

**REALIZACIÓN DE ARREGLOS CORALES PARA CORO DE VOCES IGUALES  
DE UNA SELECCIÓN DE TEMAS DE MÚSICA COLOMBIANA**

**KARINA ANDREA DELGADO MOYA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
BUCARAMANGA  
2016**

**REALIZACIÓN DE ARREGLOS CORALES PARA CORO DE VOCES IGUALES  
DE UNA SELECCIÓN DE TEMAS DE MÚSICA COLOMBIANA**

**KARINA ANDREA DELGADO MOYA**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de  
LICENCIADA EN MÚSICA**

**DIRECTORA**

**Maestra DAYRA YURLEY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE ARTES**

**BUCARAMANGA**

**2016**

## DEDICATORIA

*A Dios, a mi madre, mis hermanos y mi familia.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, a mamita María, por siempre iluminar mi camino, guiar mis pasos y sostener mi mano en todo momento.

A mi madre, Amanda Moya, por ser mi ejemplo a seguir.

A mis hermanos, Jaime Arturo Prada y Javier Enrique Prada, por colaborarme en lo que necesito y estar a mi lado de manera incondicional.

A Silvia Bibiana Ortega Ruiz y Juan Manuel Hernández Morales, por sus consejos, enseñanzas, paciencia, apoyo y experiencias compartidas.

A la familia Coral Universitaria UIS, por las maravillosas experiencias vividas, por esa amistad compartida dentro y fuera de escenario, también a las maravillosas personas conocidas que directa o indirectamente aportaron para enriquecer este proyecto.

A cada uno de los integrantes de las voces femeninas y masculinas por su colaboración, entrega, compromiso y amistad.

A Dayra Yurley González Rodríguez, por apoyarme, orientar y acompañarme en la realización de este proyecto.

A mis maestros, Santiago Emilio Sierra Ruiz y Diva Xiomara León, por toda la paciencia, enseñanza, apoyo y guía en el estudio de la Flauta Traversa.

A todos mis amigos y compañeros, especialmente a Silvia Nathalia Pico Vera y Rafael Rivera Mejía, por todos sus consejos y recomendaciones para la elaboración de este proyecto.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>14</b>
<b>1. FUNDAMENTACIÓN</b>	<b>16</b>
<b>1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA</b>	<b>16</b>
<b>1.2 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA</b>	<b>18</b>
<b>1.3 JUSTIFICACIÓN</b>	<b>18</b>
<b>1.4 OBJETIVOS</b>	<b>19</b>
<b>1.4.1 Objetivo general</b>	<b>19</b>
<b>1.4.2 Objetivos específicos</b>	<b>19</b>
<b>1.5 ETAPAS DEL PROYECTO</b>	<b>19</b>
<b>1.5.1 Selección de las obras</b>	<b>19</b>
<b>1.5.2 Realización de los arreglos</b>	<b>19</b>
<b>1.5.3 Montaje de los arreglos</b>	<b>20</b>
<b>1.5.4 Realización del documento</b>	<b>20</b>
<b>1.5.5 Sustentación</b>	<b>21</b>
<b>2. MARCO CONCEPTUAL</b>	<b>22</b>
<b>2.1 MARCO DE ANTECEDENTES</b>	<b>22</b>
<b>2.2 LA MÚSICA COLOMBIANA</b>	<b>23</b>
<b>2.2.1 Región Atlántica o Región Caribe</b>	<b>24</b>
<b>2.2.2 Región Amazonía</b>	<b>26</b>
<b>2.2.3 Región Pacífica</b>	<b>27</b>
<b>2.2.4 Región Orinoquía o Llanos Orientales</b>	<b>29</b>
<b>2.2.5 Región Andina</b>	<b>30</b>

<b>2.3 CORO</b>	<b>32</b>
<b>2.4 RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS EN LOS ARREGLOS</b>	<b>34</b>
<b>3. RESULTADOS DEL PROYECTO</b>	<b>37</b>
<b>3.1 ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS</b>	<b>37</b>
<b>3.1.1 Análisis: Parió la luna</b>	<b>37</b>
<b>3.1.2 Análisis: Vamos quedando solos</b>	<b>39</b>
<b>3.1.3 Análisis: Luna Roja</b>	<b>40</b>
<b>3.1.4 Análisis: Déjame Amarte</b>	<b>42</b>
<b>3.1.5 Análisis: Danza de la Bocina</b>	<b>44</b>
<b>3.1.6 Análisis: Aguacero e´Mayo</b>	<b>45</b>
<b>3.2 PROCESO DE SELECCIÓN, MONTAJE Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS</b>	<b>46</b>
<b>3.2.1 Parió la luna</b>	<b>47</b>
<b>3.2.2 Vamos quedando solos</b>	<b>49</b>
<b>3.2.3 Luna roja</b>	<b>50</b>
<b>3.2.4 Déjame amarte</b>	<b>51</b>
<b>3.2.5 Danza de la bocina</b>	<b>53</b>
<b>3.2.6 Aguacero e´Mayo</b>	<b>54</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>56</b>
<b>5. RECOMENDACIONES</b>	<b>56</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>59</b>
<b>ANEXOS</b>	

## LISTA DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Análisis de la obra Parió la luna	37
Tabla 2. Análisis de la obra Vamos quedando solos	39
Tabla 3. Análisis de la obra Luna Roja	40
Tabla 4. Análisis de la obra Déjame Amarte	42
Tabla 5. Análisis de la obra Danza de la Bocina	44
Tabla 6. Análisis de la obra Aguacero e'Mayo	45

## LISTA DE IMÁGENES

	<b>Pág.</b>
Imagen 1. Cinquillo	29
Imagen 2. Rango vocal de la obra Parió la Luna	38
Imagen 3. Rango vocal de Vamos quedando solos	40
Imagen 4. Rango vocal de Luna Roja	41
Imagen 5. Rango vocal de Déjame amarte	43
Imagen 6. Rango vocal de Danza de la bocina	45
Imagen 7. Rango vocal de Aguacero e'Mayo	46

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pág.</b>
<b>Anexo A: Parió la luna</b>	63
<b>Anexo B: Vamos quedando solos</b>	84
<b>Anexo C: Luna Roja</b>	91
<b>Anexo D: Déjame amarte</b>	99
<b>Anexo E: Danza de la bocina</b>	104
<b>Anexo F: Aguacero e'Mayo</b>	110

## RESUMEN

**TÍTULO:** REALIZACIÓN DE ARREGLOS CORALES PARA CORO DE VOCES IGUALES DE UNA SELECCIÓN DE TEMAS DE MÚSICA COLOMBIANA\*

**AUTOR:** KARINA ANDREA DELGADO MOYA\*\*

**Palabras claves:** Licenciatura, Música Colombiana, Arreglos, Coro, Voces Iguales.

Este proyecto tiene como objetivo la ampliación del repertorio dedicado a las corales de voces iguales, en este caso femeninas y masculinas, por medio de seis arreglos musicales que fueron seleccionados de diferentes temas colombianos de modo que incluyeran gran parte de las regiones del país, haciendo uso de algunos de los ritmos más sobresalientes de la música colombiana.

Para los arreglos realizados se escogieron temas con los siguientes ritmos: bullerengue de la región Atlántica, aguabajo de la región Pacífica, pasillo y bambuco de la región Andina, pasaje de los Llanos Orientales y una danza indígena del Amazonas. Estos ritmos fueron seleccionados con base en su lugar de origen, tradición y popularidad. Una vez finalizado el proceso de creación se procedió a realizar el montaje de las obras para su posterior puesta en escena y difusión en la sustentación.

En este documento se presentan las diferentes etapas que contribuyeron al desarrollo de la selección, creación y montaje de las obras. Del mismo modo, se mencionan características de los coros de voces iguales, información relacionada con los ritmos utilizados, algunas recomendaciones surgidas del proceso de montaje de los arreglos y el análisis de los mismos. Este trabajo está dirigido a los estudiantes de música, directores e interesados en el trabajo coral y en el folclor colombiano.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Música. Directora: Dayra Yurley González Rodríguez

## ABSTRACT

**TITLE:** CHORAL ARRANGEMENTS FOR CHOIR OF SIMILAR VOICES FROM A SELECTION OF COLOMBIAN MUSIC \*

**AUTHOR:** KARINA ANDREA DELGADO MOYA \*\*

**Key words:** Licenciature, Colombian music, Arrangements, Choir, Similar voices.

The target of this project is the extension of the repertoire belonging to the choirs of similar voices, in this case, female and masculine, throughout six musical arrangements that were selected between different Colombian songs, including several regions of the country, using the most representative rhythms, interpretation and diffusion of Colombian music.

For the arrangements were chosen songs with the following rhythms: "Bullerengue" from the Atlantic region, "Aguabajo" from the Pacific region, "Pasillo" and "Bambuco" from Andean region, "Pasaje" from the oriental plains and "Danza indigena" from the Amazon; all selected based on their place of origin, tradition and popularity. Once the process of creating the songs ended, the montage process proceeds for its later staging and diffusion.

In this document, the different stages that contributed to the development of the selection, creation and assembly of the pieces are presented; Similarly, characteristics of the equal voice's choirs, information about the used rhythms, recommendations on the arrangement's assembly process and the analysis on all of them. This work aims to be a support for music students, directors and people interested in choral work and Colombian folklore.

---

\* Graduation Project

\*\* Human Science Faculty. Bachelor Music. Directress: Dayra Yurley González Rodríguez

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de su historia, Colombia ha tenido diferentes organizaciones territoriales, las cuales han cambiado con cada reestructuración de la constitución y los sistemas políticos, hasta la actual división en los departamentos que conforman las distintas regiones geográficas, que además de diferenciarse por aspectos territoriales, tienen características culturales y económicas particulares. Estas condiciones permiten identificar las regiones Caribe, Insular, Andina, Amazonía, Orinoquía, y Pacífica, en cada una de las cuales desde el ámbito musical se desarrollan gran cantidad de estilos y géneros con características representativas.

La diversidad musical en Colombia se debe a las influencias que ha experimentado el país a través de los años, reflejando la mixtura de razas donde se reúnen los rasgos culturales españoles, africanos e indígenas, elementos que han aportado al desarrollo de diferentes aires musicales a lo largo y ancho del territorio.<sup>1</sup> Es así como se puede encontrar una gran variedad de ritmos, tales como: pasillo, bambuco, joropo, bullerengue, cumbia, entre otros; cada uno de ellos a su vez, demuestra la versatilidad y diversidad de la música colombiana, desarrollando además temáticas que reflejan el pasado histórico del pueblo, sus costumbres, sus problemas sociales y su diario vivir.

En el campo coral, Colombia es un país en crecimiento. Esto se evidencia en los diversos encuentros, concursos y festivales en donde participan una gran cantidad de coros mixtos, infantiles, de voces blancas y voces oscuras, los cuales incluyen dentro de su repertorio obras latinoamericanas, colombianas y universales.

Dentro de ese panorama, este proyecto pretende darle un lugar importante al trabajo que se realiza con la música folclórica en las agrupaciones de voces iguales por

---

<sup>1</sup> MUSICA FOLCLORICA COLOMBIANA. [En línea]. Octubre 7 de 2012. [Citado 16-Marzo-2016]. Disponible en internet: <http://musicafolclorcolombiano.blogspot.com.co>

medio de la realización de arreglos que enriquezcan su repertorio de música colombiana y utilizándolos igualmente para promover la interpretación y la creación de nuevas obras para coros de voces iguales.

# 1. FUNDAMENTACIÓN

## 1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA

Colombia se encuentra dividida en diferentes regiones que a través de los años han sido influenciadas por muchos factores que directa o indirectamente han actuado sobre distintos ámbitos de la sociedad, entre ellos: la música.

En cada región se encuentran gran cantidad de ritmos y melodías ancestrales que fueron poco a poco influenciadas por la música de los extranjeros que llegaban al país. Sin embargo, hay zonas en donde las tribus indígenas que habitaban estas tierras desde antes de la colonización conservan hasta el día de hoy una buena parte de sus tradiciones, ritos y cultura, tal como les fueron heredados de generación en generación. Por lo anterior, Colombia contiene dentro de su folclor musical, ritmos ancestrales y otros procedentes de diferentes partes del mundo; de allí la variedad y versatilidad de la música de todo el territorio colombiano.<sup>2</sup>

El campo coral es uno de los grandes difusores del folclor colombiano a nivel nacional e internacional, lo que se ve reflejado en las participaciones de coros colombianos en los diferentes festivales y concursos alrededor del mundo. Varias instituciones y universidades se han dedicado a emprender y dar continuidad a esta clase de procesos corales, integrando dentro de su labor educativa la formación social y cultural de los estudiantes y, a su vez, la propagación de la cultura y la música a través del canto.

Con todo lo anterior, dentro del campo coral se pueden encontrar diferentes formatos que se determinan a partir de las voces que los conforman. Es así como

---

<sup>2</sup> REGIONES NATURALES DE COLOMBIA. [En línea]. 2010. [Citado 25-Marzo-2016]. Disponible en internet:  
[http://geoportal.igac.gov.co/mapas\\_de\\_colombia/IGAC/Tematicos2012/RegionesGeograficas.pdf](http://geoportal.igac.gov.co/mapas_de_colombia/IGAC/Tematicos2012/RegionesGeograficas.pdf)

las diferentes agrupaciones corales se constituyen dependiendo del número de personas y el tipo de voz que posean. Dichos ensambles se pueden dividir en tres grandes grupos: en primera instancia encontramos los coros infantiles, que crecen día a día gracias a los semilleros escolares y academias en donde los niños empiezan a recibir una educación musical desde temprana edad; también están los coros mixtos, compuestos por jóvenes y/o adultos, hombres y mujeres, con los cuales se puede abarcar gran cantidad de repertorio universal; y, finalmente, los coros de voces iguales, tales como voces oscuras conformadas ya sea por jóvenes y/o adultos hombres y las voces blancas en donde se encuentran mujeres, que trabajan con gran cantidad de repertorio específicamente adaptado y desarrollado para las posibilidades tímbricas propias de estos formatos.

En el quehacer musical de dichas agrupaciones, se pueden observar diferentes dificultades que se presentan, que van desde conseguir un lugar de ensayo hasta la falta de un director idóneo para el coro. En cuanto a los formatos de voces iguales, se suma la problemática del escaso repertorio de música colombiana, arreglos, composiciones y adaptaciones específicamente desarrollados para voces femeninas o masculinas, dado que muchos de los arreglos existentes tienen un alto grado de complejidad o simplemente han sido parte del repertorio que siempre se ha utilizado. Es así como podemos inferir que se hace necesario realizar más arreglos de música colombiana que puedan incentivar la creación de esta clase de agrupaciones, pero sobre todo generar interés en la interpretación de los ritmos que existen en nuestro país. A su vez, se suma el problema de que los integrantes de las corales no siempre son músicos profesionales, ni coristas de alto nivel; y es precisamente una de las problemáticas que se presenta en esta clase de agrupaciones al momento de escoger repertorio, más aún cuando se buscan obras folclóricas colombianas, ya que no se encuentra suficiente material de dónde elegir, o simplemente dichas obras no se ajustan al nivel del coro.

## **1.2 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA**

¿Cómo incrementar repertorio para coro de voces iguales, y a la vez fomentar el gusto y el interés de estas agrupaciones en la interpretación de música colombiana?

## **1.3 JUSTIFICACIÓN**

La motivación de este trabajo de grado es realizar diferentes arreglos de música colombiana para formatos de voces iguales, en donde se presenten diferentes grados de complejidad para los intérpretes, ya que estos grupos no siempre son conformados por músicos profesionales.

Es así como el presente proyecto de grado propone la creación de una serie de arreglos corales que no solo favorezcan la participación activa de músicos profesionales y empíricos, sino que también proporcionen nuevas ideas a través de la exploración de algunos recursos musicales en obras folclóricas colombianas. De esta manera, se pretende incentivar la creación y difusión de arreglos para voces femeninas y masculinas.

Los arreglos fueron elaborados utilizando armonía tradicional, percusión corporal y algunos elementos musicales y vocales que pretenden explorar diferentes recursos tímbricos, rítmicos, expresivos y estéticos dentro de diferentes obras del repertorio folclórico, así como también el uso de todo lo aprendido en la experiencia coral de la autora de la presente tesis.

Los arreglos representan diferentes grados de complejidad y recorren gran parte de las regiones colombianas, lo que hizo necesario buscar información acerca de armonía, composición, arreglos, y la audición de temas pertinentes a la selección, se hizo necesario además, transcribir algunas melodías, para a partir de allí tomar lo necesario y aportar los elementos que se querían utilizar.

## **1.4 OBJETIVOS**

### **1.4.1 Objetivo general**

Contribuir al repertorio de coro de voces iguales mediante la elaboración y posterior montaje de arreglos de una selección de obras musicales colombianas.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

- Enriquecer el repertorio de las agrupaciones de voces iguales con el material desarrollado.
- Seleccionar seis temas de música colombiana para la realización de los arreglos corales.
- Promover la interpretación de obras corales con ritmos de diferentes regiones de Colombia en las agrupaciones de voces iguales.
- Realizar una muestra musical con los diferentes arreglos realizados con un coro femenino y un coro masculino.

## **1.5 ETAPAS DEL PROYECTO**

La realización de este proyecto de grado se estructuró en los siguientes pasos:

**1.5.1 Selección de las obras.** En esta etapa se realizó la búsqueda y selección de los diferentes temas musicales sobre los cuales se desarrollaron los arreglos. Dichos temas fueron elegidos bajo el criterio de contener ritmos provenientes de las diversas regiones del país, teniendo en cuenta su lugar de origen y riqueza tanto rítmica como melódica.

**1.5.2 Realización de los arreglos.** Una vez seleccionado el material a arreglar, se realizó un análisis de forma a cada uno de los temas musicales seleccionados para

conservar los elementos estructurales propios del tema original, realizando variaciones en algunos casos.

En este proceso se determinó a qué tipo de grupo vocal se asignaba cada tema musical, para finalmente definir los efectos sonoros, el grado de dificultad y el rango vocal dentro del que se trabajaría cada obra. A su vez, en la realización de las versiones, se contó con la supervisión de la directora del proyecto para su revisión periódica y la realización de las correcciones necesarias sobre el material elaborado.

**1.5.3 Montaje de los arreglos.** Se llevó a cabo un trabajo vocal con los coristas que interpretaron los arreglos corales, el cual consistió en la realización de ensayos para el montaje, ensamble y prueba de los diferentes arreglos, así como también su puesta en escena.

Durante la preparación de este montaje se utilizaron ejercicios de técnica vocal y se recomendó a los coristas la audición de canciones colombianas que les ayudaran a familiarizarse con los ritmos de los diferentes temas musicales seleccionados para los arreglos. De este modo, y contextualizando al coro sobre el arreglo a cantar, se hizo el proceso de montaje, dividiendo los ensayos por cuerdas, femenina (soprano, mezzosoprano, contralto) y masculina (tenor, barítono, bajo), para posteriormente proceder al ensamble general de las voces en cada coro.

**1.5.4 Realización del documento.** Después de reunir material bibliográfico procedente de textos académicos, artículos en internet y proyectos de grado universitarios, y paralelamente a la realización de los arreglos musicales, se procedió a la elaboración del documento, en el cual se ordenó y sistematizó la información útil para la realización de este proyecto. El documento da a conocer los objetivos, alcances y conclusiones del proyecto de grado, al igual que los arreglos para las agrupaciones de voces iguales con sus respectivos análisis.

**1.5.5 Sustentación.** Para finalizar, se realizó la sustentación de este proyecto de grado mediante un recital en donde las diferentes agrupaciones interpretaron los arreglos elaborados.

## 2. MARCO CONCEPTUAL

### 2.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Para la elaboración de este material fue necesario consultar diferentes proyectos que guardaran relación con este trabajo de grado, y de ellos se tomaron como referencia algunos de sus aportes. Entre los trabajos de grado consultados se encuentran:

**Adaptación de canciones latinoamericanas para coro juvenil con acompañamiento instrumental**, de Lina Kattiana Bautista Cáceres, año 2014. Este proyecto aporta información sobre la formación vocal, la creación de material coral a partir de la utilización de diferentes ritmos y la importancia del trabajo grupal.

**Selección y arreglos corales de música infantil con ritmos colombianos de compositores santandereanos**, de Laura Ximena Porras Peña, año 2011. En este proyecto se mencionan algunos parámetros para la selección de obras y se proporcionan elementos musicales que contribuyeron a la realización de los arreglos de la música folclórica.

**Implementación e interpretación de repertorio coral, aplicado al desarrollo de un coro femenino**, de Silvia Bibiana Ortega Ruiz, año 2006. Este trabajo de grado facilita algunos consejos sobre el montaje de repertorio en las agrupaciones de voces iguales.

**Propuestas pedagógicas para el trabajo coral a través de tres obras colombianas**, de Amalia Restrepo Díaz, año 2015. En esta monografía se presentan una serie de pautas que funcionan como apoyo durante la realización del

montaje con el coro, presentando diferentes ejercicios para realizar con el coro por medio del repertorio colombiano.

**Coral Juvenil Femenina del Instituto “Gabriela Mistral”, Coro Femenino Ocarina, Coral Comfenalco Santander, Coro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga**, de Paola Patricia Arias Cijanes, año 2009. En este trabajo de grado se presentan características vocales de un coro juvenil, así como dificultades que se presentan en el montaje de obras. Además, da recomendaciones para orientar la forma de profundizar el análisis formal e interpretativo de obras.

**Creación, dirección y arreglos para un sexteto vocal femenino**, de Beatriz Piscioti Orozco, del 2007. Esta monografía presenta una serie de recomendaciones para la calidad de sonido de los intérpretes y una serie de recomendaciones para el director. Incluye también una serie de parámetros para una mejor elaboración de los arreglos.

## **2.2 LA MÚSICA COLOMBIANA**

En un principio, el territorio que hoy conocemos como Colombia fue llamado Nueva Granada y estuvo dividida en provincias, organización que fue modificada posteriormente con la constitución de 1958, en donde pasó a ser llamada “Estados Unidos de Colombia”, donde las provincias se conocieron como “estados soberanos”. Después, con la constitución de 1886, el nombre del país pasó a ser definitivamente República de Colombia y los estados soberanos pasaron a ser departamentos. Más adelante, con las reformas de 1905 y 1910, se realizaron nuevas divisiones en los territorios y se formaron nuevos departamentos,

intendencias y comisarías. Ya con la constitución de 1991 todas las intendencias y comisarías pasaron a ser departamentos.<sup>3</sup>

El país se encuentra geográficamente dividido en seis regiones naturales distribuidas de acuerdo a las particularidades del clima, relieve, vegetación y clases de suelo. Además, en cada una ellas se hallan diferentes características y diversas manifestaciones culturales propias. A través de la historia también se han presentado diversos intercambios musicales gracias a quienes llegaron de lugares como África, Europa, Arabia y Centroamérica, permitiendo a la música ser el medio por el cual se expresaban las emociones, las costumbres y vivencias del pueblo así como se acompañaban muchas de las labores diarias. Es así como gracias a esto, cada región posee culturalmente diversos aires musicales que le permiten a cada una de ellas ser diferente de las demás.

A continuación, se hace referencia a las regiones de las que provienen los ritmos que fueron seleccionados para los arreglos realizados.

**2.2.1 Región Atlántica o Región Caribe.** La familia indígena que dominaba mayormente las costas de Centroamérica en tiempos de Cristóbal Colón era la Caribe, y de aquí surge el nombre del Mar Caribe. Esta región comprende grandes llanuras, ciénagas, ríos, desiertos, manglares, bosques, selvas y la Sierra Nevada de Santa Marta. Está compuesta por los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico, Cesar, Magdalena y Guajira.

En esta región se cuenta con un legado musical de pueblos africanos, quienes en Cartagena y Santa Marta eran vendidos como esclavos por los traficantes de hombres; también converge la herencia musical de los indios Wayuú, Tayrona, Chimila, Malibú, Mocaná, Tolú, y Sinú, pobladores que se extienden desde la

---

<sup>3</sup> Departamentos de Colombia. [En línea]. 2015. [Citado 20-Marzo-2016]. Disponible en internet: <http://www.todacolombia.com/departamentos-de-colombia/>

Guajira hasta el golfo de Urabá. De igual forma, fue un territorio influenciado por los españoles, árabes y judíos, quienes ejercieron notoria influencia en aspectos como el idioma, la religión, las costumbres, las tonadas, las danzas, la música, las leyendas, entre otros. Del mismo modo confluye la influencia de quienes intervenían en el intercambio cultural y comercial con el resto del Caribe como Cuba, Antillas, Jamaica, y Centroamérica.<sup>4</sup>

Algunos de los ritmos que se encuentran en esta región son: cumbia, bullerengue, paseo vallenato, porro, mapalé, merengue, puya, gaita, entre otros. Para este proyecto de grado se ha seleccionado de esta región un bullerengue titulado Aguacero e' Mayo, tema tradicional de Soplaviento (Bolívar).

El bullerengue o bullarengue es una cumbia danzada por mujeres durante los festejos de la cumbiamba popular, fiestas donde además se interpreta gran variedad de aires como el mapalé, el fandango, el porro y otros más. Este ritmo era propio de las mujeres de clase urbana que se encontraban embarazadas durante la celebración y no podían disfrutar plenamente las fiestas de la cumbiamba, por lo cual, idearon una forma discreta de participación que consistía en “realizar en los patios o en las vecindades de sus casas una danza grave y reposada, con movimientos de los brazos por abajo y de forma circular o de vaivén, tomándose del ruedo de la falda o simplemente batiendo palmas.”<sup>5</sup>

Según el maestro José Antonio Rincón, el bullerengue es “un género musical de origen africano en el que se encuentra el “Bullerengue Sentao”, el cual es cantado y sus letras por lo general son románticas y de tiempo moderado; también el “Bullerengue Chalupa”, este es muy rápido, lascivo y frenético, este en algunos lugares es símbolo de fecundidad femenina y se canta y baila solo por mujeres,

---

<sup>4</sup> Departamentos de Colombia. [En línea]. Op. cit., p.25.

<sup>5</sup> ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del folklore colombiano. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda., 1996. P.54.

deslizando los pies pegados al suelo, o también se baila en parejas de mujer y hombre.”<sup>6</sup>

**2.2.2 Región Amazonía.** Es una de las zonas menos pobladas y se encuentra ubicada al sur del país. Esta región la comprenden los departamentos del Amazonas, Putumayo, Guainía, Caquetá, Guaviare, Vichada y Vaupés, así como parte de Nariño, Cauca y Meta.<sup>7</sup>

En esta zona habitan cerca de 50 pueblos indígenas que viven en resguardos y algunos desarrollan modelos de cultivo o chagras, complementando su labor diaria con actividades de caza, pesca y recolección de productos silvestres, así como actividades comerciales y de servicios. Para ellos la música tiene un significado funcional en donde se satisfacen las necesidades de orden mágico y religioso.<sup>8</sup>

Dentro de esta región muchas culturas procedentes de Brasil, Ecuador, Venezuela y Perú enriquecen la música, en donde predominan los cantos indígenas sin diferenciación tonal con melodías repetitivas y de unas pocas notas, algunas veces acompañados de instrumentos como la flauta de carrizo, fotutos, capadores, pitos, ocarinas, entre otros; además de esto, se encuentran diversos ritmos como sambas, vales criollos, mixtianas, marineras, danzas como la de los sanjuanés, proveniente de los indígenas inga kamëntsá del Alto Putumayo, Bambukos (Béngbe oboiejuaián), Bétskнатés (carnaval) y zuyucos. Las danzas para los indígenas están ligadas a sus necesidades expresivas y culturales, además de que los cantos acompañantes son respuesta a los sentimientos y a la integración de la comunidad.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> RINCON, José Antonio. Bullerengue. Puebla (México): El autor, 2000.p.18.

<sup>7</sup> Fundación Sirenaica. ¿Quieres Cantar? Cancionero escolar. Medellín: Ministerio de Cultura, 2014. Pag. 18.

<sup>8</sup> Regiones de Colombia, ritmos folclóricos. [En línea]. 25 de mayo de 2012. [citado el 13-marzo-2016]. Disponible en internet: <http://yami-vividanzaregional.blogspot.com.co/2012/05/cultura-y-diversidad-conocida-como-el.html>

<sup>9</sup> Ibíd.

En este proyecto se ha seleccionado de esta región una danza indígena titulada Danza de la bocina, la cual pertenece a la tribu Ticuna (Tikuna).

La Danza de la Bocina es una danza ritual de la etnia Tikuna de ritmo binario, en donde se hace uso de un instrumento llamado bocina. Este ritual solo pueden realizarlo los integrantes de la comunidad, quienes durante la ceremonia hacen uso de máscaras elaboradas en madera con dibujos que fueron soñados por los brujos.<sup>10</sup>

Para el inicio de la danza, el toku o bocina es tocado en las horas de la tarde en forma secreta; generalmente los instrumentos utilizados son elaborados de cortezas de árboles especiales como: pona, cafetarana, bambú, platanillo, papaya, cañas silvestres, y “son sagrados e intocables por personas particulares y menores de edad.”<sup>11</sup>

Debido a que este ritual es un secreto ancestral, el curaca y los ancianos de la comunidad no permiten traducir la letra de este canto indígena bajo el argumento de que estos son secretos de la etnia. Sin embargo, lo que pueden dar a conocer a las personas en general es que este es un canto a la fertilidad, un agradecimiento a la madre tierra y a la naturaleza.<sup>12</sup>

**2.2.3 Región Pacífica.** La región del Pacífico colombiano se encuentra ubicada entre la cordillera occidental y la costa sobre el Océano Pacífico. Comprende un vasto territorio de selva húmeda tropical que atraviesa el Chocó, el Valle del Cauca, Cauca y Nariño, departamentos en los cuales se ha conservado gran parte de la riqueza ecológica y cultural gracias a los grupos indígenas que los habitan.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Ibíd.

<sup>11</sup> Ibíd.

<sup>12</sup> Gustavo de la Hoz. Contacto del Amazonas quien tiene el video original y habla con personas de la tribu Ticuna. gustavodelahoz09@hotmail.com.

<sup>13</sup> Fundación Sirenaica. ¿Quieres Cantar? Cancionero escolar. Medellín: Ministerio de Cultura, 2014. p.23.

La selva ha sido refugio de las tribus indígenas desde la conquista. Estos territorios sirvieron más adelante como resguardo para los esclavos negros que escapaban y formaban poblaciones a la orilla de los ríos. Hoy en día es una región que sufre debido a los problemas sociales y los conflictos de violencia del país, en donde la población nativa se ha visto afectada y expulsada de sus tierras.<sup>14</sup>

El folclor musical que caracteriza esta región viene de los ancestros africanos e indígenas, y se encuentra inspirado por los colores y sonidos del mar, de la selva y de los ríos. Sus ritmos fueron influenciados por muchos factores, entre los que se encuentran la voz humana, la percusión con palmas y los tambores, elementos que redundan en ritmos como currulaos, rumores, contradanzas, arrullos, bundes, aguabajos, alabaos, marimbas de macana y chirimías. Las danzas y los ritmos de los blancos (como les llaman ellos) se introdujeron en los rituales y fiestas a través de los esclavos negros, quienes imitaban los bailes de sus amos. Hoy por hoy en los festivales se congregan diferentes grupos que tienen *cantaores* acompañados por tambores y marimbas. Además, los jóvenes hacen fusiones de la música tradicional con ritmos e instrumentos actuales.<sup>15</sup>

De esta región se ha seleccionado el aguabajo “Parió la luna”, el cual es un canto de boga utilizado por los viajeros de canoas cuando navegan por los ríos del Pacífico. Es de carácter responsorial cantado por los niños en sus reuniones nocturnas de divertimento y en las actividades escolares.<sup>16</sup>

Según Valencia, es un “aire musical representativo del Pacífico Norte caracterizado por sus textos cadenciosos de cuatro versos (octosilábicos) que evocan el ambiente

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> VALENCIA, Leonidas. Al son que me toquen canto y bailo, Cartilla de iniciación musical, músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. Plan nacional de música para la convivencia. Bogotá, Ministerio de cultura, sua caras, 2009. p.23.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p, 23.

fluvial del entorno. Su estructura rítmica se soporta en el cinquillo bantú<sup>17</sup> (imagen 1), una célula rítmica que predomina en el Pacífico dando origen a las claves de aguabajo, porro, tamborito, son chocoano, etc., y que consta de cinco golpes con síncopa interna. El aguabajo, al igual que la danza, la polka, el porro chocoano, el abozao, entre otros, utiliza compás binario.<sup>18</sup>

Imagen 1. Cinquillo



Fuente: VALENCIA, Leonidas. Al son que me toquen canto y bailo, Cartilla de iniciación musical, músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. Plan nacional de música para la convivencia. Bogotá, Ministerio de cultura, 2009

Según Valencia, “El aguabajo es un aire reposado y cadencioso, contiene frases musicales cortas y con rasgos acentúales definidos, donde la letra que acompaña estos ritmos es importante gracias a su mensaje literario. No posee mucha riqueza melódica en cuanto a su armonía y la cadencia mayormente utilizada en esta música es auténtica o simple.”<sup>19</sup>

**2.2.4 Región Orinoquía o Llanos Orientales.** La región Orinoquía o Llanos Orientales es una gran extensión de llanuras que se encuentra en el extremo oriental de Colombia, entre la Cordillera Oriental y Venezuela. En esta región se localiza una gran cantidad de ríos y afluentes del río Orinoco que se extienden desde Colombia hasta Venezuela, compartiendo además de ello, la música, la cultura y las costumbres llaneras. El llano posee ritmos alegres que nacen como inspirados en la naturaleza, los animales y el cielo; toda esta música está llena de

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 24.

<sup>18</sup> Ibid., p. 24.

<sup>19</sup> VALENCIA, Leonidas. Música tradicional y popular del Pacífico Norte Colombiano. [En línea]. [citado el 29 -julio-2016]. Disponible en internet: [http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_71d.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_71d.htm)

contrapunteos a partir de coplas, arpas, capachos, cuatros, tambores, guitarras, clarinetes, marimbas y danzas como el galerón y el joropo.<sup>20</sup>

De esta región se seleccionó el pasaje “Luna roja”, que para Jorge Villamil su compositor, representaba “Un retrato del Alto Menegua en el Meta, de un atardecer con amigos en la finca La Ponderosa, frente a una luna inmensa, que era roja porque ardían los pajonales. Fue el telón de fondo de unos toros que peleaban y del mayordomo de la finca que pasó a caballo persiguiendo a su mujer, que se voló y, de paso, inspiró la canción. Los Copleiros de Arauca ayudaron a estructurarla, por eso, aunque nació en el Meta, Luna roja habla de bellas noches araucanas”.<sup>21</sup>

El pasaje es una variedad del joropo, que podría definirse como un joropo lento y cadencioso, con letra descriptiva, amorosa y lírica, en el que se usa con más frecuencia el arpa que la bandola.<sup>22</sup>

Es empleado popularmente para expresar emociones, historias personales y del pueblo. Este se divide en tres partes: introducción, desarrollo y coda. Se escribe en un compás de 3/4 y en su canto se suelen interpretar portamentos en la voz para ir de un verso a otro. Además, en la armonía se presentan modulaciones a la tonalidad homónima que luego regresan al tono original.<sup>23</sup>

**2.2.5 Región Andina.** La región Andina la comprenden los departamentos de Antioquia, Risaralda, Caldas, Quindío, Nariño, Huila, Valle, Cauca, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander, y es además donde se

---

<sup>20</sup> Fundación Sirenaica. ¿Quieres Cantar? Cancionero escolar. Medellín: Ministerio de Cultura, 2014. p.20.

<sup>21</sup> COLARTE. Patrimonio Cultural Colombiano. “Villamil, un joven de 79” [En línea]. Abril de 2004. [citado 20-Abril-2016]. Disponible en internet: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=12802>

<sup>22</sup> ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del folklore colombiano. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda., 1996. p. 46.

<sup>23</sup> El pasaje. [En línea].2016. [citado el 26 de abril de 2016]. Disponible en internet: <https://nuestrofolclor.wikispaces.com/bailes+t%C3%ADpicos+de+la+orinoquia>

concentran la mayor parte de la población colombiana y las principales actividades económicas del país. Dentro de sus ritmos representativos se encuentran: Guabina, sanjuanero, bambuco, torbellino, pasillo, bambuco, rajaleña, danza, etc.<sup>24</sup>

De esta región se han seleccionado el bambuco “Déjame Amarte” y el pasillo “Vamos quedando solos”.

El bambuco es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa de la región Andina, debido a su amplia difusión en diferentes departamentos.

Su origen es mestizo, pues conjugaban melodías de tradición indígena con diversos ritmos, entre ellos, muy posiblemente los vascos, según investigadores musicólogos como el maestro Jesús Bermúdez Silva.<sup>25</sup> Además, existen diferentes hipótesis acerca de su origen: la hipótesis indígena defiende la proyección de la música chibcha, debido a la tristeza que se refleja en el ritmo lento del folclor del altiplano andino, y también se presume la influencia de los indios *bambas*, en el Pacífico, quienes dentro de su lenguaje contienen la terminación *uco*; por otro lado, la hipótesis africana hace referencia a que el nombre *bambuco* se le asignaba a un instrumento de los negros antillanos, elaborado a partir de bambú; finalmente, la hipótesis española habla de ascendencia vasca en el ritmo de bambuco. Se escribe en compases de 3/4 y 6/8, con síncopas, y la combinación de acentos binarios y ternarios que se denominan bimétricos o de compás compuesto.<sup>26</sup>

El pasillo apareció hacia el año 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, de estructura semifeudal, conformada por chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder

---

<sup>24</sup> Fundación Sirenaica. ¿Quieres Cantar? Cancionero escolar. Medellín: Ministerio de Cultura, 2014. p.34.

<sup>25</sup> ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del folklore colombiano, Op. cit., p.25.

<sup>26</sup> FRANCO D, Luis F. Música andina occidental. Entre pasillos y bambuco. Cartilla de iniciación. Plan nacional de música para convivencia. Programa nacional de músicas populares. Ministerio de Cultura. Bogotá.2005. p.19.

llevar a los salones aires y danzas populares. En Colombia, Venezuela y Ecuador es una adaptación del waltz austríaco, y precisamente en Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo, diminutivo de “paso”, por ser un baile de pasos menudos; no obstante, en Venezuela conservó el nombre de valse.<sup>27</sup>

Dentro de este ritmo se pueden encontrar dos tipos de pasillos representativos: el fiestero instrumental, que es característico de las fiestas populares y bailes de casorios, y el lento vocal o instrumental, el cual es de tempo lento y con cantos de temática amorosa, de desilusión, de luto y de recuerdos.<sup>28</sup>

### **2.3 CORO**

Coro o coral es el conjunto de personas que por medio de la voz interpretan obras de música vocal de una manera coordinada. Puede ser un coro concertante si posee acompañamiento musical, o un coro a capella si no lo tiene. Se pueden clasificar en coros mixtos y coros de voces iguales (de voces blancas, o de voces oscuras o graves, explicadas más adelante).<sup>29</sup>

En sus inicios, el coro tomó fuerza en Grecia, en donde lo utilizaban para la adoración de sus deidades. En esta época había agrupaciones de hombres, mujeres, mixtas o de hombres y niños, las cuales interpretaban solo música monódica dentro del teatro. En el antiguo Egipto, la música era vista como un nivel inmediato al faraón y sus principales músicos, y el cantante principal recibía un rango comparable al de los parientes del rey. Cabe resaltar que en la mayoría de civilizaciones solo podían cantar los hombres, exceptuando Mesopotamia, donde se

---

<sup>27</sup> Ibid., p.25.

<sup>28</sup> OCAMPO LOPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia. 6 ed. Santafé de Bogotá, D.C.: Plaza y Janes, 2000. p.99.

<sup>29</sup> Los coros a lo largo de la historia. [En línea]. 2014. [citado el 29-julio-2016]. Disponible en internet: <https://prezi.com/gwb4z4f8hlz1/los-coros-a-lo-largo-de-la-historia/>

conformaron coro de mujeres que cantaban para recibir a los hombres que llegaban de la guerra.<sup>30</sup>

En la Edad Media, los coros establecieron una estrecha relación con las funciones litúrgicas. Es importante anotar que las mujeres solo podían cantar en un principio a dos, tres y cuatro voces, pero en formación de agrupaciones de solistas (tríos y cuartetos). En los siglos XIV y XV, las voces agudas eran interpretadas por los niños, y en el siglo XV fue aumentado el número de integrantes, además de que se emplearon términos diferentes para clasificar las voces (*cantus, altus, tenor y bassus*). Ya en los periodos del Barroco y el Clasicismo, siglos XVII y XVIII, fue aumentado nuevamente el número de integrantes y se designaron a las voces los nombres actuales de soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. En el siglo XIX continuó creciendo el movimiento coral, llegando al siglo XXI, donde se continúa hasta la actualidad revitalizando el canto coral por medio del redescubrimiento de diferentes elementos de corte folclórico y religioso, así como del uso de los diversos recursos técnicos, estilísticos y compositivos que se pueden aplicar a las obras que se interpretan.<sup>31</sup>

A continuación se hace mención de las voces que conforman o integran una agrupación vocal, distribuyéndolas en dos grandes grupos: voces blancas (voces de las mujeres y los niños), y voces oscuras o graves (voces de los hombres). En cada uno de estos grupos encontramos diferentes clasificaciones que obedecen al registro y a las características de cada voz en particular:<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Definición Coro. [En línea].13-julio-2016. [citado el 29-julio-2016]. Disponible en internet: <http://definicion.de/coro/>

<sup>31</sup> Los coros a lo largo de la historia. [En línea]. 2014. [citado el 29-julio-2016]. Disponible en internet: <https://prezi.com/gwb4z4f8hlz1/los-coros-a-lo-largo-de-la-historia/>

<sup>32</sup> Clasificación de las voces. [En línea]. [citado el 28-julio-2016]. Disponible en internet: <http://www.monografias.com/trabajos55/clasificacion-voces/clasificacion-voces2.shtml>

### **Voces blancas:**

- Soprano. Es la voz con tesitura más aguda, la poseen las mujeres y los niños. Su extensión vocal va desde el Do4 hasta el La6.
- Mezzosoprano. Es la voz intermedia, teniendo una extensión vocal desde el La3 hasta el Fa5.
- Contralto. Es la voz más grave, y su extensión vocal va desde el Fa3 hasta el Re5.

### **Voces oscuras o graves:**

- Tenor. Es el tipo de voz más aguda que aparece en las voces oscuras, su extensión vocal va desde el Si2 hasta el Sol4.
- Barítono. Es la voz intermedia entre el tenor y el bajo, su extensión vocal es desde el Sol2 hasta el Mi4.
- Bajo. La voz más grave de las voces oscuras, su extensión vocal va desde el Mi2 hasta el Do4.

## **2.4 RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS EN LOS ARREGLOS**

Para la realización de los arreglos se utilizaron diferentes recursos musicales y compositivos que contribuyeron a enriquecer los temas seleccionados. Entre estos elementos se encuentran:

- Arreglo: Se define como la transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintas a las originales.<sup>33</sup> Un arreglo puede ser una versión más elaborada de la pieza original, o puede ser una versión más sencilla.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. [En línea]. [Citado el 24-mayo-2016]. Disponible en internet en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

<sup>34</sup> BENNETT, Roy. Léxico de Música. Móstoles (Madrid). Ediciones Akal, S.A., 2003., pag. 30.

- Canon: Pieza o sección contrapuntística basada esencialmente en la imitación, que puede ser vocal o instrumental. Comienza con una melodía y luego una segunda voz imita la melodía a la distancia (intervalo) que se elija. También pueden participar más voces haciendo lo mismo sucesivamente.<sup>35</sup> Se hace uso de este recurso en el arreglo de la *danza de la bocina* durante el desarrollo de la obra.
- Homofonía: es una textura que predominó en el periodo barroco a principios del siglo XVII, en donde los instrumentos avanzan de manera compacta y a un ritmo semejante, manteniendo la verticalidad en la partitura. Es opuesta a la polifonía. También es posible dentro de este recurso que las voces canten al unísono mientras tengan un acompañamiento, es decir melodía con acompañamiento.<sup>36</sup>
- Música Concreta: Nace gracias a Pierre Schaeffer en Nancy, Francia. El término de música concreta hace referencia a hacer música con sonidos del medio que nos rodea, los cuales son distintos a los producidos por instrumentos musicales. Lo que pretende este lenguaje contemporáneo en la creación de arreglos y obras es desarrollar la inclusión de cualquier sonido dentro del léxico musical.<sup>37</sup>
- Onomatopeya: Es la imitación lingüística de un sonido que no es propio del lenguaje humano, es decir, es la reproducción de un sonido, ya sea natural o artificial que las personas pueden generar con su voz.<sup>38</sup> Dentro del arreglo del “Aguacero e’ Mayo” se encuentran claros ejemplos de este recurso, tales como la imitación del sonido de las semillas, de la lluvia, y del tambor alegre.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pag. 31.

<sup>36</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española., Op.cit., pag. 35.

<sup>37</sup> Pierre Schaeffer y la música concreta. [En línea]. 23-agosto-2008. [citado el 29-mayo-2016]. Disponible en internet: <https://www.nightclubber.com.ar/foro/11/discusiones-generales-musica/143254/pierre-schaeffer-y-musica-concreta.html>

<sup>38</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española., Op.cit., pag. 35.

- Percusión corporal: Este recurso consiste en utilizar diferentes partes del cuerpo como instrumento rítmico, acústico, tímbrico y dinámico. Un ejemplo de su uso se puede observar en la danza de la bocina, donde se usan las palmas para hacer la rítmica acompañante.
- Polifonía: Esta textura predominó en la música de finales de la Edad Media y del Renacimiento, en ella las voces suenan simultáneamente, pero su conducción melódica es independiente y de ritmos diversos.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*

### 3. RESULTADOS DEL PROYECTO


#### 3.1 ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS

Como parte de los resultados de este proyecto, a continuación se presentarán los análisis formales de los arreglos:

##### 3.1.1 Análisis: Parió la luna

Tabla 1. Análisis de la obra Parió la luna

Formato	Masculino(T1,T2,T3,T4,Bar1, Bar2, Bar3, B1, B2, B3)									
Grado de complejidad	Alto									
Forma	Tema:   A									
Número de Compases	90									
Periodo	A									
Frase	Intro	a	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	coda
Tonalidad/Acordes	I – V	I - V	IV - V	I - V <sup>v</sup>	v – I	I - II	IV – V	V <sup>v</sup> - V	I - V	I - II - IV - V - I
Compases	1 a 8	9 a 17	18 a 26	27 a 35	36 a 44	45 a 53	54 a 62	63 a 70	71 a 78	79 a 90
Armonía	Inicia en la tonalidad de Dm (re menor), se mantiene sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso de una dominante secundaria para modular en el compás cuarenta y cinco a la tonalidad de D (re mayor), retoma la tonalidad original en la coda. Usa cadencias auténticas.									


Melodía	<p>La melodía de este tema se enmarca en los compases de 3/4 para la introducción, y 4/4 para la realización del tema. Consiste en la constante repetición de dos semifrases de cuatro compases cada una. En los compases nueve al doce, veintisiete al treinta, y cuarenta y cinco al cuarenta y ocho, se muestra la primera semifrase en cada uno de los grupos de voces, es decir, en tenores, bajos y barítonos, respectivamente. Los inicios de frase son acéfalos para la primera semifrase y téticos para la segunda semifrase.</p>
Rango	<p>Imagen 2. Rango vocal de la obra Parió la Luna</p> 
Autor	<p><b>Alfonso Córdoba Mosquera.</b> Apodado como “el brujo” o “el Da Vinci Negro”, nació en Quibdó (Chocó) el 30 de agosto de 1926 y falleció en la misma ciudad el 26 de junio de 2009. Compositor, intérprete, orfebre, tallador, diseñador de disfraces, constructor de instrumentos e investigador de los ritmos del Pacífico, formó siete orquestas, compuso algunos temas y participó en la Orquesta Guayacán. Se hizo acreedor de premios como el Premio Nacional de Joyería, y un reconocimiento en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, al igual que fue galardonado con la Gran Orden al Mérito Cultural, todos ellos gracias a sus aportes a la cultura afrocolombiana.<sup>40</sup></p>

<sup>40</sup> Alfonso Córdoba Mosquera. [En línea]. 28-enero-2015. [citado el 26-mayo-2016]. Disponible en internet: <http://historiapersonajesafro.blogspot.com.co/2010/09/alfonso-cordoba-mosquera-el-brujo-1926.html>

### 3.1.2 Análisis: Vamos quedando solos

Tabla 2. Análisis de la obra Vamos quedando solos

Formato	T, Bar, B									
Grado de complejidad	Bajo									
Forma	Ternaria:   A   B   A2									
Número de Compases	86									
Periodo	intro	A			B			Coda		
Frase		a	b	puente	ai	bi	c	a2	b2	c2
Tonalidad/Acordes	IV - V - I	V - I - IV - II	VI - I - IV - II - V	V - I - IV - II	V - I - IV - - II	I - IV	I - II - V	V - I - IV - - II	VI - I - IV - II - V	I - II - V
Compases	1 a 8	9 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 40	41 a 48	49 a 57	58 a 65	66 a 74	75 a 86
Armonía	Inicia en la tonalidad de Gm (sol menor), y se mantiene sobre sus grados principales I – IV – V, también hace uso adicional del segundo grado. Usa cadencias auténticas (V-I) y semicadencias (I-V).									
Melodía	La melodía de este tema se enmarca en un compás de 3/4 y las frases a, b y c se encuentran distribuidas en los periodos A y B, que posteriormente se retoman en la Coda. Las frases a y b son repetidas en el periodo B con pequeñas variaciones, luego la frase c aparece en este mismo periodo. El periodo A es un periodo paralelo y los periodos B y Coda, son periodos extendidos. Los inicios de frase son acéfalos.									


Rango	<p>Imagen 3. Rango vocal de Vamos quedando solos</p> 
Autor	<p><b>Álvaro Córdoba Farfán.</b> Nació el 24 de julio de 1935 en Neiva, donde se inició en la composición. Fue el ganador del primer Concurso Nacional de Composición “Jorge Villamil Cordovez” en 1971 con el tema “Lejos de mi tierra”. Ha realizado cerca de 300 obras musicales, entre ellas Veinte años, A Colombia con amor, Soy opita y Los nietos; además, cuenta con cuarenta y cinco obras grabadas a nivel nacional y el resto de sus composiciones son inéditas.<sup>41</sup></p>

### 3.1.3 Análisis: Luna Roja

Tabla 3. Análisis de la obra Luna Roja

Formato	S,M,C														
Grado de complejidad	Alto														
Forma	Ternaria:   A   B   C														
Número de Compases	134														
Periodo	A					B					C				
Frase	intr o	a	b	a2	b2	ai	c	a3	d	e	punte	ai2	c2	b3	ei
Tonalidad/A cordes	I - V	I - IV - V	V - III - IV - I	I - IV - V - III	V - I - IV	I - IV - V	I - II - V - IV	I - IV - V - II	I - IV - V	I - V - I	I - V	I - IV - V	I - II - V - IV	V - III - IV - I	I - IV - V

<sup>41</sup> Poetas del Huila. Álvaro Córdoba Farfán. [En línea]. 2011. [citado el 28-mayo-2016]. Disponible en internet: <http://caterine-poetasycantoresdelhuila.blogspot.com.co/>

Compases	1 a 14	15 a 22	23 a 30	31 a 38	39 a 46	47 a 54	55 a 62	63 a 70	71 a 78	79 a 86	87a 94	95 a 102	103 a 110	111 a 118	119 a 134
Armonía	Comienza en la tonalidad de C (do mayor). En el compás quince cambia a la tonalidad de Cm (do menor), posteriormente en el compás cuarenta y siete retoma la tonalidad mayor, luego en el compás ochenta y siete retoma la tonalidad menor, y después en el compás noventa y cinco vuelve a la tonalidad mayor con la cual se mantiene hasta el final. Se mantiene sobre los grados principales de cada una de las tonalidades, I – IV – V. También, hace uso del segundo y sexto grado. Las cadencias que aparecen en este tema son auténtica (V-I), plagal (IV-I) y semi cadencia (I - V).														
Melodía	La melodía de este tema se enmarca en un compás de 3/4 y en tres periodos A – B – C. El periodo A que es un periodo doble, consta de la exposición de las frases a y b, junto a sus primeras repeticiones a2, b2; sus inicios son en tiempo débil, luego se da inicio al periodo B, que es un periodo extendido y modulante, está conformado por las frases ai – c - a3 – d y e. Los inicios de las frases son en tiempo débil. Para el periodo C, se recapitulan las frases a, b, c y e, con pequeñas variaciones. Siendo estas entonces ai2 – c2 – b3 – ei.														
Rango	Imagen 4. Rango vocal de Luna Roja 														
Autor	<b>Jorge Villamil Cordovez.</b> Nació en Yaguara (Huila), el 6 de junio de 1929 y falleció en Bogotá el 28 de febrero de 2010. Fue compositor y médico. Estudió en la población de Garzón y luego en Bogotá en el Colegio Antonio Nariño, donde concluyó el bachillerato. En 1958 se graduó como médico ortopedista y traumatólogo en la Pontificia Universidad Javeriana. Mientras trabajó para el Instituto Colombiano de Seguros Sociales inició su carrera de compositor, escribiendo cerca de 200 canciones como resultado de su gratitud y afecto hacia el departamento del Huila y a los paisajes naturales y románticos. Recibió una Palma de Oro en Hollywood, además del título de Compositor de las Américas y el Mundo Latino entregado en 1979 por la APE de Nueva York. En														


	el 2009 a los 83 años, recibió un reconocimiento especial entre los maestros vivos de la música colombiana, que le otorgó el Ministerio de Cultura de Colombia. Entre sus obras se encuentran: Los Guadales, Espumas, Los Remansos, Me llevaras en Ti, Luna Roja, Oropel y Lllamarada, entre otros; temas que han sido grabados e interpretados por artistas nacionales e internacionales. <sup>42</sup>
--	--

### 3.1.4 Análisis: Déjame Amarte

Tabla 4. Análisis de la obra Déjame Amarte

Formato	S1, S2, M1, M2, C1.C									
Grado de complejidad	bajo									
Forma	Binaria:   A   B									
Número de Compases	75									
Periodo	A					B				
Frase	a	b	a2	b2	punte	c	d	e	f	
Tonalidad/Acordes	IV - V - I	I - V - IV	II - V - VI - I	II - IV - V - I	IV - II - V - I	I - IV - VI - II - V	I - IV - V	IV - II - V - I	I - IV - V	
Compases	1 a 8	9 a 18	19 a 26	27 a 34	35 a 43	44 a 52	53 a 60	61 a 70	71 a 75	
Armonía	Este tema empieza en la Tonalidad de F (fa mayor), y se mantiene sobre los grados principales de la tonalidad, I – IV – V, y también hace uso del segundo y sexto grado. Las cadencias que aparecen en este tema son auténtica (V-I), plagal (IV-I) y semicadencia (I - V).									
Melodía	Enmarcadas en un compás de 6/8, las líneas melódicas de este tema se encuentran repartidas en los periodos A y B, siendo A un periodo doble y asimétrico, mientras el periodo B es un periodo extendido y asimétrico. Los inicios de frase son téticos en las frases a – a2 – b – b2 – c - d – e, y anacrúsicos para f. Las frases a-b-a2 y b2 son									

<sup>42</sup> Jorge Villamil Cordobez. [En línea]. 25-febrero-2016. [citado el 26-mayo-2016]. Disponible en internet: <http://museojorgevillamilcordobez.jimdo.com/su-biograf%C3%ADa/>

	expuestas en el periodo A; así mismo, el puente y las frases c-d-e y f aparecen en el periodo B, el tema se repite luego de la frase e y da paso posteriormente a la frase f con la cual concluye el periodo B.
Rango	<p>Imagen 5. Rango vocal de Déjame amarte</p> 
Autor	<p><b>Jhon Jairo Claro Arévalo.</b> Nació en Ocaña el 14 de noviembre de 1960. Estudió Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander (UIS). Se desempeñó como director del Grupo artístico TUNA UIS desde el año 2003 hasta el 2011. Se ha presentado en diversos escenarios en países como: Perú, Ecuador, Argentina, Paraguay, Bolivia y Chile como cantautor solista. Ha musicalizado diferentes poemas de algunos autores latinoamericanos como Pablo Neruda, Mario Benedetti, entre otros. Es integrante y cofundador del dueto “Música para el pie izquierdo”. Fue el director, compositor, productor musical, arreglista y guitarrista del dueto “Las Zurronas”. Cuenta con dos producciones discográficas, entre ellas se encuentra el álbum “Mucho Ser”, editado en el año 2007. Es además el compositor del Himno oficial de la ciudad de Bucaramanga y ganador del premio Gran Mono Núñez vocal 1996 en el municipio de Ginebra (Valle), con el dueto Música Para el Pie Izquierdo.<sup>43</sup></p>

<sup>43</sup> CONCEJO MUNICIPAL DE BUCARAMANGA. Concejales. [En línea]. Enero de 2016. [Citado 25-Mayo-2016]. Disponible en internet: <http://www.concejodebucaramanga.gov.co/secciones.php?seccion=Mw==&subseccion=NzU=>

### 3.1.5 Análisis: Danza de la Bocina

Tabla 5. Análisis de la obra Danza de la Bocina


Formato	T, Bar, B					
Grado de complejidad	Bajo					
Forma	Forma Sonata:   Exposición   Desarrollo   Re-exposición   Coda					
Número de Compases	95					
Periodo	A			B		
Frase	a	b	puente	Desarrollo	Re-exposición	coda
Tonalidad/Acordes	I - V	I - V	Rítmico	I - V	I - V	I - V
Compases	1 a 10	11 a 21	22 a 25	26 a 70	71 a 88	89 a 95
Armonía	Este tema se encuentra en la tonalidad de C (C mayor), se mantiene sobre el primer grado de la tonalidad, salvo en el desarrollo, en el que gracias al juego melódico a manera de canon. La coda realiza una modulación al relativo menor con el cual termina la obra. Sus cadencias son auténticas (V – I).					
Melodía	Enmarcado en un compás de 2/4, este tema consta de las frases a y b, que se presentan en la exposición en los compases del uno al veintiuno. A continuación se presenta un puente rítmico de cuatro compases, tras el cual inicia un juego melódico en el desarrollo, en el cual aparecen los temas a y b en canon, es decir, pasando de una voz a otra, mientras las demás hacen acompañamientos rítmicos y melódicos. Después de este desarrollo, las melodías son re expuestas en un <i>tutti</i> , para de esta manera dar paso a la coda donde se exponen materiales del desarrollo y se termina con un pequeño <i>tutti</i> rítmico.					

Rango	<p>Imagen 6. Rango vocal de Danza de la bocina</p> 
Autor	Tradicional de la Tribu Ticuna

### 3.1.6 Análisis: Aguacero e´Mayo

Tabla 6. Análisis de la obra Aguacero e'Mayo

Formato	Solista + S, M1,M2, C									
Grado de complejidad	Medio-									
Forma	Binaria:   A   Ai									
Número de Compases	132									
Periodo	A					Ai				
Frase	a	b	a2	b2	a3	b3	a4	b4	a5	
Tonalidad/Acordes	I - V	III - V - I	I - V	III - V - I	III - V - I	III - V - I	I - V	III - V - I	I - V	
Compases	1 a 16	17 a 32	33 a 48	46 a 63	64 a 80	81 a 96	97 a 112	113 a 124	125 a 132	
Armonía	Este tema se encuentra en la tonalidad de Am (la menor). Se mantiene sobre los grados I y V, y también utiliza el tercer grado. Las cadencias que presenta son auténticas (V-I).									
Melodía	Se encuentra enmarcada en un compás de 2/2 y se distribuye en dos periodos A y Ai. En el periodo A se encuentra la exposición de las frases a y b, con sus primeras repeticiones. Durante la realización de dichas frases a cargo de la solista, el coro hace un acompañamiento emulando sonidos de lluvia. El periodo Ai presenta las re-exposiciones de las frases a y b. Los periodos que componen esta									

	obra son periodos asimétricos y paralelos, sus inicios de frase son anacrúsicos y acéfalos. En la aparición de la frase a3, el coro hace un acompañamiento armónico con el fonema “dum”, y a partir del compás setenta y siete las voces se imitan entre sí haciendo entre todas la melodía. En la frase b3 la solista descansa mientras el coro realiza un canon con la primera semifrase de la frase b.
Rango	Imagen 7. Rango vocal de Aguacero e' Mayo 
Autor	Tradicional de Soplaviento (Bolívar)

### 3.2 PROCESO DE SELECCIÓN, MONTAJE Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

Para iniciar el proceso de montaje de los arreglos realizados se seleccionaron para cada agrupación coral cerca de diez personas que contaran con previa experiencia vocal, lo que facilitó el montaje de las obras, además del compromiso y el gusto de cada uno de los participantes hacia la música coral.

Se recomendó a los coristas antes de abordar las obras que escucharan temas de música colombiana que tuvieran relación con los ritmos empleados en los arreglos. Se hizo necesario realizar ensayos parciales por cuerdas (sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos), en los cuales se enseñaban las líneas melódicas de las obras con la ayuda de las partituras; a pesar de que no todos los participantes sabían leer las partituras, éstas funcionaban como guía, ya que a través de ellas leían las letras y observaban las secciones en las que debían

entrar. A su vez, al escuchar el piano podían seguir las frases musicales y así poder visualizar los intervalos ascendentes o descendentes a cantar. De esta manera se desarrolló el aprendizaje auditivo de los arreglos.

En algunas de las obras fue necesario crear ayudas extras fuera de los ensayos debido al grado de complejidad de los arreglos. En estos casos se hicieron midis y grabaciones para acelerar el proceso de enseñanza de las obras y para que los coristas llegaran con una visión general de la línea a cantar.

Cada ensayo general y/o parcial se iniciaba con una serie de ejercicios de relajación muscular, entre los que se realizaban movimientos lentos y circulares de cabeza, hombros y masajes faciales, continuando con ejercicios de inspiración – retención – espiración, para conseguir un manejo de la columna de aire y favorecer así una adecuada emisión vocal. Posteriormente se realizaron ejercicios de vocalización y afinación para lograr tanto individualmente como en grupo un sonido vocal agradable, además de desarrollar una memoria física y tonal.

A continuación se explica el proceso de selección y montaje que siguió cada obra:

**3.2.1 Parió la luna.** Esta obra es un aguabajo perteneciente a la región pacífica del compositor Alfonso Córdoba Mosquera, que fue seleccionada por tener un ritmo cadencioso pero poco difundido, de la misma manera que por contener elementos melódicos y textuales que podían ofrecer diversidad de sonoridades al ser adaptados para voces iguales.

Al observar el carácter repetitivo de las frases de esta obra, se buscó darle variedad tímbrica asignándole a cada cuerda una parte solista en las primeras repeticiones de la frase A, creando así una estructura de imitaciones que se mantiene hasta llegar al *tutti*, momento en el cual se reafirma el texto. Del mismo modo, se hicieron modulaciones para darle dinamismo a la parte armónica, ya que si se mantenía en

una sola tonalidad se podía tornar monótono el movimiento armónico. Este arreglo es de alto nivel de complejidad al tener una estructura polifónica que requiere de gran concentración por parte de los coristas al momento de realizar sus diferentes entradas y mantener las líneas melódicas muy precisas.

Durante el proceso de montaje fue de gran utilidad escuchar las melodías a través de archivos Midis generados en el software Finale 2014. Esta herramienta permitió agilizar el aprendizaje melódico de cada una de las voces. Sin embargo, debido a la estructura polifónica y al gran número de *divisi* que hay en cada cuerda, el proceso de ensamble fue más lento que las otras obras. Para resolver parte de estos problemas se fueron uniando las melodías sin las onomatopeyas, cantándolas en *piano* para que cada voz pudiera oír las demás líneas melódicas, y grabándolas para poder estudiar en casa y así no olvidar la sonoridad encontrada. Luego, al tener segura la parte melódica, se adicionaron los sonidos de las onomatopeyas y se construyó la interpretación del arreglo. Fue necesario crear horarios alternos al ensayo parcial y general, ya que había mucha dificultad a la hora del montaje de cada cuerda; de igual manera, se adicionaron más ensayos parciales que reforzaron el aprendizaje de la obra.

Por cuenta de la dificultad del proceso de montaje hubo poco tiempo para profundizar en la interpretación y para permitir la maduración del arreglo. No obstante, se realizaron audiciones sobre este ritmo, interpretado por formatos instrumentales, y se transmitieron a los coristas sus características principales y la célula rítmica principal a partir de ejercicios corporales. Es importante tener en cuenta que el ritmo reposado y cadencioso de este Aguabajo requiere de gran expresividad por parte de los cantantes; por lo tanto, se recomienda sensibilizar al coro con movimientos corporales que ayuden a entender la candencia rítmica, pero a que su vez mantengan la dirección de las frases. También se recomienda trabajar con el coro para que cada voz sea consciente de su función dentro del arreglo, es decir, quién lleva la melodía principal, quién está acompañando, para de esta

manera lograr un balance sonoro que permita escuchar las diferentes melodías que van entretejiendo el desarrollo melódico.

**3.2.2 Vamos quedando solos.** Esta obra es un pasillo perteneciente a la región Andina escrito por el compositor Álvaro Córdoba Farfán, que fue seleccionada por tener un ritmo popular y representativo de esta región, además de contener elementos rítmicos, melódicos y textuales muy expresivos y descriptivos. El arreglo estuvo influenciado por la versión interpretada por el dueto Trapiche Molé, versión que se tomó como fuente para realizar la transcripción melódica del tema debido a que no se contaba con partitura del guion melódico. Además, fueron tomados de esta versión algunos elementos melódicos presentes en la introducción y la estructura general del tema, para adaptarlos en el arreglo.

El nivel de este arreglo es sencillo, presentando movimientos paralelos en las voces que permiten hacer más expresivo el texto, pero que de igual manera facilitan el proceso de ensamble. No obstante, se encuentran intervalos melódicos complejos en cada una de las voces que deben ser reforzados en los ensayos parciales.

Al abordar esta obra en las voces masculinas, se hizo una lectura pausada y general del texto para encontrar un sentido general a la letra de la canción y comprender la estructura poética de las frases, en las cuales se denota un gran sentido de nostalgia por los hijos, que dentro de la familia, y con el pasar del tiempo, crecen y se van de casa. También se hizo una recomendación a los coristas de escuchar pasillos para que se familiarizaran un poco más con el ritmo. Es así como durante el proceso de montaje se necesitaron ensayos parciales para el montaje en cada cuerda, en donde cada línea era tocada en el piano, y por medio de la imitación de los sonidos se emitían las líneas melódicas con el fonema “pom”, buscando depurar así la afinación de cada voz. Luego se agregó el texto y en los ensayos generales siguientes se unieron las tres voces. No se presentó mayor dificultad en el ensamble de este arreglo debido a que la melodía era más conocida por el grupo, salvo la

cuerda de los bajos, que presentó dificultades rítmicas y melódicas debido a los contratiempos e intervalos angulosos, dificultando mantener la velocidad y la afinación. Para solucionar estos problemas fue necesario guiar desde la dirección las entradas de la cuerda y reforzar la línea melódica en ensayos parciales.

En la interpretación de esta obra es recomendable que los coristas conozcan su función dentro del arreglo para poder dar el balance adecuado a las voces. Los tenores, que son quienes llevan la línea melódica principal la mayor parte del tiempo, deben sobresalir para crear un equilibrio sonoro que permita mayor expresividad. Los barítonos, quienes toman la línea melódica en un fragmento de la segunda sección, deben sobresalir en ese momento para mostrar la frase melódica, y no así las demás voces que van cumpliendo función de acompañamiento y que deben brindar color a la melodía sin opacar su canto.

El color vocal favorable para este arreglo debe ser en una colocación media, no utilizar demasiado brillo en la voz para que sea correspondiente con el carácter nostálgico del texto y el estilo del género, además de facilitar la homogeneidad del sonido.

**3.2.3 Luna roja.** Luna Roja es un pasaje compuesto por Jorge Villamil, ritmo perteneciente a los Llanos Orientales, que ha sido interpretado por múltiples artistas y del cual se pueden encontrar muchas versiones. Este tema fue seleccionado para este proyecto gracias a su popularidad, ritmo, melodía y temática, para posteriormente destinar su arreglo para voces femeninas.

Durante el proceso de escritura del arreglo fue necesario escuchar música llanera, además de tomar como referencia diferentes versiones de este tema, en donde se encontró gran variedad tímbrica en cada una de las versiones escuchadas, así como cambios de tempo y un predominio de instrumentos como el arpa y el cuatro que cumplen funciones importantes en la musicalización de este género.

Para facilitar el proceso de montaje de este arreglo se comenzó desde el compás 15, después de la introducción de la obra, teniendo en cuenta que la introducción, al ser más compleja, requeriría un poco más de tiempo. Se hizo necesario realizar ensayos parciales y generales para estudiar las líneas melódicas de la obra y el ensamble general en las voces, para luego proceder al montaje de la introducción. Durante el aprendizaje de la introducción y el puente fue necesario mostrar al coro cómo a través de los contratiempos y pequeños motivos rítmico-melódicos presentes en las voces, se construía una estructura rítmica que imitaba la sonoridad del arpa. El ensamble de esta sección fue hecho en un tempo lento que permitiera comprender la precisión rítmica de cada entrada, y luego se aumentó la velocidad para lograr el carácter propio de la obra.

Para la interpretación de esta obra se debe tener en cuenta que el autor escribió el texto inspirado en un episodio de su vida, en donde narra todo aquello que estaba sintiendo y viviendo en ese momento. Por esta razón, se debe cantar como contando una historia, siguiendo el desarrollo natural de las frases del texto para que las dinámicas sean fluidas. En el balance sonoro es importante que la melodía principal, que va pasando de una voz a otra, pueda sobresalir de entre las demás, mostrando así un equilibrio tímbrico y sonoro que permita resaltar el carácter descriptivo de la obra.

**3.2.4 Déjame amarte.** Este bambuco perteneciente a la Región Andina fue elegido gracias a que es uno de los ritmos más populares y representativos de esta región, además de que contiene una temática romántica y la conducción y el rango melódico eran muy viables para ser trabajados dentro de las voces femeninas. La versión interpretada por el dueto Las Zurronas tuvo influencia en el arreglo realizado para este proyecto, sirviendo como punto de referencia para elementos de estructura y desarrollos melódicos.

Se encontró una partitura del arreglo del Duetto de las Zurronas, a partir de la cual se realizó un análisis melódico, armónico y estructural que sirvió para generar los diferentes elementos que fueron luego plasmados en el arreglo final. De la versión original del tema se quiso conservar la sencillez de la progresión armónica, utilizando los grados principales de la tonalidad. Este arreglo fue pensado para un nivel de dificultad bajo, en donde la mayor parte del tiempo el coro canta en bloque, salvo en los momentos en que la contralto hace contrapunto a la melodía.

El proceso de montaje de este bambuco fue sencillo, se requirió de ensayos parciales, y luego ensayos generales para ensamblar el arreglo. Al igual que en los arreglos anteriores, fue importante recomendar a los coristas escuchar música relacionada con los bambucos y leer el texto para entender la temática y el carácter implícito dentro de este.

Previamente escuchados los midis por las voces femeninas, se inició el proceso de montaje de la obra desde el puente y posteriormente se empalmaron las demás secciones. En los ensayos generales se realizó en primera instancia el ensamble de las sopranos y las mezzosopranos debido a su movimiento rítmico paralelo, para luego adicionar la voz de las contraltos, quienes en algunas partes de la obra hacen contrapunto a las otras voces.

Se sugiere en el proceso de montaje conocer muy bien el texto para comprender la temática y la estructura de las frases. De igual forma, hay que tener especial cuidado con la línea de contraltos, ya que es la que maneja diferentes rítmicas dentro de la obra, y por lo tanto debe apoyarse en las indicaciones del director para las diferentes entradas. El color vocal pertinente para este arreglo requiere de un sonido claro y colocado que facilite el empaste vocal del coro y conserve la sonoridad propia del género.

**3.2.5 Danza de la bocina.** En la etapa de selección del repertorio que se iba a adaptar para este proyecto se planteó desde el principio incluir un canto o danza indígena perteneciente a alguna tribu que habitara la Región Amazonía. Es así como se emprendió la búsqueda a través de videos y grabaciones en donde se pudieran apreciar estos cantos. Como resultado de esta búsqueda surgió la danza de la bocina, que se interpreta en un ritual Ticuna, y que fue seleccionada por su riqueza melódica y rítmica, además de su dialecto.

Para realizar el arreglo fue necesario transcribir la melodía, pues no se encuentran partituras de estos cantos indígenas. Una vez transcrita la melodía, se determinó conservar sin modificaciones su estructura, y a partir de allí se utilizaron recursos como la rítmica corporal y el canon para la creación del arreglo. Dichos recursos permitían apreciar la sonoridad pentatónica característica de estos cantos indígenas, al mismo tiempo que se resalta la importancia del ritmo y el cuerpo dentro de este género. El grado de dificultad de este arreglo para voces masculinas es bajo.

El proceso de montaje de este arreglo se realizó desde el ensayo general, comenzando por la melodía principal del canon, dado que se repite en todas las voces, emitiendo el sonido de la melodía con la sílaba “pom”. Después de lo anterior, se procedió a enseñar la primera sección, que está planteada a partir de un unísono en todas las voces y que contiene frases melódicas del canon. Al finalizar estas dos partes de la obra, y siguiendo la melodía con “pom”, se hizo la lectura de la primera parte como está escrita en la partitura, y luego en el ensayo parcial se procedió a enseñar el final, agregando también la letra de la obra. En los siguientes ensayos generales se ensamblaron todos los fragmentos y se realizó el estudio de la parte rítmico-corporal. El aprendizaje de las melodías se logró en dos ensayos parciales, y poco a poco se fue introduciendo la letra, la cual debe estudiarse con cuidado para evitar confusiones en los diferentes fonemas de esta lengua indígena.

Para la interpretación de la obra era importante contextualizar al coro sobre el ritual en el que se interpreta y el sentido del texto. Sin embargo, debido al estricto grado de reserva por parte de los ancianos de la tribu, quienes consideran estos elementos como secretos ancestrales, no fue posible acceder a la traducción literal del texto. No obstante, por medio de personas cercanas a la tribu se pudo conocer el contexto del ritual, el cual es un canto a la fertilidad y de agradecimiento a la madre tierra y la naturaleza.<sup>44</sup>

La transcripción del texto en la partitura corresponde a los fonemas que se pueden apreciar a partir de la grabación de la que fue tomada la melodía. De esta manera, se hace necesario estudiar con detenimiento la letra, teniendo en cuenta su sentido en general, para no caer en la repetición de sílabas que carezcan de sentido e interpretación. Se recomienda utilizar un color vocal brillante y resonante que mantenga la fuerza y la intención tanto vocal como corporal de esta danza enmarcada dentro de un ritual indígena.

**3.2.6 Aguacero e'Mayo.** Esta obra es tradicional de Soplaviento (Bolívar), y fue seleccionada gracias a su carácter tradicional, popularidad, ritmo y riqueza sonora. Al realizar el arreglo se quiso utilizar muchos de los recursos sonoros que se pueden realizar con la voz, además de incluir la rítmica corporal. El grado de dificultad del arreglo es medio.

El arreglo presenta modificaciones en la estructura habitualmente conocida, comenzando por la inclusión de sonidos que recrean una sonoridad de lluvia, que luego dan paso a la entrada de la solista con la primera estrofa. A lo largo de toda la obra se presentan también variaciones melódicas.

---

<sup>44</sup> Gustavo de la Hoz. Contacto del Amazonas quien tiene el video original y habla con personas de la tribu Ticuna. [gustavodelahoz09@hotmail.com](mailto:gustavodelahoz09@hotmail.com).

Es uno de los temas más conocidos, razón por la cual a las voces femeninas se les facilitó el montaje de esta obra. Se comenzó el trabajo individual con la solista, con quien se realizaron ensayos parciales para estudiar las líneas melódicas. Al presentar el arreglo al coro, se realizó una previa explicación de las convenciones existentes en la partitura, y se procedió a enseñar la parte melódica de cada una de las voces, utilizando directamente la letra. Para complementar el trabajo individual se utilizaron midis y grabaciones que reforzaran lo visto en cada ensayo.

Posteriormente, se realizó el montaje de la introducción correspondiente a las onomatopeyas de la lluvia, las cuales reaparecen al final del arreglo. Una vez finalizado el montaje melódico, se hizo el empalme de la parte rítmica. Se trabajó además en la base armónica que cumple función de acompañamiento en las intervenciones de la solista y se trabajaron las demás secciones de la obra, consolidando las líneas melódicas y los movimientos rítmicos de las voces. Para finalizar, se dispuso del ensayo general para ensamblar completamente la obra junto con la solista.

Para la interpretación de este arreglo se debe cuidar el balance de las voces, que deben conocer su función sonora dentro del desarrollo de la obra, permitiendo así que se pueda apreciar la línea de la voz solista al matizar la base armónica que va cumpliendo función de acompañamiento. De igual manera, el color vocal debe ser homogéneo y brillante, sin perder el empaste sonoro del coro, para facilitar la intencionalidad de cada una de las frases desarrolladas a partir del fluir natural del texto.

#### **4. CONCLUSIONES**

En cuanto al montaje de las obras y los ensayos corales, el calentamiento vocal y una rutina de ejercicios musculares son verdaderamente importantes tanto en los ensayos como antes de las presentaciones, al enfocar el interés del corista y además evitar posibles problemas vocales debido a las malas posturas corporales o tensiones musculares.

La comunicación entre el grupo coral, el ambiente de camaradería y compañerismo, y la constancia en los ensayos, son elementos que mantienen el interés de los coristas, y que permiten así mismo ejecutar el repertorio de una manera más unificada.

La elaboración de los arreglos de este proyecto contribuye al repertorio para coros de voces iguales al aportar obras de diferentes niveles de dificultad para el trabajo coral de esta clase de agrupaciones, que pueden ser interpretadas por grupos de diferentes niveles, desde principiantes hasta coros con más experiencia y trayectoria.

Para el trabajo con agrupaciones corales es necesario contar con un grupo de personas comprometidas, que sean constantes en su desarrollo vocal tanto individual como grupal, dado que una de las mayores dificultades que se enfrentó en el montaje de las obras fueron las deserciones de algunos coristas por diferentes motivos, mayormente de tiempo, pero que afectaban y retrasaban el proceso de montaje de las obras.

La creación de repertorio para coros de voces iguales a partir de temas colombianos debe ser una inquietud musical latente en los directores colombianos. Es fundamental que desde el trabajo musical que se realiza con estas agrupaciones se muestre la gran variedad de ritmos, melodías e historias que están latentes en

nuestro folclor colombiano, y que las agrupaciones corales sean embajadores de nuestro legado musical al mundo.

Gracias a su riqueza rítmica y melódica, los temas seleccionados permitieron ser arreglados de tal forma que no solo cumplieran su función musical, sino también pedagógica, es decir, que funcionaran tanto para un recital como para uso académico. Cabe resaltar que para este tipo de prácticas es de vital importancia la profundización acerca de las características que rodean a dichos temas, desde el entorno cultural y social en el que se desarrollaron, hasta las intenciones del compositor.

Se hace necesario consultar con mucho detalle las diferentes técnicas y recursos musicales que pueden ser utilizados a la hora de arreglar o adaptar la música, así como tener en cuenta durante el proceso de realización a quiénes se van a dirigir los arreglos, es decir, si solo se piensa que lo van cantar los integrantes que se tienen o si se quiere generalizar hacia las demás agrupaciones existentes.

La implementación de algunas técnicas contemporáneas dentro del folclor musical permite despertar la creatividad, al utilizar muchos de los recursos musicales que pueden ser manejados con las voces.

En cuanto al montaje de las obras y los ensayos de las corales, el calentamiento vocal y una rutina de ejercicios musculares son verdaderamente importantes tanto en los ensayos como antes de presentación, no solo por la dinámica que ayuda a enfocar el interés del corista, sino también para evitar posibles problemas corporales debido a las malas posturas o problemas de mal manejo vocal. Además, es de gran importancia mantener una comunicación constante con cada grupo, crear un espacio de ensayo que sea viable y constante, buscando la comodidad y el interés de cada uno de sus integrantes.

## **5. RECOMENDACIONES**

Se invita a los estudiantes de música a profundizar en diferentes técnicas compositivas, y a arriesgarse a realizar arreglos que contribuyan a proteger y difundir el folclor colombiano.

Es importante seguir incentivando la creación, adaptación e interpretación de la música colombiana dentro de las corales de voces iguales, así como la creación de nuevas agrupaciones dentro de estos formatos.

Al realizar los trabajos de montaje dentro de las agrupaciones corales, es importante dar a conocer a los integrantes el contexto histórico y musical del repertorio, en especial para el mejoramiento de la interpretación de las obras.

## BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del folklore colombiano. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda., 1996. 202 p.

ANAYA MARTÍNEZ, Wilber Armando. Musicalización y arreglo para coro de cámara a cuatro voces, de tres poemas con temática ecológica de autores latinoamericanos, utilizando como medio de composición armonías contemporáneas y del siglo XX. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música, 2015. 66 p.

BAUTISTA CÁCERES, Lina Kattiana. Adaptación de canciones latinoamericanas para coro juvenil con acompañamiento instrumental. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música, 2014. 111 p.

BENNETT, Roy. Léxico de Música. Móstoles (Madrid): Ediciones Akal S.A., 2003. 368 p.

CORREA, Eduardo. Apuntes sobre la creación de arreglos corales, 1° Congreso Coral Argentino, Creación y Repertorio. [En línea]. Disponible: <http://www.ofadac.org.ar/doc/AT2-8.pdf>

Departamentos de Colombia. [En línea]. 2015. Disponible en internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Departamentos\\_de\\_Colombia](https://es.wikipedia.org/wiki/Departamentos_de_Colombia)

FRANCO DUQUE, Luis Fernando. Música Andina Occidental entre Pasillos y Bambucos. Cartilla de Iniciación musical. Plan Nacional de música para la convivencia. Dirección de Artes, área de música. Ministerio de cultura, 2005.

Fundación Sirenaica. ¿Quieres Cantar? Cancionero escolar. Medellín: Ministerio de Cultura, 2014. 94 p.

GRAHAM, Hewitt. Cómo Cantar. Madrid: Editorial EDAF S.A., 2004. 112 p.

MONOGRAFIAS. Clasificación de las voces. [En línea]. Disponible en internet: <http://www.monografias.com/trabajos55/clasificacion-voces/clasificacion-voces2.shtml>

MUSICA FOLCLORICA COLOMBIANA. [En línea]. Octubre 7 de 2012. Disponible en internet: <http://musicafolclorcolombiano.blogspot.com.co/>

O CAMPO LOPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia. 6 ed. Santafé de Bogotá, D.C.: Plaza y Janes, 2000. 142 p.

ORTEGA RUIZ, Silvia Bibiana. Implementación e interpretación de repertorio coral, aplicado al desarrollo de un coro femenino. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música, 2006. 90 p.

Pierre Schaeffer y la música concreta. [En línea]. 2008. Disponible en internet: <https://www.nightclubber.com.ar/foro/11/discusiones-generales-musica/143254/pierre-schaeffer-y-musica-concreta.html>

PIÑEROS LARA, María Olga. Introducción a la Pedagogía vocal para coros infantiles. Plan nacional de música para la convivencia. Ministerio de Cultura. Bogotá: Imprenta Nacional, 2004. 151 p.

Plan Departamental de Coros. Recopilación Coral. Gobernación de Antioquia, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Dirección de extensión cultural, Palacio de la Cultura “Rafael Uribe Uribe”, Grupo de Música. Medellín, Vol. I: 1994. 129 p. Vol. II: 1996. 135 p.

Poetas del Huila. Álvaro Córdoba Farfán. [En línea]. 2011. Disponible en internet: <http://caterine-poetasycantoresdelhuila.blogspot.com.co/>

PORRAS PEÑA, Laura Ximena. Selección y arreglos corales de música infantil con ritmos colombianos de compositores santandereanos. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música, 2011. 156 p.

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

REGIONES NATURALES DE COLOMBIA. [En línea]. 2015. Disponible en internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Regiones\\_naturales\\_de\\_Colombia](https://es.wikipedia.org/wiki/Regiones_naturales_de_Colombia)

REY MARIÑO, Jesús Alberto. Manual básico para adaptación y arreglo de repertorio vocal. Ministerio de Cultura, dirección de artes-área música. Bogotá D.C: Imprenta Nacional, 2004. 61 p.

RINCON, José Antonio. Bullerengue. Puebla (México): El autor, 2000. 43 p.

VALENCIA, Leonidas. Al son que me toquen canto y bailo. Cartilla de iniciación musical. Músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. Plan nacional de música para la convivencia. Bogotá: Ministerio de cultura, 2009. 92 p.

WIKIPEDIA. Alfonso Córdoba Mosquera. [En línea]. 28-enero-2015. Disponible en internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso\\_C%C3%B3rdoba](https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_C%C3%B3rdoba)

WIKIPEDIA. Jorge Villamil Cordobez. [En línea]. 25-febrero-2016. Disponible en internet: [https://de.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Villamil\\_Cordovez](https://de.wikipedia.org/wiki/Jorge_Villamil_Cordovez)

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: Parió la luna

Score

### PARIÓ LA LUNA

Aguabajo

Alfonso Córdoba Mosquera

Karina Andrea Delgado M.

$\text{♩} = \text{c.a. } 60$

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Tenor 4

Baritone 1

Baritone 2

Baritone 3

Bass 1

Bass 2

Bass 3

An - te - no - che ya - no - che

An - te - no - che ya - no - che

An - te - no - che ya - no - che

©

5

The musical score is arranged in a system of ten staves. The vocal parts are labeled T 1, T 2, T 3, T 4, B 1, B 2, and B 3. The piano accompaniment is also labeled B 1, B 2, and B 3. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The tempo/mood is marked *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: "An - te - no - che y\_a no - che".

T 1

T 2

T 3  
*mf*  
An - te - no - che y\_a no - che

T 4

B 1

B 2

B 3  
*mf*  
An - te - no - che y\_a no - che

B 1

B 2

B 3  
*mf*  
An - te - no - che y\_a no - che

**Con Sabor** ♩ = 140

*f*

T 1 An - te - no - che y\_a no - che an - te - no - che y\_a no - che

T 2 An - te - no - che y\_a no - che an - te - no - che y\_a no - che

T 3 An - te - no - che y\_a no - che an - te - no - che y\_a no - che

Imitar el Maracón

*p*

T 4 zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

B 1

B 2

B 3

B 1

B 2

B 3

13

**T 1** *p* zh ch zh ch zh ch zh ch a e a e

**T 2** *mf* Pa - rió la lu - na pa - rió la lu - na pa - rió la lu - na e' \_\_\_\_\_

**T 3**

**T 4** *p* zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch a e a e

**B 1** *p* a e a e

**B 2** *mf* Pa - rió la lu - na pa - rió la lu - na pa - rió la lu - na e' \_\_\_\_\_

**B 3** *p* zh ch zh ch zh ch zh ch

**B 1** *p* a e a e

**B 2** *mf* Pa - rió la lu - na pa - rió la lu - na pa - rió la lu - na e' \_\_\_\_\_

**B 3**

18

T 1 *p*  
zh ch zh ch zh ch zh ch

T 2

T 3 *mf*  
Vein - ti - cín - co lu - ce - ros\_\_ veín - tí - cín - co lu - ce - ros\_\_

T 4

B 1  
zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

B 2

B 3 *mf*  
Vein - ti - cín - co lu - ce - ros\_\_ veín - tí - cín - co lu - ce - ros\_\_

B 1

B 2 *p*  
zh ch zh ch zh ch zh ch

B 3 *mf*  
Vein - ti - cín - co lu - ce - ros\_\_ veín - tí - cín - co lu - ce - ros\_\_

22 *mf* 1. 2.

T 1  
 Y - na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli-ta e' \_\_\_\_\_

T 2  
*mf* *p*  
 Y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli - ta es - tre - lli\_ta e' a e a e

T 3  
*mf* *p*  
 Y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli - ta es - tre - lli\_ta e'

T 4  
*p*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch es - tre - lli\_ta e' a e a e

B 1  
*mf*  
 Y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli-ta e' \_\_\_\_\_

B 2  
*p*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch es - tre - lli\_ta e' a e a e

B 3  
*mf* *p*  
 Y\_u-na\_es-tre-lli - ta ylu-nales-tre-lli - ta es - tre - lli\_ta e'

B 1  
*mf*  
 Y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli-ta e' \_\_\_\_\_

B 2  
*p*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch es - tre - lli\_ta e'

B 3  
*mf*  
 Y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli - ta y\_u-na\_es-tre-lli-ta e' \_\_\_\_\_

27

T 1

T 2

T 3

T 4

B 1

B 2

B 3

*f*  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_

*f*  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_

*f*  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_

31

*p* *mf* 1. 2.

T 1  
 zh ch zh ch zh ch zh ch pa - rió - la ne - gra e' —

T 2  
*mf* *p*  
 Pa - rió la ne - gra pa - rió la ne - gra zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

T 3  
*mf*  
 Pa - rió la ne - gra pa - rió la ne - gra pa - rió - la ne - gra e' —

T 4  
*p*  
 pa - rió la ne - gra ne - gra é gra é

B 1  
*p* *mf*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch pa - rió - la ne - gra e' —

B 2  
*p*  
 pa - rió la ne - zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

B 3  
*mf*  
 Pa - rió la ne - gra pa - rió la ne - gra pa - rió - la ne - gra e' —

B 1  
*p* *mf*  
 pa - rió la ne - pa - rió - la ne - gra e' —

B 2  
*mf* *p*  
 Pa - rió la ne - gra pa - rió la ne - gra gra ne - gra é gra é

B 3  
*mf*  
 Pa - rió la ne - gra pa - rió la ne - gra pa - rió - la ne - gra e' —

36 *mf*

T 1 Vein - ti - cin - co ne - gri - tos — vein - ti - cin - co ne - gri - tos —

T 2 *p* zh ch zh ch zh ch zh ch ne - gri - tos

T 3 *p* ne - gri - tos zh ch zh ch zh ch zh ch

T 4 *mf* Vein - ti - cin - co ne - gri - tos — vein - ti - cin - co ne - gri - tos —

B 1 *mf* Vein - ti - cin - co ne - gri - tos — vein - ti - cin - co ne - gri - tos —

B 2 *p* ne - gri - tos zh ch zh ch zh ch zh ch

B 3 *mf* Vein - ti - cin - co ne - gri - tos — vein - ti - cin - co ne - gri - tos —

B 1 *mf* Vein - ti - cin - co ne - gri - tos — vein - ti - cin - co ne - gri - tos —

B 2 *p* zh ch zh ch zh ch zh ch ne - gri - tos

B 3 *mf* Vein - ti - cin - co ne - gri - tos — vein - ti - cin - co ne - gri - tos —

40

1. 2.

T 1  
 Y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra e' \_\_\_\_\_

T 2  
 cu - le - bra \_\_\_\_\_ cu le bra e' a e a e

*mf*  
 T 3  
 Y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra e' \_\_\_\_\_

T 4  
 cu - le - bra \_\_\_\_\_ cu le bra e' a e a e

B 1  
 Y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra e' \_\_\_\_\_

B 2  
 zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch a e a e

B 3  
 Y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra e' \_\_\_\_\_

B 1  
 Y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra e' \_\_\_\_\_

B 2  
 cu - le - bra \_\_\_\_\_ cu le bra e' a e a e

B 3  
 Y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra y\_u-na cu-le-bra e' \_\_\_\_\_

45

T 1

T 2

T 3

T 4

B 1

B 2

B 3

B 1

B 2

B 3

An - te - no - che y\_a no - che\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_

An - te - no - che y\_a no - che\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_

An - te - no - che y\_a no - che\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_

49 *mf* 1. 2.

T 1 Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

T 2 Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

T 3 *p* zh ch zh ch zh ch zh ch pa - rió blan - ca e' ca e'

T 4 *mf* Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

B 1 *mf* Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

B 2 *p* pa - rió la blan-ca e' zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

B 3 *mf* Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

B 1 *p* pa - rió la zh ch zh ch zh ch zh ch blan-ca e' blan-ca e'

B 2 *mf* Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

B 3 *mf* Pa-rió la blan-ca pa-rió la blan-ca pa-rió-la blan-ca e' —

54

The musical score consists of 12 staves, grouped into four sets of three (T1-T3, B1-B3, T4-T6, B4-B6). Each staff has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are in Spanish: "vein - ti - cin - co" and "vein - ti - cin - co blan - qui - tos". The Chinese characters "zh ch zh ch" are used as rhythmic accompaniment in several parts. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is in G major and 8/8 time.

T 1  
vein - ti - cin - co      vein - ti - cin - co blan - qui - tos

T 2  
Vein - ti - cin - co blan - qui - tos      cin - co blan - qui - tos

T 3  
zh ch zh ch zh ch zh ch      vein - ti - cin - co blan - qui - tos

T 4  
Vein - ti - cin - co blan - qui - tos      cin - co blan - qui - tos

B 1  
Vein - ti - cin - co blan - qui - tos      zh ch zh ch zh ch zh ch

B 2  
vein - ti - cin - co      vein - ti - cin - co blan - qui - tos

B 3  
Vein - ti - cin - co blan - qui - tos      cin - co blan - qui - tos

B 4  
zh ch zh ch zh ch zh ch      vein - ti - cin - co blan - qui - tos

B 5  
Vein - ti - cin - co blan - qui - tos      cin - co blan - qui - tos

B 6  
vein - ti - cin - co      vein - ti - cin - co blan - qui - tos

58

T 1 *p* zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

T 2 *mf* Y - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

T 3 *p* Ylu - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

T 4 *mf* Y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

B 1 *p* y\_u - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

B 2 *p* ylu - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

B 3 *mf* Y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

B 1 *p* y\_u - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

B 2 *mf* Y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca y\_u - na po - tran - ca e' \_\_\_\_\_

B 3 *p* zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch zh ch

1. 2.

63 *f*

The musical score consists of ten staves, each representing a different vocal part. The parts are labeled T 1, T 2, T 3, T 4, B 1, B 2, B 3, B 1, B 2, and B 3. Each staff begins with a treble clef (for T 1-4) or a bass clef (for B 1-3, B 1-3), a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 8/8. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of each staff. The lyrics are: "An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_". The melody is consistent across all parts, with some variations in the bass parts. The score is arranged in a grand staff format with a brace on the left side.

T 1  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

T 2  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

T 3  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

T 4  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

B 1  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

B 2  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

B 3  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

B 1  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

B 2  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

B 3  
An - te - no - che y\_a no - che\_\_\_ an - te - no - che y\_a no - che\_\_\_

67

*mf* *p*

T 1 Pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la zh ch zh ch zh ch zh ch

*mf* *p*

T 2 Pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la

*p* *mf*

T 3 pa - rió la cho - la pa - rio-la cho - la e' \_\_\_\_\_

*p* *mf*

T 4 pa - rió la cho - la pa - rio-la cho - la e' \_\_\_\_\_

*mf* *p*

B 1 Pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la

*mf* *p*

B 2 Pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la zh ch zh ch zh ch zh ch

*mf*

B 3 pa - rió la cho - la pa - rio-la cho - la e' \_\_\_\_\_

*p* *mf*

B 1 pa - rió la cho - la pa - rió-la cho - la e' \_\_\_\_\_

*mf* *p*

B 2 Pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la

*mf* *p*

B 3 Pa - rió la cho - la pa - rió la cho - la zh ch zh ch zh ch zh ch

71

T 1 *mf*  
 vein - ti - cin - co cho - li - tos vein - ti - cin - co cho - li - tos

T 2 *mf*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch vein - ti - cin - co cho - li - tos

T 3 *p*  
 Vein - ti - cin - co cho - li - tos vein - ti - cin - co cho - li - tos

T 4 *p*  
 Vein - ti - cin - co cho - li - tos zh ch zh ch zh ch zh ch

B 1 *mf*  
 vein - ti - cin - co cho - li - tos vein - ti - cin - co cho - li - tos

B 2 *mf*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch vein - ti - cin - co cho - li - tos

B 3 *p*  
 Vein - ti - cin - co cho - li - tos vein - ti - cin - co cho - li - tos

B 1 *p*  
 Vein - ti - cin - co cho - li - tos zh ch zh ch zh ch zh ch

B 2 *mf*  
 vein - ti - cin - co cho - li - tos vein - ti - cin - co cho - li - tos

B 3 *mf*  
 zh ch zh ch zh ch zh ch vein - ti - cin - co cho - li - tos

75

*p*

T 1  
 Y\_u - na - pa - lo - ma y\_u - na - pa - lo - ma pa - lo - ma e'

T 2  
 Y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma e' —

*mf* *p*

T 3  
 Y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma zh ch zh ch zh ch zh ch

T 4

*mf*

B 1  
 zh ch zh ch zh ch zh ch y\_u - na pa - lo - ma e' —

B 2  
 Y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma e' —

*mf*

B 3  
 pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma e' —

*mf* *p*

B 1  
*mf* u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma pa - lo - ma e'

B 2  
 Y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma e' —

*p*

B 3  
 Y\_u - na pa - lo - ma y\_u - na pa - lo - ma zh ch zh ch zh ch zh ch

PARIÓ LA LUNA

19

79

The musical score consists of ten staves. The top four staves are for vocal parts: T1, T2, T3, and T4. The bottom six staves are for bass parts: B1, B2, B3, B1, B2, and B3. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Spanish. Dynamic markings *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) are used throughout the score. The lyrics for the vocal parts are: 'Y\_u - na lu - ni - ta e' and 'Y\_u - na cu - le - bra e'. The lyrics for the bass parts are: 'pa - rió la lu - na e' and 'pa - rió la ne - gra e'.

T 1  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

T 2  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

T 3  
Y - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

T 4  
pa - rió la lu - na e' ————— pa - rió la ne - gra e' —————

B 1  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

B 2  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

B 3  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

B 1  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

B 2  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

B 3  
Y\_u - na lu - ni - ta e' ————— Y\_u - na cu - le - bra e'

83

The musical score consists of ten staves, each representing a different vocal part. The parts are labeled T 1, T 2, T 3, T 4, B 1, B 2, B 3, B 1, B 2, and B 3. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, and dynamic markings (*mf* and *f*) are placed above the staves to indicate volume changes. The lyrics are: "pa-rió la cho - la e'", "Y\_u - na po-tran-ca e'", "pa-rió la blan-ca e'", "pa-rió la cho - la e'", "Y\_u - na po-tran-ca e'", "Y\_u - na pa-lo - ma e'", "Y\_u - na po-tran-ca e'", "pa-rió la cho - la e'", "Y\_u - na pa-lo - ma e'", "Y\_u - na po-tran-ca e'", "Y\_u - na pa-lo - ma e'", "Y\_u - na po-tran-ca e'", "Y\_u - na pa-lo - ma e'", "Y\_u - na po-tran-ca e'", "Y\_u - na pa-lo - ma e'".

T 1 *f* pa-rió la cho - la e' —

T 2 *mf* Y\_u - na po-tran-ca e' —

T 3 *mf* Y\_u - na po-tran-ca e' — *f* Y\_u - na pa-lo - ma e'

T 4 *mf* pa-rió la blan-ca e' — *f* pa-rió la cho - la e' —

B 1 *mf* Y\_u - na po-tran-ca e' —

B 2 *mf* Y\_u - na po-tran-ca e' — *f* pa-rió la cho - la e'

B 3 *f* Y\_u - na pa-lo - ma e'

B 1 *mf* Y\_u - na po-tran-ca e' — *f* pa-rió la

B 2 *mf* Y\_u - na po-tran-ca e' —

B 3 *f* Y\_u - na pa-lo - ma e'

PARIÓ LA LUNA

21

87 *rit.*

T 1 cho - la e' —

T 2 *f* pa - rió la cho - la e' —

T 3 cho - la e' —

T 4 *ff* pa - rió la lu - na e' —

B 1 cho - la e' —

B 2

B 3 e' —

B 1 cho - la e' —

B 2

B 3 — cho - la e' —

## Anexo B: Vamos quedando solos

# Vamos Quedando Solos

Masculino Pasillo Music by: Álvaro Cordoba  
arranged by: Karina Delgado

**Moderato**  
♩ = 94 *mp*

Tenor  
8  
Dum dum dum dum dum dum dum

Baitone  
*mp*  
la la la la la la la la la la la la la la la la

Bass  
*mp*  
Dum dum Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

5  
T  
8  
Dum dum dum dum dum dum dum Dum

B  
la la la la la la la la la la la la la la la la dum

B  
Dum dum Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

9  
T  
8  
*mf*  
Va - mos que - dan - do so - los — des - pués que fui - mos tan - tos

B  
*mf*  
Va - mos que - dan - do so - los — des - pués que fui - mos tan - tos

B  
*mf*  
Des - pués fui - mos tan que fui - mos

13

T *mp*  
 hoy ya que-da-mos po-cos— un día to-dos se,i - ran so-lo que-dan re-

B *mp*  
 hoy ya que-da-mos po-cos— un día to-dos se,i - ran so-lo que-dan re-

B *mp*  
 pom to - dos se i - ran so - lo que-dan re-

18

T *mf* *p*  
 cuer - dos de lo que fue,ha-ce tiem-po de los hi-jos que un dí - a

B *mf* *p*  
 cuer - dos de lo que fue,ha-ce tiem-po de los que un dí - a

B *mf* *p*  
 cuer - dos que fue ha - ce tiem - pom pom pom pom hi - jos dí -

23

T *mp*  
 con no-so-tros vi - vie - ron Dum dum dum dum dum dum

B *mp*  
 con no-so-tros vi - vie - ron la la la la la la la la la la la la

B *mp*  
 a con no-so-tros vi - vie - ron Dum dum Dum dum dum dum dum dum dum dum

28

T *mf*  
 dum Dum dum dum dum dum dum

B *mf*  
 la la la la la la la la la la la la la la la

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

32

T *mf*  
 dum dum dum las mu-ñe-cas de tra-po— en un rin-cón si-len-tes

B *mf*  
 la la la dum las mu-ñe-cas de tra-po— en un rin-cón si-len-tes

B *mf*  
 dum dum dum dum mu-ñe-cas de tra-po— en rin-cón si-len pom pom pom

37

T *mp*  
 tam-bién que-da-ron so-las— se les fue la ma-má tes-ti-fi-can re-

B *mp*  
 tam-bién que-da-ron so-las— se les fue la ma-má tes-ti-fi-can re-

B *mp*  
 pom bien da so-las fue ma-má tes-ti-fi-can re-

42

T  
 cuer - dos de las ni - ñas tra - vie - sas que hoy día se con - vir -

B  
 cuer - dos de las ni - ñas tra - vie - sas que hoy día con

B  
 cuer - dos de ni - ñas tra - vie pom pom pom pom con

46

T  
 tie - ron en ma - dres de ver - dad el ra - mi - lle - te her - mo - so

B  
 tie - ron pom ra pom

B  
 tie pom pom pom pom en ma - dres de ver - dad pom pom ra - mi - lle - te muy her -

51

T  
 que fue - ron nues - tros hi - jos se va des - com - ple - tan - do

B  
 que fue - ron nues - tros hi - jos se va des - com - ple - tan - do

B  
 mo - so pom pom pom pom com tan pom pom pom

55

T  
 por cul-pa del a - mor \_\_\_\_\_ Va-mos so - los pom pom pom

B  
 pom cul de\_a mor \_\_\_\_\_ *p* Va-mos que-dan-do so - los con la\_u-ni-ca\_es-pe-

B  
 pom de\_a - mor \_\_\_\_\_ *p* Va-mos que-dan-do so - los con la\_u-ni-ca\_es-pe-

61

T  
 ran za pom que\_aun-que se va-yan le - jos no nos ol - vi - da - ran

B  
 ran - za que\_aun-que se va-yan le - jos dum dum dum dum da - ran

B  
 ran - za que\_aun - que van le - jos no nos ol - vi - da - ran

66

T  
*mf* los dos ca-ri-ño mi - o nos a-cos-tum-bra - re - mos aun-que nos due-la\_el

B  
*mp* dos mi pom pom pom \_\_\_\_\_ mos aun-que nos due - la\_el

B  
*mp* los dos ca-ri-ño mi - o nos a pom pom pom pom due -

71 *rit.* *a tempo mp*

T al - ma a la cruel so - le - da - ad re - cuer - da que ha - ce

B al - ma a la cruel so - le - da - ad re - cuer - da que ha - ce

B la pom pom pom pom so - le - dad Re - cuer - da que ha - ce

76 *mf*

T tiem - po cuan - do nos co - no - ci - mos la vi - da co - men -

B tiem - po *mf* cuan - do nos co - no - ci - mos co

B tiem - po tiem - po cuan - do nos co - no - ci - mos pom pom pom pom co - men -

80

T za - mos so - los con nues - tro a - mor la vi - da co - men -

B za - mos dum dum dum dum mor la vi - da co - men -

B za - mos so - los con nues - tro a - mor pom pom pom

Vamos Quedando Solos

7

84

T  
za - mos so - los con nues - tro\_a - mor

B  
za - mos dum dum dum dum a - mor

B  
pom so - los con nues - tro\_a - mor

# Anexo C: Luna Roja

femenino

## Luna Roja

Pasaje

Music by: Jorge Villamil  
arranged by: Karina Delgado

Vivace ♩ = 140

*mf*

Soprano  
lin lin lin lin lin lin lin lin lin lin lin lin lin ta tan ta

Mezzo-Soprano  
*mf*  
pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra lin ta tan ta

Contralto  
*mf*  
tan tan ta tan tan ta tan tan ta tan tan ta lin ta tan ta

6

S  
*mp* tan la la la la la la *mf* la la la la la tan tan tan

Mezzo  
*mp* tan tan tan la la la la la la *mf* la la la la la tan tan tan

CAlt.  
*mp* tan la la la la la la la la la la la tan tan

12

S  
tan la la la la la la la \_\_\_\_\_ Lu - na ro - ja que sa - lien - do va en el

Mezzo  
*mp* tan la la la la la la la \_\_\_\_\_ tum pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra

CAlt.  
*mp* tan la la la la la la la \_\_\_\_\_ Lu - na ro - ja que sa - lien - do va en el

©

18 *mf*

S  
lla - no se ve ro - ja por - que ar den - los pa - jo - na - les va co -

Mezzo  
lla - no — pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra na - les tum va co -

CAlt. *mf*  
lla - no se ve ro - ja por - que ar den los pa - jo - na - les va co -

24

S  
pian - do la si - lue - ta de las pal - mas ay de las pal - mas en los ver - des mo - ri -

Mezzo  
pian - do la si - lue - ta de las pal - mas ay de las pal - mas en los ver - des mo - ri -

CAlt.  
pian - do la si - lue - ta de las pal - mas ay de las pal - mas en los ver - des mo - ri -

30 *mp*

S  
cha - les Cru - za el vien - to a - rras - tran - do nu - ba - rro - nes y hu ma -

Mezzo *mp*  
cha - les pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra rro - nes

CAlt. *mp*  
cha - les — Cru - za el vien - to a - rras - tran - do nu - ba - rro - nes — y hu ma -

36

S  
re - das que da la hier - ba que - ma - da y\_a lo le - jos se\_o - ye el bra - mar de los

Mezzo  
pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra ma - da y\_a lo le - jos se\_o - ye el bra - mar de los

CAlt.  
re - das que da la hier - ba que - ma - da y\_a lo le - jos se\_o - ye el bra - mar de los

42

S  
to - ros ay de los to - ros que pe - lean en los pla - yo - nes

Mezzo  
to - ros ay de los to - ros que pe - lean en los pla - yo - nes Lu - na

CAlt.  
to - ros ay de los to - ros que pe - lean en los pla - yo - nes Lu - na

48

S  
pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra mi - no pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra

Mezzo  
ro - ja i - lu - mi - na mi ca - mi - no en las no - ches be - llas no - ches a - rau -

CAlt.  
ro - ja i - lu - mi - na mi ca - mi - no en las no - ches be - llas no - ches a - rau -

54 *f*

S ca - nas voy lle - van - do tris - te - zas en el al - ma voy bus - can - do

Mezzo ca - nas voy lle - van - do tris - te - zas en el al - ma voy bus - can - do

CAIt. ca - nas voy lle - van - do tris - te - zas en el al - ma voy bus - can - do

61 *mf*

S un rum - bo a mi des - ti - no pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra ra - da

Mezzo un rum - bo a mi des - ti - no y ma - ña - na al cla - rear de la albo - ra - da

CAIt. un rum - bo a mi des - ti - no y ma - ña - na al cla - rear de la albo - ra - da

67 *mp*

S pa - ra pa - ra gua - cha ra - cas se - gui - ré la ru - ta se - ña -

Mezzo cuan - do se oi - ga can - tar las gua - cha - ra - cas se - gui - ré la ru - ta se - ña -

CAIt. cuan - do se oi - ga can - tar las gua - cha - ra - cas se - gui - ré la ru - ta se - ña -

74 *mf*

S  
la - da por sen - de - ros en un cons - tan - te bus - car de esos

Mezzo  
la - da por sen pa - ra pa - ra pa - ra pa - ra car de esos

CAIt.  
la - da por sen - de - ros en un cons - tan - te bus - car de esos

80 *mp*

S  
la - bios que min - tie - ron al be - sar de esos la - bios que min - tie - ron al be - sar

Mezzo  
la - bios que min - tie - ron al be - sar de esos la - bios que min - tie - ron al be - sar

CAIt.  
la - bios que min - tie - ron al be - sar de esos la - bios que min - tie - ron al be - sar

87 *mp*

S  
la la la la la la la la la la la

Mezzo  
la la la la la la la la la la la

CAIt.  
la la la la la la la la la la la

92

S *mf*  
la la la la la pa-ra pa-ra

Mezzo *mf*  
la la la la la Lu-na ro-ja i-lu-

CAlt. *f*  
— la la— la la la Lu-na ro-ja i-lu-

97

S  
pa-ra pa-ra mi-no pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra ca-nas

Mezzo  
mi-na mi-ca-mi-no en las no-ches be-llas no-ches a-rau-ca-nas

CAlt.  
mi-na mi-ca-mi-no en las no-ches be-llas no-ches a-rau-ca-nas—

103

S *f*  
voy lle-van-do tris-te-zas en el al-ma voy bus-can-do

Mezzo *f*  
voy lle-van-do tris-te-zas en el al-ma— voy bus-can-do

CAlt. *f*  
— voy lle-van-do tris-te-zas en el al-ma voy bus-can-do

109 *mf*

S un rum-bo\_a mi des - ti - no pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra ra - da

Mezzo un rum-bo\_a mi des - ti - no y ma - ña - na al cla-rear de la albo - ra - da

CAIt. un rum-bo\_a mi des - ti - no y ma - ña - na al cla-rear de la albo - ra - da

115 *mp*

S pa-ra pa-ra gua - cha - ra - cas se-gui - ré la ru-ta se-ña-

Mezzo cuan-do se oi-ga can - tar las gua-cha - ra - cas se-gui - ré la ru-ta se-ña-

CAIt. cuan-do se oi-ga can - tar las gua-cha - ra - cas se-gui - ré la ru-ta se-ña-

122 *mf*

S la - da por sen - de - ros en un cons - tan-te bus - car de esos

Mezzo la - da por sen pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra car de esos

CAIt. la - da por sen - de - ros en un cons - tan-te bus - car de esos

128

S

la - bios que min - tie - ron al be - sar de esos la - bios que min - tie - ron al be - sar

Mezzo

la - bios que min - tie - ron al be - sar de esos la - bios que min - tie - ron al be - sar

CAIt.

la - bios que min - tie - ron al be - sar de esos la - bios que min - tie - ron al be - sar

## Anexo D: Déjame amarte

### Déjame amarte

Bambuco

Music by: John Jairo Claro Arévalo  
arranged by: Karina Andrea Delgado M.

Femenino

♩. = 88

*p*

Soprano

Dé - ja - me que te a - mu - lle con la voz de mi ria - chue - lo  
Dé - ja - me - con - fe - sar - te que a - si - lan - do - me en tu pe - cho

Mezzo-Soprano

Dé - ja - me que te a - mu - lle con la voz de mi ria - chue - lo  
Dé - ja - me - con - fe - sar - te que a - si - lan - do - me en tu pe - cho

Contralto

Dé - ja - me que te a - mu - lle con la voz de mi ria - chue - lo  
Dé - ja - me - con - fe - sar - te que a - si - lan - do - me en tu pe - cho

5 *mp* *mf*

S

e - sa que na - ce en lo pro - fun - do de mi co - ra - zón Es la que go - ta go -  
pue - do cal - mar el an - sia de to - dos mis sen - ti - mien - tos I - nun - dar el va - ci -

Mezzo

e - sa que na - ce en lo pro - fun - do de mi co - ra - zón Es la que go - ta go -  
pue - do cal - mar el an - sia de to - dos mis sen - ti - mien - tos I - nun - dar el va - ci -

CAIt.

e - sa que na - ce en lo pro - fun - do de mi co - ra - zón Es la que go - ta go -  
pue - do cal - mar el an - sia de to - dos mis sen - ti - mien - tos I - nun - dar el va - ci -

Déjame amarte

2

10

S  
 - ta va lle - van - do-me a rau - da - les has - ta lle - gar al cau -  
 - o con el sue - ño de a - mar - te pa - ra es - cu - char tu voz

Mezzo  
 - ta va lle - van - do-me a rau - da - les has - ta lle - gar al cau -  
 - o con el sue - ño de a - mar - te pa - ra es - cu - char tu voz

CAIt.  
 - ta va lle - van - do-me a rau - da - les has - ta lle - gar al cau -  
 - o con el sue - ño de a - mar - te pa - ra es - cu - char tu voz

14

S  
 - ce de tu a mo - o - o - or dé - ja - me ha - bi - tar - te en ca - da  
 - en el si - le - e - en - cio dé - ja - me di - bu - jar - te con el

Mezzo  
 - ce de tu a mo - o - o - or dé - ja - me ha - bi - tar - te en ca - da  
 - en el si - le - e - en - cio dé - ja - me di - bu - jar - te con el

CAIt.  
 - ce de tu a mo - o - o - or dé - ja - me ca - da  
 - en el si - le - e - en - cio dé - ja - me con el

21

S  
 par - te de tu cuer - po pa - ra en - tre - la - zar - nos en un  
 tra - zo del de - se - o des - va - ne - cien - do el mi - to de to -

Mezzo  
 par - te de tu cuer - po pa - ra en - tre - la - zar - nos en un  
 tra - zo del de - se - o des - va - ne - cien - do el mi - to de to -

CAIt.  
 par - te de tu cuer - po pa - ra en - tre - la - zar - nos en un  
 tra - zo del de - se - o des - va - ne - cien - do el mi - to de to -

25

S *mp* *mf*  
 via - je sin re - gre - so y aun - que pa - rez - ca pe - ca - ni - no - so  
 do lo impre - de - ci - ble

Mezzo *mp* *mf*  
 via - je sin re - gre - so y aun - que pa - rez - ca pe - ca - ni - no - so  
 do lo impre - de - ci - ble

CAlt. *mp* *mf*  
 via - je sin re - gre - so y aun - que pa - rez - ca pe - ca - ni - no - so  
 do lo impre - de - ci - ble

31

S *f* *p*  
 no me impor - ta na - da por - que es - toy ya ca - si lo - co por tu a - mor

Mezzo *f* *p*  
 no me impor - ta na - da por - que es - toy ya ca - si lo - co por tu a - mor

CAlt. *f* *p*  
 no me impor - ta na - da por - que es - toy ya ca - si lo - co por tu a - mor

37

S *mp* *mf*  
 por tu a - mor por tu a - mor por tu a - mo - o -

Mezzo *mp* *f*  
 por tu a - mor por tu a - mor por tu a - mo - or

CAlt. *mp* *f*  
 por tu a - mor por tu a - mor por tu a - mo - o - o - or

Déjame amarte

4

44 *mp*  
 S dé-ja-me\_e-na-mo-rar - te con el a-ro-ma de mis be - sos y to - car tus la-bios ro -  
 Mezzo dé-ja-me\_e-na-mo-rar - te con el a-ro-ma de mis be - sos y to - car tus la-bios ro -  
 CAIt. dé-ja-me\_e-na-mo-rar - te con el a-ro-ma de mis be - sos y to - car tus la-bios ro -

49 *mf*  
 S - jos has-ta que se\_a-pa-gue\_el so - ol a - si vas des-cu-brien - do lo\_\_ que  
 Mezzo - jos has-ta que sea-pa-gue\_el so - ol a - si vas des-cu-brien - do lo\_\_ que  
 CAIt. - jos has-ta que se\_a-pa-gue\_el so - ol a - si des-cu-brien - do

55 *mp*  $\Phi$   
 S sien-to a-qui den - tro el de - se - o tan in-men - so de te - ner tu co - ra - zón  
 Mezzo sien-to a-qui den - tro el de - se - o tan in-men - so de te - ner tu co - ra - zón -  
 CAIt. lo que lle-vo den - tro es tan in-men - so de te - ner tu co - ra - zón

61 *mf*

S  
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Mezzo *mf*  
- - dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

CAIt. *mp* *mf*  
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum - dum dum dum dum dum dum dum dum

65

S  
- dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Mezzo  
- dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

CAIt.  
- dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

70 D.C. al Coda

S *mf* *f*  
- zón de te - ner tu co - ra - zón de te - ner tu co - ra - zón

Mezzo *mf* *f*  
- zón de te - ner tu co - ra - zón de te - ner tu co - ra - zón

CAIt. *mf* *f*  
- zón de te - ner tu co - ra - zón de te - ner tu co - ra - zón

# Anexo E: Danza de la bocina

## Danza de la bocina

Masculino

Canto indigena Ticuna

Music by: Tradicional tikuna  
arranged by: Karina

♩ = 80  
*mp*

Tenor

Te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to ko a ru ba ma ya na

Baritone

Te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to ko a ru ba ma ya na

Bass

Te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to ko a ru ba ma ya na

Percussion

9

T

ba ma aun cu ma jum a yu ru ya u cum ya yi ma to ru to co a ru

B

ba ma aun cu ma jum a yu ru ya u cum ya yi ma to ru to co a ru

B

ba ma aun cu ma jum a yu ru ya u cum ya yi ma to ru to co a ru

Vox. Perc.

©

19  $\text{♩} = 116$

T  
8  
ba ma ya na ba ma

B  
ba ma ya na ba ma

B  
ba ma ya na ba ma *f* te he ta tu ru na

Vox. Perc.

28

T  
8  
*f* te he ta tu ru na ya u ku *mp* te he ta tu ru na ya u

B  
*f* te he ta tu ru na ya u

B  
*mp* ya u ku te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to co a ru

Vox. Perc.

37

T  
8  
ku ya yi ma to ru to co a ru ba ma ya na ba ma aun cu ma *mf*

B  
ku te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to co a ru

B  
*mf*  
ba ma ya na ba ma aun cu ma jum aun cu ma jum a yu ru

Vox. Perc.

45

T  
8  
jum aun cu ma jum a yu ru ya u ku ya yi ma to ru

B  
*mf*  
ba ma ya na ba ma aun cu ma jum aun cu ma jum a yu ru

B  
ya u ku ya yi ma to ru to co a ru ba ma ya na ba ma

Vox. Perc.

53

T  
8  
to co a ru ba ma ya na ba ma de re a tu cum de re a tu cum ya

B  
ya u ku ya yi ma to ru to co a ru ba ma ya na ba ma

B  
de re a tu cum de re a tu cum ya yi ma to ru to co a ru ba ma ya na

Vox. Perc.

61

T  
8  
yi ma to ru to co a ru ba ma ya na ba ma

B  
de re a tu cum de re a tu cum ya yi ma to ru to co a ru ba ma ya na

B  
ba ma

Vox. Perc.

69

T *mf*  
 ba ma Te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to ko a ru

B *mf*  
 ba ma Te he ta tu ru na ya u ku yi to to

B *mf*  
 ba Te he ta tu ru na ya u ku ya yi ma to ru to ko a ru

Vox. Perc.

78

T *mp*  
 ba ma ya na ba ma aun cu ma jum a yu ru ya u ku ya yi ma

B *mp*  
 ba ba ma aun cu ma jum a yu ru ya u ya u ku ya yi ma

B  
 ba ma ya na ba ma ba ma aun a yu ru ma ya yi ma

Vox. Perc.

87

T  
to ru ru na ya ————— ba ma de re a tu cum de re a tu cum

B  
*mf* to ru to co a ru ba ma ya na ba ma ba ma ba ma de re a tu cum de re a tu cum *f*

B  
*mf* to to co a ru ba ma ya na ba ma ba ma ba ma de re a tu cum de re a tu cum *f*

Vox. Perc.

Percusión: La parte correspondiente a la percusión la pueden realizar 3 o mas integrantes. Se puede hacer con palmas en las piernas, o palmas con las manos en forma hueca (cóncava), es decir sin unir el centro de la palma.

Texto: Corresponde a la pronunciación del ritual en lenguaje tikuna, propio de los indígenas tikunas ubicados en la Amazonia Colombiana.

Anexo F: Aguacero e' Mayo

# Aguacero e' Mayo

Femenino

Bullerengue

Tradicional de soplaviento (Bolivar)  
arranged by: Karina Delgado

Rítmico ♩ = 160

Solo *mf* Bo - ni - ta tu ca - sa'e pal -

Soprano \* (Sonido lluvia 1)

Mezzo-Soprano \*\* (Sonido lluvia 2)

Contralto \*\*\* (sonido shh)

Solo 6 - ma\_\_\_ bo - ni - ta tu ca - sa'e pal - ma\_\_\_ bo - ni - ta tu ba - ra - zón

S \* (Sonido lluvia 1)

Mezzo \*\* (Sonido lluvia 2)

CAIt. \*\*\* (sonido shh)

©

10

Solo

bo - ni - ta tu ba - ra - zón — bo - ni - ta la que es - ta den -

S

Mezzo

CAlt.

14

Solo

- tro — se me par - te, el co - ra - zón —

S

(Palma) *mp*

A - gua - ce - ro'e Ma - yo —

Mezzo

(Palma) *mp*

A - gua - ce - ro'e Ma - yo —

CAlt.

(Palma) *mp*

A - gua - ce - ro'e Ma - yo —

19

Solo

S

Mezzo

CAlt.

de - ja - lo ca - er — A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er

de - ja - lo ca - er — a - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er -

de - ja - lo ca - er — a - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er -

24

Solo

S

Mezzo

CAlt.

*mf*

*mf*

*mf*

a - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er -

a - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er -

a - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er -

29

Solo

S

Mezzo

CAlt.

Ma-ña - na cuan-do me va -

A - gua-ce-ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca-er - tehk shh tehk shh

A - gua-ce-ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca-er - - - -

A - gua-ce-ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca-er - - - - dum dum

*mf* (Semillas)

*mf* (palmas)

*mf* (Llamador)

34

Solo

S

Mezzo

CAlt.

ya — ma-ña - na cuan-do me va - ya — quien se a - cor - da - rá de mi

tehk shh tehk shh

dum dum dum dum dum dum dum dum

38

Solo

quien se\_a - cor - da - rá de mi so - la - men - te la ti - na -

S

Mezzo

CAlt.

dum dum dum dum dum dum dum dum

42

Solo

- ja por el a - gua que be - bi so - la - men - te la ti - na -

S

Mezzo

CAlt.

dum dum dum dum dum

46

Solo

- ja - por el a - gua que be-bi -

S

*mp* por el a - gua que be-bi - *mp* A - gua-ce - ro'e Ma - yo -

Mezzo

*mp* - por el a - gua que be-bi - *mp* A - gua-ce - ro'e Ma - yo -

CAlt.

*mp* por el a - gua que be-bi - *mp* A - gua-ce - ro'e Ma - yo -

51

Solo

S

de - ja - lo ca - er - a - gua-ce - ro'e Ma - yo - de - ja - lo ca - er -

Mezzo

de - ja - lo ca - er - a - gua-ce - ro'e Ma - yo - de - ja - lo ca - er -

CAlt.

de - ja - lo ca - er - a - gua-ce - ro'e Ma - yo - de - ja - lo ca - er -

56

Solo

S *mf*  
 A - gua - ce - ro'e Ma - yo \_\_\_\_\_ de - ja - lo ca - er

Mezzo *mf*  
 A - gua - ce - ro'e Ma - yo

CAlt. *mf*  
 A - gua - ce - ro'e Ma - yo \_\_\_\_\_ de - ja - lo ca - er

60

Solo

S  
 A - gua - ce - ro'e Ma - yo \_\_\_\_\_ de - ja - lo ca - er

Mezzo  
 de - ja - lo ca - er \_\_\_\_\_ A - gua - ce - ro'e Ma - yo

CAlt.  
 a - gua - ce - ro'e Ma - yo \_\_\_\_\_ de - ja - lo ca - er -

64

Solo *f* A - le - ván - ta - te ca - ta - no — a - le - ván - ta - te ca - ta -

S *mf* — dum — dum — dum — dum

Mezzo *mf* — dum — dum — dum — dum

CAlt. *mf* — dum — dum — dum — dum

68

Solo — no — son las — cin - co'e la ma - ña - na son las — cin - co'e la ma - ña -

S — dum — dum — dum — dum

Mezzo — dum — dum — dum — dum

CAlt. — dum — dum — dum — dum

72

Solo

S

Mezzo

CAlt.

na a - le - ván - ta - te tem - pra - no — que soy yo — la que te lla -

dum dum dum

dum dum

du dum dum dum

76

Solo

S

Mezzo

CAlt.

ma a - le - ván - ta - te tem - pra - no — que soy yo — la que te lla - ma

*mp* a - le - ván - ta - te tem - pra - no — que soy yo — la que te lla - ma

*mp* a - le - ván - ta - te tem - pra - no — que soy yo — la que te lla - ma

*mp* a - le - ván - ta - te tem - pra - no — que soy yo — la que te lla - ma

81

Solo

S *f*  
A - gua-ce - ro'e Ma - yo\_\_\_ de - ja - lo ca - er\_\_\_

Mezzo *mf*  
A - gua-ce - ro'e Ma - yo\_\_\_ de - ja - lo ca - er

CAlt. *f*  
A - gua-ce - ro'e Ma - yo\_\_\_ de - ja - lo ca - er\_\_\_

85

Solo

S  
a - gua-ce - ro'e Ma - yo\_\_\_ de - ja - lo ca - er\_\_\_

Mezzo  
\_\_\_ A - gua-ce - ro'e Ma - yo\_\_\_ de - ja - lo ca - er

CAlt.  
a - gua-ce - ro'e Ma - yo\_\_\_ de - ja - lo ca - er\_\_\_

89

Solo

S

Mezzo

CAlt.

*f* A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er —

*f* A - gua - ce - ro'e Ma - yo de - ja - lo ca - er

*f* A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er —

93

Solo

S

Mezzo

CAlt.

*f* Bo - ni - *mf*

A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er — *mf*

A - gua - ce - ro'e Ma - yo *mf*

A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er — *mf*

97

Solo

- tas las ma - ña - ni - tas — bo - ni - tas las ma - ña - ni - tas — cuan - do

S *(tambor)*

Mezzo *(Semillas)*

tehk shh tehk shh tehk shh tehk shh

CAlt. *(palmas y llanador)*

dum dum dum dum dum dum dum dum

101

Solo

— vie - ne\_a - ma - ne - cien - do cuan - do — vie - ne\_a - ma - ne - cien - do los ga -

S

Mezzo

CAIt.

dum dum dum dum dum dum dum dum

105

Solo

S

Mezzo

CAlt.

- llos me - nu - de - an - do y los tra - pi - ches mo - lien - do *mp* ga -

dum dum dum dum

los ga -

109

Solo

S

Mezzo

CAlt.

- llos me - nu - de - an - do y los tra - pi - ches mo - lien - do

- llos me - nu - de - an - do y los tra - pi - ches mo - lien - do

- llos me - nu - de - an - do y los tra - pi - ches mo - lien - do

- llos me - nu - de - an - do y los tra - pi - ches mo - lien - do

113

Solo

S

*mp* A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er — *mf* a - gua - ce - ro'e Ma -

Mezzo

*mf* a - gua - ce - ro'e Ma -

CAlt.

*mp* A - gua - ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er — *mf* a - gua - ce - ro'e Ma -

118

Solo

S

- yo — de - ja - lo ca - er - A - gua - ce - ro'e Ma - yo —

Mezzo

- yo — de - ja - lo ca - er - A - gua - ce - ro'e Ma - yo —

CAlt.

- yo — de - ja - lo ca - er - A - gua - ce - ro'e Ma - yo —

123

Solo *f*

A - gua-ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er

S \* (Sonido lluvia 1)

de - ja - lo ca - er —

Mezzo \*\* (Sonido lluvia 2)

de - ja - lo ca - er —

CAlt. \*\*\* (sonido shh)

de - ja - lo ca - er —

128 *rit.*

Solo

— a - gua-ce - ro'e Ma - yo — de - ja - lo ca - er

S

Mezzo

CAlt.

Sonido lluvia 1 : Sonidos de lengua contra el paladar blando, paladar duro y dientes superiores como gotas de agua. Se recomienda que se hagan a diferente tiempo y cada persona un sonido distinto.

Sonido lluvia 2: Sonidos de lengua contra la parte inferior, con la boca abierta como gotas de agua. Se recomienda que se hagan en diferente tiempo.

Sonido shh: Sonido de fondo de lluvia.

Palmas: (+) , uniendo la base de las palmas, pero solo golpeando dedos y yemas sin la palma de la mano.

llamador: (/) dum , sonido grave y corto.

Semilla: (.)tchk, ( )shh, Onomatopeya de las semillas.

Tambor: (°) , con las manos en forma hueca (cóncava) , hacer las palmas sin unir el centro de la palma, para lograr un sonido seco y grave, este imitará al tambor alegre.

Los anteriores sonidos pueden ser distribuidos al gusto del director(a).