci - ta la hor - mi - gui - ta tan le -
llo - nes de con - ten - tos de - mos la hor - mi - gui - ta a en - con -

19

V. 1
du - rum du - rum la la tan - le - jos de su fa - mi - lia por cul -
du rum du rum la la de - mos le la di - re - cci - ón co - mo

V. 2
du - rum du rum la la la tan - le - jcs fa - mi - lia
du - rum du rum la la la de - mos - le di - rec - cion

V. 3
jos de sua - gu - je - ro tan - le - jos tan - le - jos
trar el hor - mi - gue - ro de - mos - le de - mos - le

23

Mas Movido (M.M. ♩ = c. 120)

V. 1
1. pa de un a - gua - ce - ro se le da al car - te - ro su hor - mi - gue - ro es pa - ra el
a - qui se a - ca - ba es - te

V. 2
1. a - gua - ce - ro al car - te - ro su hor mi - gue - ro es pa - ra el
a - qui - se a - ca - ba es - te

V. 3
1. de un a - gua - ce - ro a - yu - da al car - te - ro su hor mi - gue - ro es pa - rael
a - qui - sea - ca - baes - te

28

V. 1
sur o se - rá pa - rao - cci - den - te su hor mi - gue - ro es pa - ra el
cuen - to de la hor - mi ga y su hor - mi - gue - ro por que la hor - mi - gui - ta a

V. 2
sur o se - rá pa - ra o - cci den - te su hor - mi - gue - ro es pa - ra el
cuen - to de la hor - mi - ga y su hor - mi gue - ro por - que la hor - mi - gui - ta a

V. 3
sur o se - rá pa - ra o - cci - den - te su hor - mi - gue - ro es pa - ra el
cuen - to de - la hor - mi - ga y su hor - mi - gue - ro por - que la hor - mi - gui - ta a

Moderato

32

V. 1
nor-te o se - rá pa-ra el o - rien - te que di ces tú que di go

V. 2
nor-te o se - rá pa-ra el o - rien - te que di-ces tú

V. 3
nor-te o se - rá pa-ra el o - rien - te La hor - mi -

36

V. 1
yo por-que la hor - mi - ga se per - dió se - rá que sí se - rá que no se - rá

V. 2
la hor-mi - gui - ta se per-dió sí o no de -

V. 3
gui - ta La hor - mi - gui - ta sí se - rá que no

41 *rit.* *D.S. al Coda*

V. 1
que de-so-b:de - ció cuan-do el la-da se me - tío en el a - gu - je - ro

V. 2
- so-b:de - ció la-da La hor - mi - gui - ta por-que

V. 3
de - so - b:de - ció cuan-do el la-da el a - gu - je - ro por-que

La Hormiguita Alada

5

46

V. 1
la hor mi - gui-ta a - la da se me - tío en el a - gu - je - ro

V. 2
la hor - mi - gui-ta a - la - da a - gu - je - e - ro

V. 3
la hor - mi - gui - ta a - gu je - ro

Anexo F. El ciclo del agua y del amor

El ciclo del agua y del amor

Score

Pasaje

Gustavo Silva Ramírez
Arr. Laura Ximena Porras

Score for "El ciclo del agua y del amor" (Pasaje) by Gustavo Silva Ramírez, arranged by Laura Ximena Porras. The score is in 3/4 time and features two vocal parts (Voz 1 and Voz 2) and two piano accompaniment parts (V. 1 and V. 2).

Voz 1
la la lai la la la la la lai la la

Voz 2
la la lai la la la la la lai la la

V. 1
la la la la la la la la

V. 2
la la la la la la la la

V. 1
la la la la la la la la

V. 2
la la la la la la la la

V. 1
la a - gua de los cam - pos
a - gua de los ma - res

V. 2
la *mf* co - no el a - gua que bro - ta de la tie - rra y a los
For - na el a - gua los rí - os y los ma - res pi - cos

17

V. 1
cam - pos ver - des son y pue - de
blan - cos a mon - tón ar - mo - ni -

V. 2
cam - pos des - pier - ta su ver dor pue - de a -
blan - cos y nu - bes a mon - tón ar - mo -

21

V. 1
mf a brir a brir su buen co - ra zón
a que Dios al hom - bre le en - se - ño dun

V. 2
mf rien - do su buen co - ra zón
ni - a que al hom - bre en - se - ño en el

25

V. 1
mf dun dun dun dun dun en ca -
lue - go -

V. 2
mf hom - bre na - ce el a mor
su - ra de a - uten - ti - ca u - ni - ón

29

V. 1
í - das se va pu - ri - fi - can - do y su
vuel - ve tra - yen - do fres - ca llu - via que la

V. 2
pu - ro - es el a - mor
fres - cc - es el a - mor

32

V. 1
fres - co ex - tien - de al re - de - dor a - pren -
tie - co ra re - co - ge en su in - te - rior cual se -

V. 2
fres - co a - re - de - dor a - pren - der
que la - tie - de - dor dio se - mi - lla

37

V. 1 *mf* da - mos tam - bién a en - tre - *f* gar la ter -
 mi - lla que Dios me de - jó de su

V. 2 *mf* fue lo be - llo es vi vir vi - *f* vir
 que Dios me de - jó con mu - cho a - mor dun

41

V. 1 *mf* nu - ra el - vi - dan - do el do - lor co - re
 vi - da en mi co - ra - zón

V. 2 *mf* dun dua dun dun dun dun dun co - re

45

V. 1 sin pa - rar li - bre es

V. 2 sin pa - rar li - bre es

49

V. 1 to - dos re - ce - si - tan su bon - dad ha - cia el

V. 2 to - dos re - ce - si - tan su bon - dad ha - cia el

52

V. 1 cie - lo va en va - por

V. 2 cie - lo va en va - por

D.C. al Coda

V. 1 ⁵⁷
co - mo le o - ra - ción en hu - mil - dad la la **D.C. al Coda**

V. 2 ⁵⁷
co - mo le o - ra - ción en hu - mil - dad la la

Anexo G. La cigarra y mi guitarra

La Cigarra y mi guitarra

Score

Danza / Vals

Gustavo Silva Ramírez
Arr. Laura Ximena Porras

Danza ♩ = 120

Flauta

Guitarra

Voz 1

Voz 2

Fl.

Gtr.

V. 1

V. 2

mf

mf

mf

mf

Quie - ro a - pren - der

Quie-ro a - pren der

©2010 Laura Porras

Fl. ⁹

Gtr. ⁹

V. 1 ⁹

V. 2 ⁹

Fl. ¹³

Gtr. ¹³

V. 1 ¹³

V. 2 ¹³

p *mf* *p*

Bm *D/A* *B7(b9)* *Em 9* *G*

a to - car *f* la gui - ta - rra *mf* o - fre -

a to - car *f* la gui - ta - rra *mf* pa - ra o - fre - cer

f

A7 *F#* *Bm* *A7* *D* *A/C#*

cer un a - le - gre can - to a mi pa - tria *p* que - ro can - tar *mf*

un can - to a - le - gre a mi pa - tria *p* *mf* Que - ro - can - tar

17

Fl. *p* *mf*

Gtr. *Bm D/A B7(b9) Em9 G*

V. 1 *f* *mf*
co-mo a - que - lla ci - ga - rra mi ciu -

V. 2 *f* *mf*
y bai-lar la ci - ga - rra que a mi ciudad

21

Fl. *p* *p* *f* Vals

Gtr. *F#7 Bm -A7 Bm*

V. 1 *p* *p* *f*
dad la ciga - rra to - das las tar - des des en -

V. 2 *p* *p* *f*
a-rru-lla to - das las tar - des des y en

4

La cigarra y mi guitarra

The musical score is arranged in five systems. The first system (measures 25-28) includes Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Violin 1 (V. 1), and Violin 2 (V. 2). The Flute part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The Guitar part shows chords *F#7*, *B*, and *B7/A*. The Violin parts have lyrics: V. 1: "ton - ces ya po - dré lle - var la fe -"; V. 2: "ton - ces ya po - dré". The second system (measures 29-32) continues the arrangement. The Flute part has a dynamic marking of *f* and *mf*. The Guitar part shows chords *E/G#*, *C#m7/B*, *F#*, and *F#7*. The Violin parts have lyrics: V. 1: "li - ci - dad con a - cor - des de gui -"; V. 2: "lle - var con a - cor - des de gui -".

The musical score is arranged in five systems. The first system (measures 41-44) includes parts for Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Violin 1 (V. 1), and Violin 2 (V. 2). The Flute part has two first endings (1. and 2.) with dynamics *p* and *mf*. The Guitar part plays a sustained B chord. The Violin 1 part has lyrics: "ga - rra *p* ya po ga - rra *mf* *p*". The Violin 2 part has lyrics: "ga - rra *p* ga - rra *p*". The second system (measures 45-48) continues the Flute and Guitar parts. The Flute part has dynamics *p*. The Guitar part shows four chords: *C#m7/B*, *F#7*, *D#m*, and *G#m7*. The Violin 1 and Violin 2 parts are marked with a dash (-) in all four measures.

La cigarra y mi guitarra

7

49

Fl.

f *p*

Gtr.

E *F#7* *B* *B6*

V. 1

V. 2

Detailed description: This is a musical score for a four-part ensemble. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Guitar (Gtr.), the third for Violin 1 (V. 1), and the fourth for Violin 2 (V. 2). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins at measure 49 with a melodic line consisting of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, and F#4. The first two measures are marked *f* (forte) and the last two *p* (piano). A slur covers the entire phrase. The Guitar part provides harmonic support with chords: E major in the first measure, F#7 in the second, B major in the third, and B6 in the fourth. The Violin 1 and Violin 2 parts are currently silent, indicated by a horizontal line with a small dash in each measure.

Anexo H. Cuando sea grande

Quando sea grande

Marcha

Gustavo Silva Ramírez
Arr. Laura Ximena Porras

Score

Voz 1
cuan - do se - a gran - de se - ré

Voz 2
cuan - do se - a gran - de un

Percusión
palmas
pies.

V. 1
un a - bo - ga - do de muy bue - na fe

V. 2
gran a - bo - ga - do quie - ro ser ser un

Perc.
(Palmas en los muslos)

V. 1
o tam - bién quie - ro ser un doc - tor

V. 2
a - bc - ga - do o tam - bién un doc -

Perc.

© 2011 Laura Porras

13

V. 1
pa - ra cu - rar al en - fer - mo el do - lor

V. 2
tor y pa - ra cu - rar el do - lor do - lor

Perc. 13

17

V. 1
ir por los cam - pos lle var - do - sa - lud

V. 2
lle - va - ré por do - quier mu - cha sa - lud

Perc. 17 (imitando hipo) hip! hip! (imitando estornudo) ahh schs!

21

V. 1
por - las - ve - re - das - y - la gran - ciu - dad

V. 2
la sa - lud o la ley en la ciu - dad

Perc. 21 palmada en el pecho ahhh!!
De alivio.

25

V. 1 y si to - dos pue - den re - ir

V. 2 va - mos to - dos a re - ir to - dos

Perc.

29

V. 1 jun - tos ve - re - mos que lin - do es - vi - vir

V. 2 jun - tos je je je je re - ir es vi - vir

Perc.

29

Anexo I. Anheló

Anheló Guabina

Gustavo Silva Ramírez
Arr. Laura Ximena Porrás

Musical score for the first system of 'Anheló'. It features three staves: two vocal parts (Voz 1 and Voz 2) and a piano accompaniment (Fiano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first vocal part (Voz 1) starts with a rest followed by the lyrics 'La la la la la la la la la la'. The second vocal part (Voz 2) starts with a rest followed by the lyrics 'La la la la la la'. The piano accompaniment (Fiano) starts with a rest followed by a series of chords and notes.

Musical score for the second system of 'Anheló'. It features three staves: two vocal parts (V. 1 and V. 2) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first vocal part (V. 1) starts with a rest followed by the lyrics 'la Plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim'. The second vocal part (V. 2) starts with a rest followed by the lyrics 'la la la la Plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim'. The piano accompaniment (Pno.) starts with a rest followed by a series of chords and notes.

©2010 Laura Porrás

2 Anhele

Solista

V. 1
 plim *mf* Los a - bue - los de mi tie - rra cuen - tan en - tre
 Yo qui - sie - ra co - no - cer de mi lin - do pa -

V. 2
 plim *p* Los a - bue - los de mi
 yo qui - sie - ra co - no -

Pno.

V. 1
 si de la for - ma que a - rru - lla - ban los ni - ños a -
 is sus cos - tum - bres sus cre - en - cias des - de su ra -

V. 2
 tie - rra - *mf* de la for - ma que a - rru -
 cer - lo - sus cos - tum - bres de ra -

Pno.

(Coro Tutti)

V. 1
 qui *p* con le - yen - das ma - ti - za - das por los rit - mos co - lom -
 iz sus mon - ta - ñas sus lla - nu - ras y sus dos in - mes - ses

V. 2
 lla - ban *p* con le - yen - das ma - ti - za - das rit - mos co - lom -
 i - ces sus mon - ta - ñas sus lla - nu - ras dos in - men - ses

Pno.

Anhelo

3

26

V. 1
 bia - nos *f* yo - tros can - tos de cos - tum - bres pa - ra ser bue - nos cis -
 ma - res *f* ye - sa gen - te la - bo - rio - sa en - tre - ga - da a sus ho -

V. 2
 bia - nos *f* yo - tros can - tos de cos - tum - bres ser - bue - nos cis -
 ma - res *f* ye - sa gen - te la - bo - rio - sa a - le - gres ho -

Pno.
f

24

V. 1
 tia - nos *mf* los ti - ples so -
 ga - res *mf* al fi - nal del

V. 2
 tia - nos *mf* Al ca - er la tar - de
 ga - res *mf* Que sue - nen los ti - ples

Pno.
mf

25

V. 1
 na - ban los ni - ños can -
 di - a to - da sua - le -

V. 2
 y en los co - rre - do - res
 que los ni - ños can - ten

Pno.

32

V. 1
ta - ban gri - a *f* y en que a - quel fo - gón del gran a - mor de la fa -
los a - bue - li - tcs se - an sa - bios res - pe -

V. 2
f y en que a - quel fo - gón del gran a - mor sa - de la fa -
los a - bue - li - tcs se - an sa - bios res - pe -

Pno.
f

36

V. 1
mi - lia *p* vie - ron flo - re - cer en bue - nos
ta - bles y nues - tras con - duc - tas nun - ca

V. 2
mi - lia *p* vie - ron flo - re - cer en bue - nos
ta - bles y nues - tras con - duc - tas nun - ca

Pno.
subito p

39

V. 1
tiem - pos su se - mi - lla *mf* la la la la la
se - an re - pro - cha - bles

V. 2
tiem - pos su se - mi - lla *mf* la la la
se - an re - pro - cha - bles

Pno.
mf

Anhelo

5

43

V. 1
la la la la plim plim —

V. 2
la la la la la plim plim plim

Pno.

46

V. 1
plim plim plim plim plim plim plim plim

V. 2
plim pim — plim plim plim plim plim plim

Pno.

Anexo J. Rosita de mi Jardín

Rosita de Mi Jardín

Guabina

Timoleon Rueda Rojas
Arr. Laura Ximena Porras

Score

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features three vocal parts (Voz 1, Voz 2, Voz 3), a guitar part (Guitarra), and an acoustic guitar part (Guitarra Acústica). The lyrics are in Spanish and describe a beautiful rose in a garden.

Voz 1
cha ra ram pam pam pom oh ro - sa mi lin - da ro - sa la más her -

Voz 2
cha ra ram pam pam pom ro - sa ro - sa más her -

Voz 3
Cha ra ram pam pam pom u

Guitarra
A m7 D7 G m7 C7

Guitarra Acústica
A m7 D7 G m7 C7

5
mo - sa de mi jar - dín oh ro - sa cuán ma - ri - po - sa de vue - lo rau - do que lle - ga al

5
mo - sa del jar - dín la la la la la la a

5
mi ro - sa la la la la la la a

5

©2011 Laura Porras

10

fin pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

fuis - te bo - tón ha - ce u - nos a - ños que cre - cien - do con el pa -

al f - ñal chan chan chan cha ra ra ra

10

Gtr.

Gtr. Ac.

14

pom fuis - te mi ni - ña muy con - sen - ti - da hoy es la cau - sa de mi can -

sar mi ni - ña muy con - sen - ti - da rap pa cha rap pa

ra ra ra ni - ña con - sen - ti - da da rap pa cha rap pa

14

Gtr.

Gtr. Ac.

The musical score is divided into two systems, each with four staves. The first system (measures 18-21) includes a vocal line and three guitar staves. The vocal line has lyrics: "tar qui-sie-ra ro - sa ten-ga ro - si - tas que a - dor nen cam - pos y la ciu - ni - ña". The guitar staves are labeled "Gtr." and "Gtr. Ac.". The second system (measures 22-25) also includes a vocal line and three guitar staves. The vocal line has lyrics: "dad se-rán ro - sas muy pe-que - ñi - tas que van cre - cien - do en tu ro - sal que di-gan me fa - ci-nan las ro - sas pe - que-ñas cre - cien-do en los cam - pos". The guitar staves are labeled "Gtr." and "Gtr. Ac.". The score uses a key signature of one flat and a 7/8 time signature.

27

no - ne que di - gan ¡ai - ta di - gan a - bue - lo di - gan ma - má se - rán

Ay! Ay! Ay! tus ro - sas se - rán

tus ro - sas se - rán

Gtr.

Gtr. Ac.

27

31

be - llas tus lin - das ro - sas las más her - mo - sas pe - ro eso sí pre - cio - sas se - rán tus

be - llas y her - mo - sas cui - da - das por mí y pre - cio - sas se - rán - tus

be - llas y her - mo - sas cui - da - das por mí y pre - cio - sas tus

Gtr.

Gtr. Ac.

31

The musical score consists of five staves. The first three staves are vocal lines, and the last two are guitar parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. A '3^{ce}' marking is present at the beginning of each staff. The lyrics are: 'ro - zas las más cui - da - das de mi jar - dín' (first line), 'ro - zas las más cui - da - das de mi jar - dín jar - dín' (second line), and 'ro - zas de mi jar - dín jar - dín' (third line). The guitar parts include chords and single notes.

3^{ce}
ro - zas las más cui - da - das de mi jar - dín

3^{ce}
ro - zas las más cui - da - das de mi jar - dín jar - dín

3^{ce}
ro - zas de mi jar - dín jar - dín

Gtr.
3^{ce}

Gtr. Ac.
3^{ce}

Anexo K. Los Colores

Los colores

Son corrido

Orlando Silva

Arr. Laura Ximena Porras

Score

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for 'Voz 1', 'Ostinato', 'Tambora', and 'Maracas'. The second system includes parts for 'V. 1', 'Ostnt.', 'Tamb.', and 'Mrs.'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The vocal parts feature lyrics such as 'pa ra pa ra pa ra' and 'ta cu ta cum ta cu ta cum'. The percussion parts include rhythmic notation for Tambora and Maracas, with 'sh' indicating the sound of the maracas.

Voz 1

Ostinato

Tambora

Maracas

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrs.

9

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrs.

1. 2.

pa pa pa 1. 2. *mf* Hoy es un di - a que

pa pa pa *mf* hoy quie - ro

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

sh sh sh sh sh sh sh sh

13

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrs.

1. 2.

quie - ro a - pre - der to - das las co - sas que

a - pren - der hoy quie - ro -

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

sh sh sh sh sh sh sh sh

17

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrcs.

nos da el sa - ber con los co - lo - res pue
a - pren - der Hoy quie - ro
ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum
sh sh sh sh sh sh sh sh

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 17 through 20. It features four staves: V. 1 (Violin 1), Ostnt. (Oboe), Tamb. (Tambourine), and Mrcs. (Maracas). The V. 1 staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'nos da el sa - ber con los co - lo - res pue' on the first line, 'a - pren - der Hoy quie - ro' on the second line, and 'ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum' on the third line. The Mrcs. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'sh' written below each note.

21

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrcs.

do co - no - cer lo lin - do que es to - do
co - no - cer Lo que yo
ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum
sh sh sh sh sh sh sh sh

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 21 through 24. It features four staves: V. 1, Ostnt., Tamb., and Mrcs. The V. 1 staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The lyrics are: 'do co - no - cer lo lin - do que es to - do' on the first line, 'co - no - cer Lo que yo' on the second line, and 'ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum' on the third line. The Mrcs. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'sh' written below each note.

25

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrcs.

lo que pue - do ver a - ma - ri - llo

pue - do ver pa ra pa

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh

hablaó.....

29

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrcs.

co - mo bri - llo a - zul y ro - jo

ra pa ra pa pa pa ra pa

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh

hablaø.....

32

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrs.

an - do co - jo el mo - ra - do

ra pa ra pa pa pa ra pa

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

sh sh sh sh sh sh sh sh sh

hablaø.....

37

V. 1

Ostnt.

Tamb.

Mrs.

estoy mo - ja - do ne-gro y blan - co

ra pa ra pa pa pa ra pa

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

sh sh sh sh sh sh sh sh sh

41 *hablado....* **D.C. al Coda** Φ

V. 1

Ostnt. co - mo sal - to ver - de y gris

Tamb. 41 **D.C. al Coda** Φ

Mrcs. 41 **D.C. al Coda** Φ

ra pa ra pa pa ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum sh sh sh sh sh sh sh sh sh

45 *hablado....* **f** es - toy fe - liz.

V. 1

Ostnt. **f** es - toy fe - liz.

Tamb. 45 *hablado....* **f** es - toy fe - liz.

Mrcs. 45 **f** es - toy fe - liz.

Anexo L. Arriba y Abajo

Arriba y Abajo

Son Corrido

Orlando Silva
Arr. Laura Ximena Porras

Score

The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Voz) and three instrumental parts: Maraca, Tambora (Onomatopeya), and Mrc. (Mrc.).

System 1: The vocal line has four measures of rests. The Maraca part consists of a continuous eighth-note pattern with the sound effect 'sh sh'. The Tambora part consists of a continuous eighth-note pattern with the sound effect 'x x'. The lyrics are: ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum.

System 2: The vocal line has four measures: e o e, e o e, e o e, e o e. The Maraca part continues with the 'sh sh' pattern. The Tambora part continues with the 'x x' pattern. The lyrics are: ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum.

System 3: The vocal line has four measures: e o e, e o e, e o e, e o e. The Maraca part continues with the 'sh sh' pattern. The Tambora part continues with the 'x x' pattern. The lyrics are: ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum.

13

Da - me - la ma - no va - mos - sal - tan - do -

Mrc. sh sh sh sh sh sh

Tambr. ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

17

me m - rás te mi - ro - va - mos can - tan - do a -

Mrc. sh sh sh sh sh sh

Tambr. ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

21

rri ba a - ba - jo de - re - cha iz quier - da a -

Mrc. sh sh sh sh sh sh

Tambr. ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

25

Mrc.
rri - ba a - ba - jo de - re - cha iz - quier - da

Tambr.
sh sh sh sh sh sh sh sh

Tamb.
ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

29

Mrc.
e o e e o e

Tambr.
sh sh sh sh sh sh sh sh

Tamb.
ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

33

Mrc.
e o e e o e Ha -

Tambr.
sh sh sh sh sh sh sh sh

Tamb.
ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

37

ga - mos la ron - da va - mo a gi - rar da -

Mrc.

Tambr.

sh sh sh sh sh sh sh sh

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

41

me tu ma - ni - ta sin ir - me a sol - tar

Mrc.

Tambr.

sh sh sh sh sh sh sh sh

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

45

gi - ro a la de - re - cha y gi - ro a la iz - quier - da

Mrc.

Tambr.

sh sh sh sh sh sh sh sh

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

49

gi - rc a la de - re cha y gi ro a la izquier - da

Mrc.

Tambr.

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

53

e o e e o e

Mrc.

Tambr.

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

57

e o e e o e a -

Mrc.

Tambr.

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

61

rri ba a - ba - jo de - re - cha iz quier - da te

sh sh sh sh sh sh sh sh

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

65

mi - ro me mi - rás sal - tan - do y can - tan - do a -

sh sh sh sh sh sh sh sh

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

69

rri ba a - ba - jo de - re - cha iz quier - da can -

sh sh sh sh sh sh sh sh

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

73

tan - do - con - mi - go a u - na so - la voz

Mrc.

Tambr.

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

77

e o e e o e

Mrc.

Tambr.

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

81

e o e e o e

Mrc.

Tambr.

ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum ta cu ta cum

Anexo M. Bases rítmicas proporcionadas por el Maestro Rubén D. Gómez

Pasillo

BG Armónico
Bajo

Variante rítmico-armónica 1

BG
B.

Variante rítmico-armónica 2

Bambuco

BG
B.

Variante rítmico-armónica 1

BG
B.

Variante rítmico-armónica 2

Guabina

BG
B.

Variante rítmico-armónica 1

Bolero

BG
B.

Variante rítmico-armónica 1

Variante rítmico-armónica 2

Paseo

BG
B.

Variante rítmico-armónica 1

Vals

BG
B.

Variante rítmico-armónica 1

Variante rítmico-armónica 2

Danza

BG
B.

Variante

Variante