

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA EN
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EN MÚSICA

**DISEÑO DE UNA ANTOLOGÍA CORAL ECUATORIANA
DE FINALES DEL SIGLO XX Y SU GUÍA METODOLÓGICA
DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE PARA
EL CORO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA**

Autor: César Alejandro Espinoza Rodríguez

Directora: Máster. Mónica Bravo

Quito, Septiembre 2015

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi madre por amarme incondicionalmente y confiar en mí aún en mis más duros momentos.

A mi padre por creer en mi capacidad de encontrar siempre el camino hacia la luz y alimentar la sabiduría de mi vida día a día.

Por último a mis dos hermosos hijos que han sido mi motor para alcanzar constantemente nuevos peldaños en este largo camino hacia la cumbre.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera hacer una lista de todas las personas que se han involucrado de una u otra manera en este proyecto que empezó hace ya muchos años, sin embargo no alcanzaría todo el papel para abastecer este cometido.

Sin embargo gracias mil amigos de camino y de tropiezos, que estuvieron siempre sosteniendo los sueños de un muchacho músico, que buscaba realizarse en este maravilloso mundo del arte del sonido y del silencio.

A la familia que no permite que te quedes sentado en medio de la soledad, aunque te ahogues en la cotidianidad.

Por supuesto a la vida, al entorno y principalmente a Dios.

Contenido

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| DIAGNÓSTICO..... | 4 |
| CONCLUSIONES..... | 12 |
| DATOS DE LA ORGANIZACIÓN O INSTITUCIÓN | 13 |
| CAPITULO I: MARCO TEÓRICO | 15 |
| 1.1. El Coro como una herramienta de enseñanza-aprendizaje de la música..... | 15 |
| 1.1.1 Teoría de la educación musical..... | 17 |
| 1.1.2 Desarrollo de habilidades cognitivas en el aprendizaje de la música coral..... | 22 |
| 1.1.3 Aspecto social y cultural de la música coral..... | 24 |
| 1.1.4 Difusión de la música coral..... | 25 |
| 1.2. La música ecuatoriana..... | 27 |
| 1.2.1 Antecedentes históricos..... | 27 |
| 1.2.2 Géneros musicales ecuatorianos | 30 |
| 1.2.3 Formas musicales | 35 |
| 1.3. Música Coral en el Ecuador | 37 |
| 1.3.1 Antecedentes históricos..... | 38 |
| 1.4. Aspectos Metodológicos de la enseñanza-aprendizaje del coro..... | 43 |
| 1.4.1 Técnica vocal. | 45 |
| 1.4.2 Desarrollo de las habilidades musicales en el ensayo..... | 50 |
| 1.4.3 Evaluación..... | 58 |
| 1.5. El Taller | 60 |
| 1.5.1 Principios pedagógicos del taller | 62 |
| 1.5.2 Fundamentos epistemológicos del taller | 63 |
| 1.6 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES..... | 63 |
| CAPÍTULO II: PRODUCTO..... | 66 |
| 2.1 Guía Metodológica de enseñanza-aprendizaje de la música coral ecuatoriana, como talleres | 66 |
| 2.1.1 Objetivo General | 66 |
| 2.1.2 Recomendaciones metodológicas de uso..... | 67 |

| | |
|--|-----|
| 2.1.3 Síntesis de Marco Teórico | 69 |
| 2.1.4 Desarrollo | 70 |
| 2.1.5 TALLERES | 71 |
| CAPÍTULO III: Antología de la Música Coral Ecuatoriana | 169 |
| 3.1 Presentación | 170 |
| 3.1.1 Bonita Guambrita | 172 |
| 3.1.2 Buena Yesca | 176 |
| 3.1.3 Caderona..... | 182 |
| 3.1.4 La Canción de los Andes | 198 |
| 3.1.5 Cantando a Quito | 204 |
| 3.1.6 El Cariucho..... | 211 |
| 3.1.7 Chimbacalle..... | 218 |
| 3.1.8 Compadre Péguese un Trago | 222 |
| 3.1.9 El Farrista Quiteño | 227 |
| 3.1.10 El Puente del Juncal | 231 |
| 3.1.11 Detrás de una Piedra | 242 |
| 3.1.12 La Tunda para el negrito..... | 246 |
| 3.1.13 Lo Mejor de mi Tierra | 258 |
| 3.1.14 Penas | 263 |
| 3.1.15 Quiquilla | 267 |
| 3.1.16 Sisa..... | 278 |
| 3.1.17 Tonada del Viejo Amor | 287 |
| 3.1.18 Toro Barroso | 293 |
| 3.1.19 Tu Partida..... | 298 |
| 3.1.20 Tú y yo..... | 304 |
| 3.1.21 Vasija de Barro..... | 312 |
| 3.1.22 Vestida de Azul | 317 |
| Glosario..... | 325 |
| Bibliografía | 328 |

Índice de Tablas

| | |
|--|-----|
| Figura 1. Tabulación pregunta 1 | 4 |
| Figura 2. Tabulación pregunta 2 | 5 |
| Figura 3. Tabulación pregunta 3 | 6 |
| Figura 4. Tabulación pregunta 4 | 7 |
| Figura 5. Tabulación pregunta 5 | 8 |
| Figura 6. Tabulación pregunta 6 | 9 |
| Figura 7. Tabulación pregunta 7 | 9 |
| Figura 8. Respuestas pregunta 8 | 10 |
| Figura 9. Respuesta pregunta 9 | 11 |
| Figura 10. Ejercicio 1 Método Kodaly | 51 |
| Figura 11. Ejercicio 2 Método Kodaly | 51 |
| Figura 12. Ejercicio Propuesto | 52 |
| Figura 13. Aire típico | 172 |
| Figura 14. San Juanito | 176 |
| Figura 15. Fox Incaico | 198 |
| Figura 16. Pasodoble | 204 |
| Figura 17. Chilena | 211 |
| Figura 18. Pasacalle | 218 |
| Figura 19. Bomba | 231 |
| Figura 20. Yaraví | 242 |

INTRODUCCIÓN

La música coral ecuatoriana no ha sido utilizada en el proceso educativo, esto se debe al desconocimiento de las bondades de su aplicación, a la poca investigación en el tema, o la falta de producción musical y bibliográfica. Este trabajo intenta ser un aporte a la investigación en este campo y pretende demostrar las ventajas que nos brinda la música coral y sobretodo dar ese reconocimiento a aquellos compositores y arreglistas ecuatorianos quienes desde la década de los 80 no han podido publicar sus obras y que se verá plasmada en la Antología de esta tesis..

Los beneficios que se obtienen de la práctica coral son múltiples: desarrollo de habilidades y destrezas como el desarrollo auditivo, psico-motriz, buen comportamiento, disciplina, concentración, educación de la voz, sensibilidad, en fin es un aporte al desarrollo integral del ser humano.

Se debe considerar al coro como una herramienta de integración social y trabajo en equipo, como un espacio potencialmente positivo para la integración con individuos de su misma edad, en actividades que ayuden a su desarrollo personal y grupal.,

Existen investigaciones desarrolladas en otros países como Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Argentina, que afirman que la actividad coral favorece al crecimiento integral a niños, jóvenes y grupos de estudiantes universitarios.

El inicio de la disertación plantea un diagnóstico situacional de la actividad coral universitaria en el cual se evidencia como punto importante y medular, la necesidad de elaborar una guía metodológica con ocho talleres para facilitar el trabajo de los coros universitarios, en el desarrollo de sus habilidades básicas de ritmo, melodía, armonía, forma y estilo de la música ecuatoriana. Según el resultado del diagnóstico, este proceso requiere, que se ponga mayor atención en el desarrollo del trabajo auditivo, es decir la discriminación y la conciencia interna y externa del resultado sonoro. El coro será una herramienta para la enseñanza-aprendizaje de estas destrezas y de la música.

La investigación aborda en una primera parte, cinco ejes fundamentales:

1. El coro como una herramienta de enseñanza-aprendizaje de la música,
2. La música ecuatoriana,
3. La música coral ecuatoriana en el siglo XX,
4. Aspectos metodológicos de la enseñanza-aprendizaje del coro y
5. El taller.

En el primer eje se exponen los enfoques teóricos de pedagogos del siglo XX, ellos son: Zoltán Kodaly y Jaques Dalcroze, para ellos el canto y el movimiento son actividades fundamentales dentro de las teorías que desarrollaron en sus métodos. Se exponen también los planteamientos de Willems, Martenot y otros pedagogos cuyos métodos de enseñanza aportaron al aprendizaje de la música, al desarrollo de habilidades cognitivas de forma individual y colectiva.

El segundo eje expone las características de la música ecuatoriana y sus géneros, con el objetivo de entenderla en sus aspectos melódico, armónico, rítmico y las formas musicales. Este conocimiento facilitará su comprensión y contextualización.

La música coral del Ecuador en el siglo XX, constituye el tercer eje, y con este se pretende exponer un panorama de las manifestaciones corales y los personajes que aportaron significativamente a los procesos educativos del canto coral y el lenguaje musical en esta época.

El cuarto eje plantea los aspectos metodológicos en la enseñanza-aprendizaje del coro, la técnica vocal que enriquecen este proceso, y el desarrollo de habilidades musicales individuales. Por otra parte se realiza un acercamiento a la lectura musical como herramienta necesaria para poder entender la codificación musical e interpretarla. Se enfatiza que el movimiento ayuda a la interiorización y comprensión de los elementos básicos de la música como el ritmo y la melodía. También se trata el tema de la evaluación como comprobación del aprendizaje.

Para terminar esta primera parte, el quinto eje aborda el taller, una nueva forma pedagógica que pretende lograr la integración de teoría y práctica concebida en un equipo de trabajo. (Cohetero, 2013)

La segunda parte de la investigación, presenta una Guía metodológica de enseñanza-aprendizaje de la música coral ecuatoriana, la propuesta consiste en 8 talleres, los cuales sugieren las actividades correspondientes a los temas a tratar didácticamente. Además a través de la aplicación de los talleres que se presentan a continuación, los coristas podrán aprender todos los temas relacionados a la música de una forma fácil y didáctica, esto se demuestra ya que el coro al que va dirigido este taller (Coro PUCE), está integrado por diferentes personas de diferentes carreras, es decir, no todos su integrantes son músicos, pero la aplicación del taller permite que absolutamente cualquier persona pueda adquirir los conocimientos que se imparten.

Finalmente la tercera parte del trabajo de disertación presenta una Antología Coral Ecuatoriana de finales del siglo XX con 21 partituras entre composiciones y arreglos de música coral ecuatoriana realizadas desde 1980 hasta 2013.

DIAGNÓSTICO

Para evidenciar algunas de las falencias que existen en los procesos educativos en el campo coral, se realizó una encuesta a los estudiantes que integran los coros: Pontificia Universidad Católica, Politécnico, Juvenil Teatro Sucre y Mixto Ciudad de Quito, obteniendo una muestra de 90 personas.

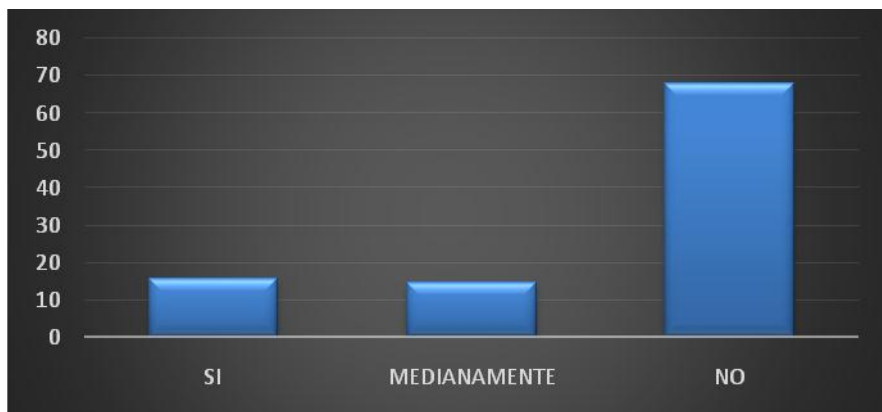
El objetivo principal, es conocer con datos recopilados en este trabajo de campo, las necesidades básicas de los estudiantes con respecto a las metodologías de educación musical que conocen, y algunos aspectos básicos de la teoría musical y el entorno social.

La encuesta efectuada incluyó preguntas direccionadas a consultar necesidades generales de aprendizaje y los puntos a tratar en la propuesta metodológica.

A continuación se realiza una presentación y análisis de cada una de las preguntas:

¿Conoce usted de algún método para aprender música destinada a coros amateur?

Figura 1. Tabulación pregunta 1

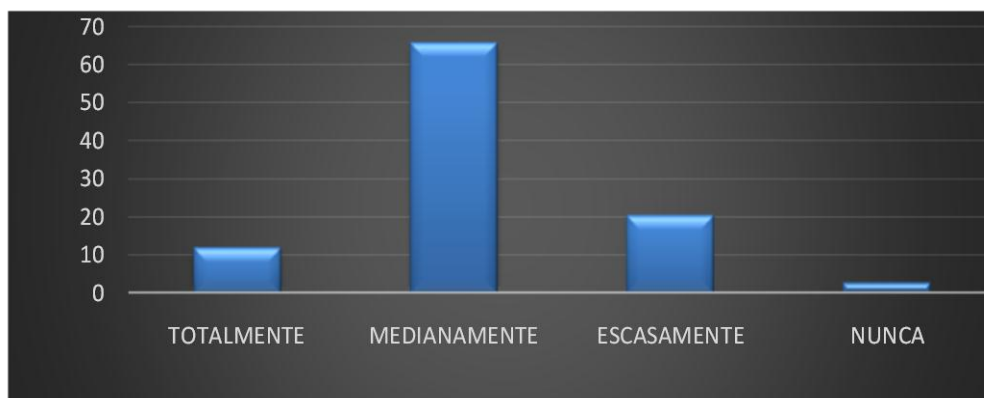


Al indagar a los estudiantes si conocían algún método para aprender música a través de la práctica coral, el 69% dijo que no, un 15% respondió que los conocía medianamente y un 16% que si sabía de estos métodos. Estos datos reflejan que un alto índice de personas

desconoce la existencia de metodologías que apoyen el aprendizaje musical en coros amateur y que utilicen el coro como herramienta de aprendizaje de la música.

¿Distingue los diferentes estilos y géneros ecuatorianos? ¿Puede discriminarlos auditivamente?

Figura 2. Tabulación pregunta 2



De todos los encuestados, el 65% distingue medianamente los géneros ecuatorianos, un 12% los discrimina totalmente, un 20% escasamente y solo un 2% nunca los diferencia. Las cifras demuestran por un lado que solo un índice bajo de estudiantes tiene dificultad en reconocer estilos y géneros ecuatorianos. Mientras que más de la mitad asegura reconocer la música ecuatoriana, esto demuestra que existe una buena difusión y socialización de nuestra música y que está a la vanguardia en los procesos comunicativos.

¿Cuál es la mayor dificultad que tiene al aprender una obra nueva?

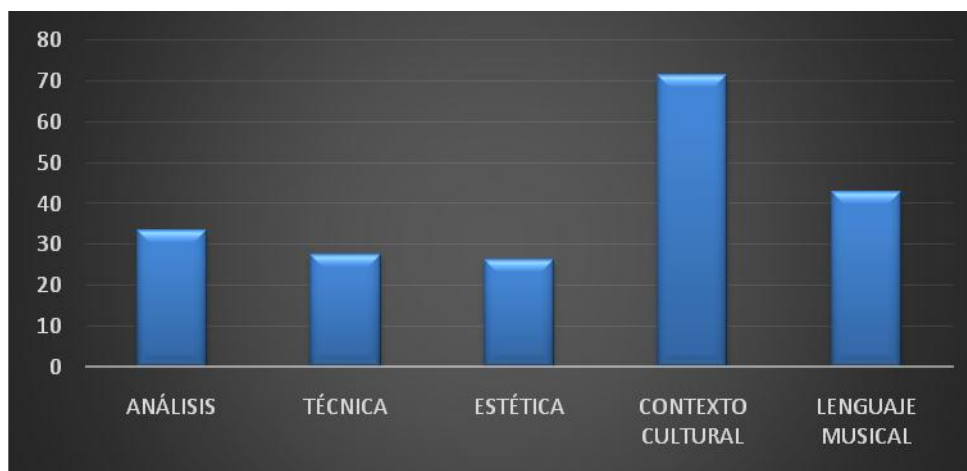
Figura 3. Tabulación pregunta 3



Al aprender una obra coral nueva, se presentan dificultades de aprendizaje. Para un 36% el desarrollo de la independencia auditiva es su mayor dificultad, para el 26% la memoria musical, para el 22% el ritmo y para el 16% la afinación. Las cifras demuestran que en la mayoría, se presentan dificultades en el desarrollo auditivo, su independencia, su conciencia y la habilidad de discriminación, por lo que nos ayuda a plantear el enfoque primario en las actividades que se propondrán en la guía metodológica. Por supuesto las demás cifras también son bajas, por lo que se dará también interés en el desarrollo de las propuestas de aprendizaje en estos temas.

¿Qué aspectos de la obra le gustaría interiorizar al enfrentarse a una nueva obra ecuatoriana?

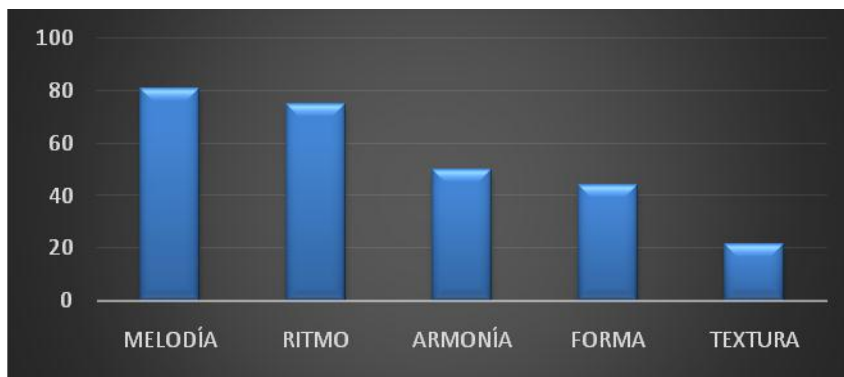
Figura 4. Tabulación pregunta 4



Cuando los estudiantes se enfrentan a una nueva obra coral ecuatoriana, interiorizan varios aspectos importantes dentro del proceso. A un 35% le interesa conocer más sobre el contexto cultural en el que la obra se creó y se desarrolló, al 21% le gustaría indagar más en el lenguaje musical de la obra, al 17 % le interesa el análisis musical de la obra, al 14% quiere conocer más de las técnicas musicales y un 13% saber de la estética general que inspiró a los compositores y que pretender expresar. Es evidente que a una mayoría le interesa el contexto cultural, es decir, bajo qué condiciones se creó una obra específica y cuáles fueron las motivaciones en el contexto para su creación. Los otros temas serán parte también de los talleres pero su enfoque será más general.

¿Tiene conocimiento de los elementos de la música implícitos en una partitura?

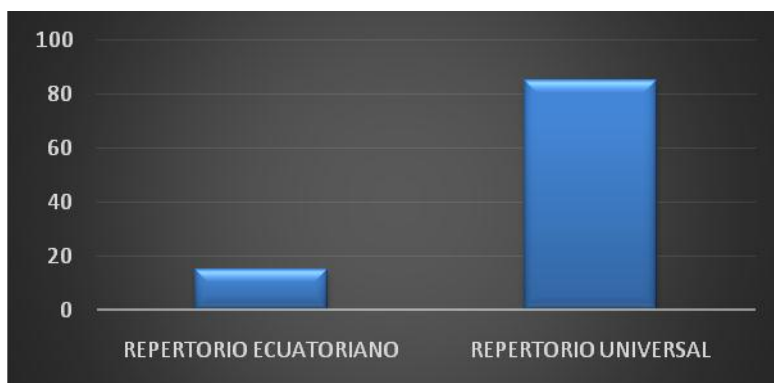
Figura 5. Tabulación pregunta 5



De los elementos musicales básicos de la música, el 30% conoce la melodía, el 28% reconoce el ritmo, el 18% la armonía, el 16% conoce la forma y apenas el 8% entiende de la textura musical. Los datos demuestran que los conocimientos son bajos en estos aspectos básicos técnicos de la música, por lo que se debe plantear estos temas desde la textura hasta la melodía un enfoque de aprendizaje constante en los talleres, pues es necesario conocer este campo de la música para su mejor entendimiento y desarrollo.

¿Puede señalar el número aproximado del repertorio ecuatoriano que tiene el coro?

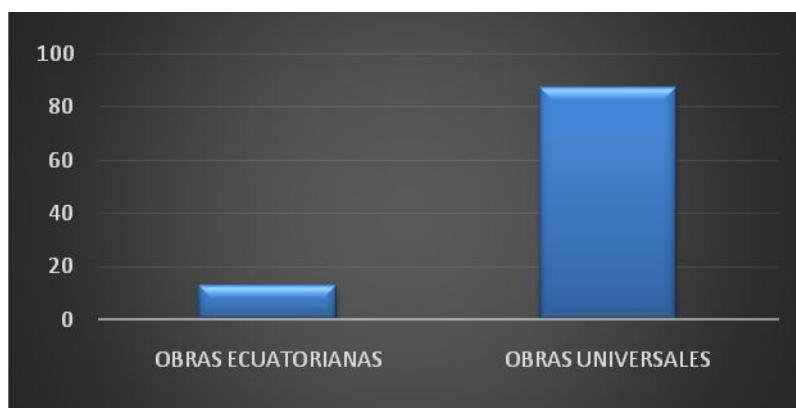
Figura 6. Tabulación pregunta 6



Todos los encuestados coinciden que 15 de cada 100 obras corales de su repertorio son ecuatorianas. Por estas cifras, de alguna manera se justifica, la antología como tercera parte de la disertación, a fin de aportar al crecimiento del repertorio de la música coral ecuatoriana.

¿Desde su permanencia en el coro cuantas obras ecuatorianas ha cantado?

Figura 7. Tabulación pregunta 7

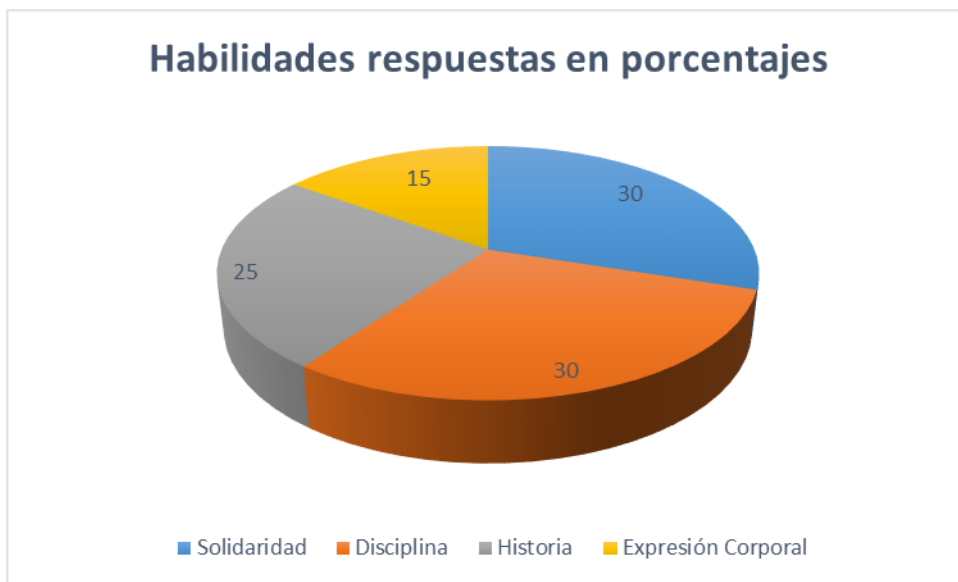


Los integrantes de los coros coinciden que de todo el repertorio cantado alrededor del 13% corresponde a música coral ecuatoriana. Este bajo índice de obras existentes en el repertorio de obras ecuatorianas demuestra que la producción de creaciones y arreglos no ha sido una prioridad en estos últimos años para los compositores, sin embargo la falta de publicaciones también es un impedimento para que sus obras no se difundan. La antología será un granito de arena, que motive a las publicaciones de las obras ecuatorianas.

¿Qué otras cosas considera que aprende en el coro aparte de cantar?

En cuanto a esta opinión, existen diversos criterios sobre las cosas que en un coro creen aprender los encuestados a más de cantar. Existe una conciencia social en todos los estudiantes encuestados, lo cual refleja que permanecen todavía, ciertos valores y principios de relaciones interpersonales y en grupo. Muchos hablan de aprender historia, cultura general, solidaridad, disciplina, expresión corporal, diferentes entornos y contextos culturales, desarrollo de habilidades musicales, técnicas, etc. Esto afirma el concepto de que el coro es un espacio positivo para el desarrollo integral de la persona.

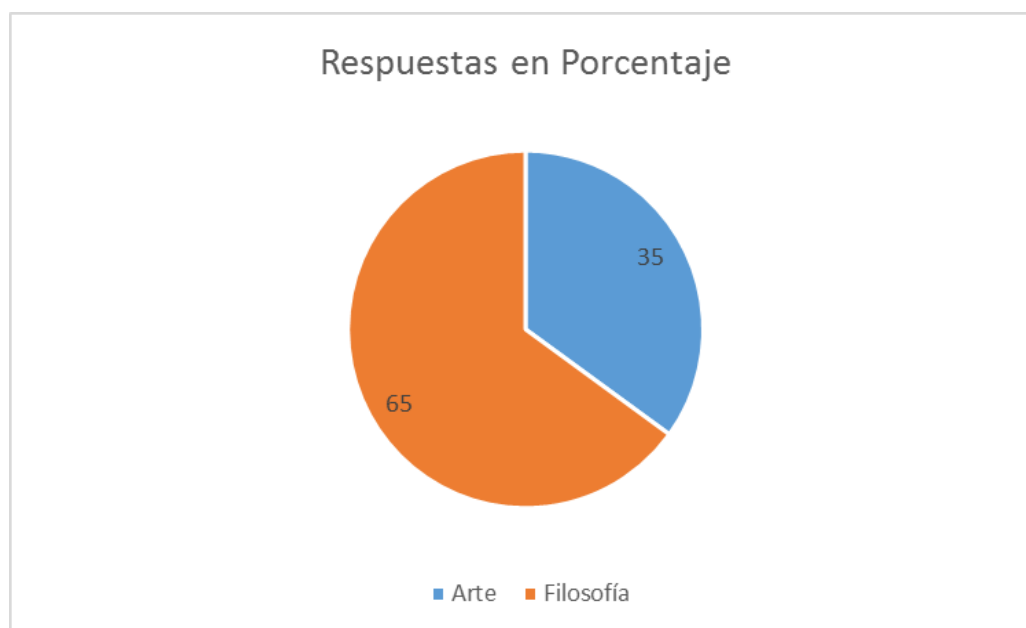
Figura 8. Respuestas pregunta 8



¿Cuál es su opinión del arte coral? ¿Cree usted que tiene una filosofía?

La filosofía que los une y los motiva es vivir el canto, desarrollarse y trabajar en equipo, la mayoría por amor al arte y otros por la simple necesidad de expresarse dentro de un espacio colectivo en el que se construye música con un objetivo común, para el desarrollo de la sociedad.

Figura 9. Respuesta pregunta 9



CONCLUSIONES

El resultado del diagnóstico permite enfatizar la necesidad de este producto, que será utilizado por el director y los estudiantes como una herramienta, que facilite ciertos contenidos que aporten a despejar dudas en los campos necesitados, y motivar a los futuros integrantes de los coros universitarios, a fin de ampliar la investigación en el campo de la música coral ecuatoriana. Por este motivo, este producto intentará facilitar el aprendizaje en este campo.

En el diagnóstico, se evidencia la necesidad de trabajar más los aspectos de desarrollo auditivo y contexto social en la música coral ecuatoriana. Para esto se recomienda repasar constantemente los aspectos básicos de la música (ritmo, melodía, armonía) de manera que los integrantes desarrollen estas habilidades y sean conscientes de dichos elementos. Es así que la propuesta se basa en 8 talleres, que presenten actividades dirigidas a desarrollar todos los temas que involucran este proceso. Este aporte didáctico permitirá un aprendizaje participativo.

A pesar de que en sus presentaciones las obras corales ecuatorianas abarquen casi el 50% de su repertorio, es necesario motivar a la creación y publicación de más obras corales de los compositores y arreglistas de música coral ecuatoriana mediante concursos y festivales corales, a fin de que siga evolucionando tanto en los aspectos técnicos de la música como en el contexto social.

DATOS DE LA ORGANIZACIÓN O INSTITUCIÓN

- Nombre

Coro de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Tipo de actividad

Cultural – musical -educativo

- Ubicación

Se sitúa en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, campus Quito en la Avenida 12 de Octubre 1076 y Roca.

- Lugar de ensayo

Aula Magna del campus de la Universidad (PUCE).

- Regularidad de ensayos

Aproximadamente 2 horas diarias, tres días a la semana (lunes, miércoles y viernes).

- Perfil

Es un agrupación mixta de aproximadamente 50 estudiantes que integran el coro semestralmente. Trabajan obras *a capella* y con acompañamiento instrumental para conciertos y presentaciones en la comunidad universitaria y fuera de ella.

- Estructura

El Coro cuenta con un Director Musical, un profesor de Técnica Vocal y un pianista acompañante en función de la Coordinación de Cultura de la PUCE.

- Objetivos de la agrupación
 - Contribuir al desarrollo integral del estudiante desde el arte y la cultura.
 - Vincular e integrar al estudiante con la comunidad universitaria.
 - Difundir y promover la música coral.
 - Educación por medio de la música

- Beneficios

Formativos, intelectuales, estéticos, culturales. Además de integrar un grupo cultural importante de la comunidad universitaria, los coreutas pueden acceder a un porcentaje de beca de estudios en la carrera que estén cursando en cualquier facultad.

- Contexto

El Coro de la Pontificia Universidad Católica es una agrupación vocal mixta creada en el año de 1983 y constituida por estudiantes de diferentes facultades. Los integrantes son aficionados al canto y tienen expectativas de crecimiento en este arte musical. Su repertorio abarca: música coral universal, latinoamericana y ecuatoriana.

En la actualidad trabajan en un repertorio que se basa en una recopilación de material de vanguardia, que permitirá a esta agrupación mostrar repertorio coral a nuestro país.

CAPITULO I: MARCO TEÓRICO

1.1. El Coro como una herramienta de enseñanza-aprendizaje de la música

El diccionario Harvard de música define al canto coral como el realizado por un coro, con o sin acompañamiento, entendiéndose por coro a un grupo de cantantes que cantan juntos, bien al unísono o a varias voces, generalmente por más de un cantante por voz (Randel, 1997)

El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música antiguamente se realizaba por tradición oral, pues era una manifestación cultural artística que se transmitía de generación en generación en cada pueblo. También en muchas culturas, los conocimientos se pasaban del maestro al aprendiz directamente.

“Durante muchos siglos, el arte musical se transmitió de generación en generación, pues cada maestro de música fue creando su método de enseñanza musical. Históricamente, los más importantes métodos representativos para la enseñanza musical académica fueron: *Ensayos del verdadero arte de la ejecución del piano*, publicado por el compositor alemán Carl Phillip Emanuel Bach en el año 1753 en Berlín; *Escuela del Violín*, escrito por Leopold Mozart y publicado en el año 1756 en Augsburg; y finalmente *Como interpretar la flauta*, tratado de enseñanza escrito por Johan Joachim Quantz en 1752 y publicado en Berlín. Estos tratados de enseñanza musical fueron los más importantes por la técnica didáctica y el enfoque global que utilizaron para un mejor entendimiento del instrumento. Estos métodos fueron la columna vertebral para la educación musical de la época porque además fueron escritos por notables pedagogos musicales.

Con el desarrollo de la música académica europea, aparecieron otros métodos y tratados de interpretación musical, que llegaron a constituir la base para el desarrollo técnico musical en Europa. Lamentablemente no se dedicó el esfuerzo necesario para el desarrollo de la educación musical de la población que no tenía acceso a clases privadas con los grandes maestros, y, por lo tanto, que no era parte de la aristocracia. Fue en el siglo XX cuando se estableció la educación como parte fundamental de la formación integral de las personas. En Hungría se forjaron bases firmes para el surgimiento de la educación musical para niños, proyecto liderado por afamados compositores de ese país. En otros países de Europa también se plantearon iniciativas que, sin embargo, no tuvieron la fortaleza para desarrollarse como las corrientes húngaras.

La popularidad y la acogida que tuvo la propuesta para el desarrollo de la educación musical en Hungría, se debe al acierto de utilizar la música folklórica. El sistema musical que se deriva de la música popular de Hungría es pentatónico. La estructura de la escala pentatónica ayuda a desarrollar en los niños la técnica de cantar, pues, los sonidos que conforman esta escala tienen distancias grandes entre sí, lo que facilita la repetición afinada de estos sonidos. Este descubrimiento natural y su desarrollo a través de la cultura popular, permitió a los niños valorar también su cultura musical. La utilización de su propia música como medio para el aprendizaje de la teoría, práctica y composición musical, permitió que ellos pudieran adquirir el conocimiento musical general, y principalmente valorar y respetar su cultura musical” (Panchi, 2012)

Al igual que en Hungría, pedagogos musicales en todo el mundo coinciden que el canto es una herramienta importante en el desarrollo de estos métodos de aprendizaje de la música. Las cualidades básicas de la música, como el sonido y sus parámetros, el ritmo, la melodía y la armonía, son elementos que participan activamente en los procesos del canto coral.

Por ejemplo, para Kodaly, Dalcroze, Martenot, Willems, entre otros pedagogos musicales, el canto junto con el movimiento corporal y la interiorización de las percepciones garantiza metodológicamente el aprendizaje de la música en grupos, esto debido a los ejercicios que plantean en un proceso paulatino de reconocimiento de los elementos musicales.

El coro, por su naturaleza, permite trabajar los elementos musicales juntos. Los autores proponen actividades conjuntas de movimiento corporal, ejercicios de vocalización, técnicas de relajación y repertorio basado en canciones simples, que nos ayuda a acercarnos de una manera más orgánica a la música, es decir sintiendo la música como parte integral del individuo. Desde un aspecto grupal, el coro se convierte en una herramienta para el aprendizaje de la música y su vivencia.

1.1.1 Teoría de la educación musical

“Con el pasar de los años, el estudio de la música adquirió un espacio fundamental dentro de la educación regular. Modelos conocidos de enseñanza musical, como el método Kodaly y otras iniciativas, nacieron debido a la necesidad de tener un sistema adecuado para la enseñanza de música en las escuelas de educación regular. Estos métodos desarrollados a nivel mundial aportaron con técnicas y modelos para el desarrollo de la parte vocal, instrumental, creativa-compositiva, analítica e histórica de la música. Patricia Shehan Campbell en su libro *“Música en la Infancia”*, expone:

De los numerosos métodos de instrucción musical usados en clase con los niños, algunos resultan ser familiares por su manera de ejecutar las lecciones, la mayoría ha sobrevivido el tiempo y la experiencia. Otros modelos han sido desarrollados con los cambios de los valores sociales, patrones de vida, y por la tecnología. Algunos profesores se aferran a la aplicación de un solo método, mientras otros combinan técnicas de muchos métodos para llegar profundamente a un aspecto específico de la música. Al final, cada maestro de música encuentra su propio camino y método personal para llegar al estudiante. (CAMPBELL, 1995: 47)” (Panchi, 2012)

1.1.1.1 Método Kodaly

Uno de los principios de la elaboración de la guía metodológica que se presenta como enfoque es el “Método Kodaly”. El autor planteó una investigación en base a la música del folclore de su país Hungría, desarrollando la a través de la instrumentación y del canto coral. Cabe recalcar que el canto es el centro de su metodología, pues según el autor, permite relacionar los sonidos.

“Zoltán Kodaly fue compositor, pedagogo, musicólogo y folclorista húngaro de gran trascendencia. Basó sus teorías en la música campesina la cual, según el autor, es conveniente que se comience a introducir en los ambientes familiares de los niños. El valor de Kodaly se centra fundamentalmente en su labor musicológica, realizada en la doble vertiente de la investigación folclórica y de la pedagógica.

Su método parte del principio de que “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento)” (Zuleta Jaramillo, 2008).

La práctica con un instrumento elemental de percusión y el sentido de la ejecución colectiva son los puntos principales en que se asienta su propuesta metodológica.

Se podría resumir su teoría en los principios siguientes:

- La música es tan necesaria como el aire.
- Sólo lo legítimamente artístico es valioso para los niños.
- La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación.
- Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental.
- Lograr una educación musical para todos, considerando la música en igualdad con otras materias del currículo.

Como se puede apreciar, Kodaly estaba preocupado por una educación integral de los estudiantes, de ahí que su propuesta abarca aspectos técnicos, psicológicos, fisiológicos, sociales y culturales, es decir presenta una idea integradora de la enseñanza-aprendizaje. Convencido de aportar a una renovación educativa, su método va dirigido a los niños, pero cabe señalar que sus bondades permiten ser aplicadas en diferentes edades.

Al igual que Platón, dos mil años antes, Kodaly vio la música como una manera de formar buenos ciudadanos, y en su opinión, es responsabilidad del estado ofrecer una buena educación musical a todos los niños. También argumentó que la música tiene valores espirituales que inspiran el alma, beneficios físicos que fortalecen el cuerpo, ventajas escolares que desarrollan la atención, la concentración, la voluntad y la memoria, e importancia social que refuerza el compañerismo global. (Brufal, 2013)

“Desde el punto de vista de la enseñanza técnica, el enfoque pedagógico de Kodaly, se basa en la lecto-escritura, en las sílabas rítmicas, la fononimia y el solfeo relativo. Con las sílabas rítmicas, Kodaly pretende relacionar a cada figura y su valor con una sílaba, con lo cual obtiene cierta sensación fonética y, por consiguiente, una relativa agilidad o lentitud en el desarrollo de las diferentes fórmulas rítmicas y su contexto global” (Cartón, 1993)

1.1.1.2 Método Dalcroze

Es necesario referirse también al “Método Dalcroze” como enfoque teórico. Su investigación aportó al aprendizaje de la música a través del ritmo, tomando como relación básica el movimiento. Adquirir las relaciones y el sentido musical por medio del movimiento corporal en relación al espacio, al tiempo y la energía. Además, es importante mencionar la premisa de la que parte Dalcroze, ir de lo concreto a lo abstracto, por eso parte de la acción corporal, desarrolla el pensamiento a partir de la experiencia vivida.

Émile Jacques Dalcroze nació en Viena en 1865 y murió en Ginebra en 1950, fue músico y pedagogo. Sus mayores investigaciones aportaron a desarrollar la rítmica y el movimiento como un puente básico para el aprendizaje y la enseñanza de la música y el entendimiento de la organización de los sonidos.

“Dalcroze puso en práctica una educación psicomotriz investigando el inicio del movimiento en su relación con la música.

Algunos de los principios del Método Dalcroze dicen que:

- Debe establecerse una comunicación rápida entre el cerebro, el pensamiento y el cuerpo.
- Es necesario crear numerosos automatismos para asegurar la integralidad del funcionamiento muscular.
- Se necesita obtener el máximo efecto con el mínimo esfuerzo.
- El valor del gesto está dado por el sentimiento que lo anima” (Brufal, 2013)

Entre las ideas principales que Dalcroze maneja están: la escucha, para la cual desarrolla un plan de audiciones para los estudiantes, con la finalidad de involucrarlos al mundo sonoro y a la comprensión de la música; la práctica, comprendida en una serie de ejercicios que van desde lo que el niño sabe hasta lo que desconoce, realizando audiciones de canciones para comprender teóricamente la música; y la improvisación, que es una respuesta creativa a las innovaciones de movimiento, rítmica, melodías cantadas y realizadas con instrumentos, propuestas por el maestro.

La improvisación permite según Dalcroze una mejor comprensión de la música pues rompe la memorización, la cual carece generalmente del entendimiento previo de los conceptos. Además el profesor puede evaluar al niño a través de la observación durante este proceso.

1.1.1.3 Método Willems

“Este método fue creado Edward Willems (Bélgica 1890-Ginebra 1978). Para este autor la música es la actividad humana más global y armoniosa que cualquier persona puede llevar a cabo (Willems, 1981). Gracias a ella, desarrollamos las variables de temporalidad, materialidad, espiritualidad, sensorialidad, afectividad, desarrollo mental, afectivo e idealista. Mediante la música se conjugan de manera equilibrada estas fuerzas vitales” (Brufal, 2013)

Según lo citado por el autor, se puede través de la música indagar en los campos físico, emocional e intelectual del individuo. El autor relaciona estos planos humanos con los elementos básicos de la música. El ritmo lo asocia con la parte fisiológica, la emoción la asocia con la melodía y la armonía con la parte intelectual.

Su método nos invita a desarrollar la parte melódica por medio del aprendizaje de canciones, con las cuales maneja la escala diatónica, a diferencia de Kodaly, que sugiere la escala pentátona como iniciación a la melodía. Además, trabaja también con canciones para el aprendizaje de intervalos para lo cual recopila y crea canciones.

Para Willems es importante el entrenamiento auditivo y el desarrollo del mismo. Para esto el plantea una serie de ejercicios, en donde se destacan aquellos de apreciación tímbrica, de varios instrumentos y objetos sonoros. Estas audiciones están ordenadas en un proceso simple, donde la complejidad aumenta patuletamente. Utiliza, campanas, cencerros, cascabeles, émbolos, sirenas, flautas, tarros y también instrumentos formales.

Para el aspecto rítmico, el método propone ayudarse con el cuerpo. Las manos pueden realizar a través de percusiones, pulsos o fórmulas ostentas, mientras se camina, se marcha o se salta. La combinación de los distintos patrones rítmicos que se pueden utilizar es infinita, lo que da la posibilidad de crear varios de estos patrones con la guía del profesor, para guardar el orden y estimular el ritmo de una manera organizada.

Es necesario que la parte concreta de la música esté muy segura antes de profundizar en el campo abstracto musical. Los estudiantes deben en esta primera parte del proceso familiarizarse con los términos musicales, con el objetivo de acercarse al vocabulario común de la técnica de la música sin hablar de teoría aún.

“Para Willis es fundamental la formación de la audición interior, en el sentido más completo, es el pensamiento la creación musical sonora” (Frega, 2000)

1.1.1.4 Método Martenot

“Este método fue ideado por Maurice Martenot (París 1898-París 1980) que al igual que Willems, busca un desarrollo total del ser humano que integre todas sus facultades de forma armoniosa”. (Brufal, 2013)

Para este autor el principal objetivo, es el aprendizaje de la música a través de vivencias y experiencias de las personas. “El espíritu antes que la letra, el corazón antes que el intelecto.” (Martenot, 2012) Por este motivo, el autor solía invitar a los padres a que les canten nanas a los hijos desde pequeños, como una relación de afecto. El abrazo y la seguridad del cariño al interpretar las canciones, garantizan una familiaridad de los niños con el ambiente musical, es decir esto garantiza un contexto adecuado para el desarrollo de la música.

Al igual que Willems, Martenot busca el desarrollo de la audición interior, por medio de percepciones en un ambiente relajado y de movimiento corporal consciente, por esta razón, muchos de sus ejercicios, comienzan con series de relajamiento y enfoque de cada parte del cuerpo, a fin de preparar este ambiente de concentración necesario en la persona. El individuo estará listo para cualquier desarrollo creativo.

La parte sensorial e intelectual participan en el desarrollo de la melodía a través del canto libre, esto quiere decir que las canciones infantiles que se crean para cada ejercicio, deben tener parámetros simples que permitan libertad al momento de cantar, sintiendo la melodía en su forma simple, activando la parte emocional que esta nos dará. Se pueden cantar las

canciones con letra y luego con una sílaba utilizándola como onomatopeya, de esta manera se puede crear interiormente una secuencia mental que se podrá representar incluso gráficamente en la pizarra, como ejercicio de concientización de la melodía.

Antes de proceder a la lectura musical, es importante que esta secuencia mental este clara en la persona, para que el gráfico, pueda denotar las alturas de los sonidos en la melodía, enseguida se puede introducir la clave, con los sonidos de dicha melodía, así la comparación con el gráfico, dará una mejor analogía con la escritura musical.

Para la parte rítmica el autor propone trabajar con los llamados ecos rítmicos, que son ejercicios de repetición por imitación. Utilizando células rítmicas, el individuo puede relacionar fácilmente los patrones rítmicos insertándolos en los movimientos corporales. Vale la pena recordar que la relajación es clave importante en la realización de los ejercicios.

“Hace hincapié en la actitud que debe tomar el maestro/a en su responsabilidad en la adquisición de la autoconfianza en los niños/as. Martenot sugiere para el desarrollo de las actividades musicales, la combinación de esfuerzos intensos y cortos con un tiempo para la relajación, en donde son muy importantes los ejercicios de respiración. El niño/a no podrá mantener el esfuerzo que implica el aprendizaje musical, si no existen reposos relativos” (Vieltri, 1982).

El ser predispuesto al aprendizaje a través del respeto a la vida, Martenot dice:

“Nunca insistiremos bastante en la necesidad de desarrollar este sentido musical, antes de servirse del sostén de los elementos materiales (notas, signos, etc.) ya que la música debe ser esencialmente sentida antes de cualquier análisis. Esto quiere decir que, en cierta forma, debemos hacer al niño más músico antes de enseñarle solfeo” (Frega, 2000)

1.1.2 Desarrollo de habilidades cognitivas en el aprendizaje de la música coral

Una de las características de la música es que a más de ser un arte por excelencia, es por sobre todo un lenguaje. Esto implica, desde una estructura básica de comunicación como emisión y recepción hasta sistemas complejos de entendimiento, en los que participan no

solo los elementos técnicos musicales, sino una serie de mecanismos: espaciales, matemáticos, físicos, acústicos, psicológicos, fisiológicos, cognitivos, perceptivos, entre otras. El desarrollo de estas habilidades se va adquiriendo en el proceso del aprendizaje de la música.

La música en general se puede leer, escribir e interpretar (hablar, cantar, instrumentar), por esto decimos que es un lenguaje. En una metodología de educación musical, por medio del canto y de los grupos corales, como la de Kodály, se le toma a la música como un idioma materno. Esto quiere decir que el aprendizaje de la música se daría primariamente desde el entorno de la persona, el cual es su ambiente propicio para la introducción a la educación musical. De hecho ya existe un paisaje sonoro, lo importante es estar consciente del mismo. En otras palabras se debe, escuchar, analizar, diferenciar o discriminar los distintos timbres, colores, texturas, y sonidos que nos rodean e imitar los sonidos con la voz.

En los grupos corales y de canto, el aprendizaje puede darse por imitación, repetición e intercambio, para empezar a realizar interacciones musicales, mediante la improvisación basada en ejercicios simples con ritmos y melodías básicas. Este paso es importante porque la persona comienza a desarrollar la necesidad de participar y expresar su sentir acerca de la música. Como Dalcroze nos dice en su método, esto involucra el desarrollo de la habilidad de comunicación, con una estructura simple, tal como cuando se empieza a decir las primeras palabras. Se hace asociaciones de sonidos, de similar altura y ritmo, coordinando melodías pequeñas a manera de frases, para diseñar un pequeño discurso musical. (Brufal, 2013)

El siguiente paso será introducir a la persona al mundo de las grafías musicales, es decir a la escritura. La necesidad de codificar un lenguaje es muy importante para poder plasmar las ideas en un papel y que pueda perdurar en el tiempo. Cabe recalcar que la música es un arte subjetivo que se desarrolla en el tiempo espacio del presente y que existe por su representación, de tal forma que es necesario escribirla, al igual que cualquier texto. “Tener inteligencia musical quiere decir ser consciente de los diversos elementos del arte musical” (Willems, 2015)

El lenguaje musical desarrolla también las habilidades sensoriales, la inteligencia auditiva, la atención, la concentración, la memoria musical, la coordinación rítmica del movimiento que se concreta en el tiempo y en el espacio. Como se puede ver, es un lenguaje completo que necesita una estructura en la que es necesario ponerse de acuerdo como persona con los demás, es decir coordinar las diferentes asociaciones de los sonidos en ritmo, melodía y armonía.

1.1.3 Aspecto social y cultural de la música coral

La música es un lenguaje que tiene como objetivo el expresar sentimientos, sensaciones, estados de ánimo a través de la interpretación, convirtiéndola como tal en un proceso comunicativo. Podemos decir que la música vive por si sola a diferencia de la canción pues esta contiene un texto específico el cual le da un plus adicional, es decir, en la canción existe un contexto ya sea político, religioso o social el cual será interpretado de la forma en la que la persona que lo escribió deseaba expresar su idea.

A través de la historia las canciones fueron fuente de inspiración para muchos de los pueblos entre ellos el pueblo afro descendiente quienes a mediados del siglo XVI fueron traídos a América como esclavos, estos expresaban a través de sus voces y canciones el profundo apego a Dios que sentían y a la vez el profundo deseo de liberación y esperanza cantando todos ellos como un coro.

“La voz el único y primer instrumento en los campos de algodón, a través de los espirituales; la voz de denuncia del movimiento de derechos civiles. La fuerza de las voces de muchos unidas por una misma causa: salvación, libertad, dignidad, esperanza o simplemente celebrar la vida misma.” (Rods, 2014).

A raíz de ello y con el pasar del tiempo llega a surgir uno los géneros más conocidos como es el góspel o música espiritual cantada con nuevos arreglos vocales pero con el mismo deseo y sentir.

Con estos antecedentes podemos concluir que a nivel social los pueblos enriquecen las músicas a través de sus historias y costumbres dándoles su propio contexto y sentando un

precedente para sus futuras generaciones, a través de las diversas manifestaciones artísticas de entre ellas la coral.

La música coral les permite a los pueblos utilizar, explorar y explotar su instrumento vocal, le permite interactuar, coordinar, trabajar en comunidad, gozando de diferentes melodías pero expresando un sentimiento en común.

1.1.4 Difusión de la música coral

El canto se ha manifestado desde siempre. La necesidad de la persona de comunicar y expresar, ha sido el eje fundamental de las relaciones humanas y de la sociedad en general. Desde los primeros encuentros con la naturaleza, el ser humano tuvo la intención de conocer su entorno e interrelacionar con él, es así que comienza a imitar los diferentes sonidos que percibía, y empieza a socializarlos por medio de cantos con su comunidad.

Con la evolución de la persona, también se desarrolla sus inteligencias y las habilidades cognitivas. Estas le permiten buscar que la comunicación y el lenguaje, evolucionen en otros ámbitos como la organización y la administración de la sociedad.

El canto coral aparece con la iglesia católica y ortodoxa. Estas contienen como parte en sus servicios litúrgicos al canto, la interacción de los fieles por medio los llamados responsoriales indican un proceso educativo de enseñanza-aprendizaje de la liturgia, por medio de los grupos corales. Cabe mencionar que este era un canto monódico que representaba la unidad de la concepción religiosa. Este proceso tuvo su mayor desarrollo durante la Edad Media, época donde se inventó la notación musical que se utiliza hasta nuestros días.

El período llamado Ars-antiqua, a comienzos del siglo XII, muestra el desarrollo de la polifonía, que es una forma compleja de composición musical. Esto indica que la música coral entraba en procesos más formales del desarrollo de la misma. Por tales características, la educación coral tomaba rumbos formales, que necesitaban de un perfeccionamiento técnico y científico. Por su parte, los llamados juglares, eran quienes fomentaban la música profana, a través de cantos populares donde contaban las historias cotidianas de los pueblos, a manera de sátiras. La música profana es toda aquella que no es religiosa.

El Ars-nova, es un período conocido del siglo XIV y XV donde los niños pasaban a formar parte de las grandes masas corales. Estas se integraban en las iglesias, gracias a las creaciones de los maestros de capilla y músicos reconocidos en la historia, que también solicitaban nuevos colores vocales en sus arreglos y voces más agudas para sus polifonías. Cabe señalar que en estos períodos, por cuestiones políticas de la iglesia, las mujeres no eran tomadas en cuenta para formar parte de los coros.

Es hasta el siglo XVI, XVII y XVIII, donde aumenta el número de integrantes y se nombra a las voces por su tesitura por una necesidad de codificar éstas como instrumentos. En estos períodos, las mujeres ya pasan a ser parte de los coros y sus voces entran en la clasificación: Sopranos, Contraltos; los hombres: Tenores, Barítonos, Bajos. En la época conocida como Barroco y Clasicismo, nacieron obras de gran magnitud por parte de grandes músicos. (Haendel, Bach, Vivaldi, Mozart, entre otros). En el siglo XIX, en el período denominado Romanticismo, se da un enfoque diferente al mundo coral, por el crecimiento y aceptación de los conjuntos corales que llegan a agrupar a más de ochocientos integrantes (lo que se conoce como orfeones) y al fenómeno de socialización, considerando a los coros como medios de solidaridad y formación de los individuos.

El siglo XX continúa con el fenómeno de socialización e intercambio, gracias al proceso de nacionalismo que apareció a finales del siglo XIX en Rusia, países (eslavos, escandinavos) y prosiguió durante los inicios del veinte y brindando como resultado un aporte de identidad a cada pueblo. Esto dio paso a que muchas escuelas de música aparecieran representando a su tradición musical, y ofreciendo diferentes métodos de aprendizaje de la misma, por supuesto, desarrollando sus propuestas culturales. En este marco aparecen pedagogos reconocidos como Kodaly, de quien, se había comentado su método anteriormente.

El desarrollo de la industria y el turismo, son temas importantes que se debe tomar en cuenta en este período, ya que, resultó también un aporte económico a las ciudades y países en el mundo.

Hasta nuestros días en un empeño de reactivar economías y salvaguardar los movimientos corales, se han realizado festivales, encuentros y concursos a nivel mundial, ofreciendo el

intercambio cultural y el conocimiento de nuevas sociedades. Cabe señalar que esto obedece a los lineamientos del proceso político de la globalización mundial.

El desarrollo de las tecnologías análogas y digitales, también permitió que la música coral, al igual que el resto de música, pueda materializarse y entrar en los canales de comunicación inmediatos, a través del internet y el software de música.

1.2 La música ecuatoriana.

1.2.1 Antecedentes históricos

Desde un contexto histórico la música ha estado presente desde siempre en la sociedad ecuatoriana. Según el autor Pablo Guerrero, las evidencias arqueológicas musicales datan de 12.000-3.500 a. C. en el pre cerámico con el churo. En el período formativo 3.500-1.500 a. C. con la trompeta de concha y el sonajero (botella silbato). En el período de Desarrollo Regional 500 a. C. – 500 d. C. con ocarinas, rondadores, botellas silbato, flautas de hueso, ocarinas. En el período de integración 500 d. C. - llegada de los españoles, con cascabeles de cobre, flautas globulares, flautas horizontales, ocarinas, flautas de hueso, silbatos, cuentas de vidrio, corneta tambor de guerra, vigüela, tamboriles y arpas. (Guerrero, 1996)

Con la conquista definitiva de España, se consolida el mestizaje, y la iglesia como parte importante de gobierno propicia el ingreso de nuevos instrumentos musicales europeos, que pronto se aprenderían a fabricar por los mestizos e indios (Guerrero, 1996)

Cuenta Guerrero que, Jodoco Ricke, Pedro Gosseal, Pedro Rodeñas y Antonio Rodríguez fueron cuatro curas franciscanos que en 1535 abren una escuela para indios y mestizos la misma que en 1551 tomara el nombre de San Juan de Evangelista y que en 1555 se llamaría Colegio San Andrés. En este lugar aparecen las primeras manifestaciones musicales mestizas, pues aparte de aprender a leer, escribir, y algunos oficios, teñían los instrumentos de cuerda, tecla, sacabuches, chirimías, trompetas y cornetas y aprendían a cantar en coro el canto llano y el órgano. La finalidad del colegio era adoctrinar a los hijos de los caciques en el dogma católico.

Hasta finales del siglo XVI la corona española mantuvo relación económica en reconocimiento con los maestros del colegio San Andrés hasta que pasó a manos de los curas Agustinos y cambió de nombre a San Nicolás de Tolentino. En el siglo XVII – XVIII y principios del siglo XIX dice Guerrero, se han podido obtener escasas referencias de música y de sus compositores. Históricamente el san Juanito, el danzante y el yaraví quizá sean las primeras manifestaciones musicales en tomar características mestizas. Esto se debe también gracias a la guitarra, instrumento de origen árabe que fue traído por los españoles en sus excursiones de colonización.

En época de la república, siglo XIX, después de 300 años de la música española, comenzaba la emancipación de la música en nuestra América. Las bandas militares y las bandas populares fueron un mecanismo importante para la composición musical y la difusión de la misma. (Moreno, 1996).

La guitarra y el piano se convirtieron en el símbolo de la música de la burguesía. Muchas danzas y ritmos resurgieron de épocas coloniales para su difusión como el alza que se han visto que sustituía al costillar y el pasillo entre los más importantes. (Guerrero, 1996)

Según Guerrero, algunas escuelas de música también se fundaron en esta época. En 1810, Fray Antonio Antuna y Fray Tomás Mideros organizaron dos escuelas de canto llano y órgano en San Francisco y en San Agustín. En 1816 y 1838 se contrataron a los músicos extranjeros José Celles y Alejandro Serjes, para dirigir pequeñas escuelas de música en Quito. En 1870 en el gobierno presidencial de Gabriel García Moreno se crea el Conservatorio Nacional de Música liderado por Antonio Neumane. Lamentablemente por falta de recursos económicos y políticas de apoyo, después de siete años hasta 1877 el centro tuvo que cerrar. En 1900 en el gobierno del Gral. Eloy Alfaro sería reinaugurado el Conservatorio Nacional de Música liderado por músicos italianos entre ellos, Enrique Marconi, Pedro Traversari, Ulderico Marcelli. También estaría Sixto María Durán como subdirector. Tras la muerte de Marconi en 1903, Domingo Brescia, asumiría la dirección. De este último aparecerían sus mejores pupilos, Segundo Luis Moreno Andrade y Francisco Salgado Ayala.

1.2.1.1 Nacionalismo musical en el Ecuador

Entendemos como nacionalismo al surgimiento de corrientes nacionales de países que habían estado más o menos al margen de la creación musical. (Mila, 1985) Para el autor el nacionalismo nace del interés típico de la época por lo folclórico y lo antiguo, por las esencias de cada pueblo.

“Antes de la llegada del compositor italiano Domingo Brescia (Director del Conservatorio de Quito, 1904) quien ejerció un notable influjo en los músicos ecuatorianos, seguramente se compusieron obras académicas con características nacionalistas, tendencia de carácter social y estético que se venía produciendo desde el siglo XIX en otras latitudes del mundo; sin embargo, en el país no se llegaron a establecer juicios conceptuales propios en aquella época” (Guerrero, 1996)

Es así que se denominaron a raíz de esto, dos generaciones de compositores nacionalistas.

La primera generación de músicos nacionalistas estaba conformada por Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado Ayala y de Pedro Pablo Traversari Salazar. Ellos comienzan a construir nociones de teoría musical nacionalista en sus composiciones y escritos, además algunos de ellos como Segundo Luis Moreno y Pedro Pablo Traversari son un aporte fundamental en el estudio de la musicología en el país puesto que exponen los primeros trabajos históricos en este campo.

La segunda generación de músicos nacionalistas estuvo conformada por Luis Humberto Salgado, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz, entre otros. Ellos estarán más inmersos en el concepto musical nacionalista de la dualidad hispano-indígena, con la visión clásico-romántica y las nuevas técnicas compositivas musicales como el serialismo, y las tendencias nacionalistas religiosas.

Para (Guerrero, 1996), Corcino Durán, Ángel Honorio Jiménez, Néstor Cueva, Clodoveo González e Inés Jijón fueron la tercera generación, que proyectaron sus composiciones dentro de un nacionalismo con tendencias políticas y estéticas particulares. Estos autores influenciaron a los jóvenes exponentes de la época de los cuales sobresale Gerardo Guevara Viteri.

1.2.1.2 Después del Nacionalismo...

Para Guerrero, (1996), existió una cuarta generación de compositores nacionalistas, que bifurcaron otros conceptos contemporáneos de composición musical, como el serialismo o el dodecafonismo, el atonalismo, la electro-acústica, donde surge una tendencia que no necesariamente abordaba la temática nacional. También había una de corte más tradicional que continuaba escribiendo en este formato de composición musical.

Gerardo Guevara encabeza la lista de la cuarta generación de nacionalistas. Con él está también Mesías Manguashca, Carlos Bonilla Chávez, Claudio Aizaga, Enrique Espín Yépez y Carlos Coba Andrade.

Desde mediados de siglo XX, la tecnología incidió en los planteamientos estéticos y sociales. Por esta razón las nuevas generaciones de músicos ecuatorianos, que no eran necesariamente nacionalistas, utilizaron recursos tecnológicos en sus nuevas creaciones, como videos, cintas magnetofónicas, computadoras con diferente software, entre otros. Cabe señalar que esta etapa de experimentación contribuyó a la tendencia de música contemporánea. Aquí tenemos principalmente a Milton Estévez, Arturo Rodas y Diego Luzuriaga

No se puede afirmar que vivimos un neo nacionalismo. Aunque las principales propuestas musicales actuales utilizan elementos organológicos, tecnología y técnica universal los procesos no se han consolidado todavía en la música académica ecuatoriana.

1.2.2 Géneros musicales ecuatorianos

El género musical según López Cano, es definido por una identidad rítmico-armónica más o menos inalterable, donde se pueden desarrollar variaciones de la melodía continua. Para López el género musical está en constante proceso de innovación. (Godoy Aguirre, 2012).

(Moreno, 1996), la mayoría de géneros ecuatorianos toman su forma particular en la época de la colonia, pues surge la alfabetización musical por parte de occidente y se puede codificar en partituras muchas de las melodías tradicionales que cada pueblo celebraba en sus fiestas como parte de su identidad social.

Tomando en cuenta los conceptos anteriores entendemos que muchos de los géneros ecuatorianos toman su identidad según la zona en la que se desarrollan, es así que inclusive en la región de América del Sur se observan ritmos parecidos con otros nombres. Esto se debe a las continuas migraciones que se dieron en la época de la Colonia por motivos de la conquista española, por esta razón los géneros ecuatorianos nacen también de las fusiones de la música que los conquistadores trajeron, con las melodías y ritmos ecuatorianos autóctonos o tradicionales de los pueblos nativos.

Con este antecedente Viteri Ojeda, (2014) establece los géneros ecuatorianos que se practican en la actualidad en el Ecuador: Danzante, Yumbo, Carnaval, Vals, Tonada, Fox Incaico, Pasacalle, San Juanito, Habanera, Amorfino, Pasillo, Aire Típico, Chilena, Yaraví, Albazo, Pasodoble, Capishca, Costillar, Alza. Como ritmos y géneros musicales afro-ecuatorianos están: Bomba, Andarele, Marimba, Caderona, Arrullos, entre otros.

A continuación se exponen los géneros ecuatorianos contenidos en la Antología de Arreglos Corales que se muestra en los anexos y sobre los se han estructurado los talleres aplicados a la enseñanza-aprendizaje de la música.

Danzante

El Danzante es un género musical ecuatoriano que nace en la época pre-colonial y se ha desarrollado hasta el siglo XXI. En sus inicios formaba parte de la cultura indígena de ese tiempo y se trasladó a la cultura mestiza como una herencia, a pesar de la conquista española.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8 y tiene la función de danza ritual y canción. Como ejemplo se puede citar: El Danzante de Pujilí, Vasija de Barro de Benítez y Valencia. (Guerrero, 1995)

Tonada

La tonada es un género musical ecuatoriano del siglo XX, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en compás binario compuesto de 6/8. Además tiene filiación con otros géneros musicales como la chilena y el danzante. Su función es de baile en pareja suelta y canto. Como ejemplo se cita: Poncho verde de Armando Idrobo, Compadre péguese un trago de Guillermo Garzón, La Naranja, tradicional. (Guerrero, , 1995)

Fox Incaico

El Fox Incaico es un género musical ecuatoriano de inicios del siglo XX, que se ha desarrollado hasta Finales del siglo XX. Era parte de la cultura mestiza de esa época.

Este ritmo está escrito en un compás cuaternario y binario de 4/4 y 2/2 respectivamente. Además tiene filiación con otros géneros musicales como el fox norteamericano y el san Juanito. Su función es de danza y canción. Como ejemplo se cita: La canción de los Andes de Constantino Mendoza, La Bocina de R. Inga Vélez. (Guerrero, 1995)

Pasacalle

El Pasacalle es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha mantenido hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado pasodoble. Su función es de baile y canto, además tiene la particularidad de tener un fuerte carácter regional, etc. Como ejemplo se cita: La Tuna Quiteña de Leonardo Páez, El farrista quiteño de Luis H. Salgado, Chimbacalle de Rodrigo Barreno, Chulla quiteño de Alfredo Carpio, etc. (Guerrero, 1995)

San Juanito

El San Juanito es un género musical ecuatoriano de la época pre-colombina, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Formaba parte de la cultura indígena de esa época y posteriormente de la cultura mestiza como “San Juanito de Blancos”

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado huayno. Su función es de baile, cantado e instrumental. Como ejemplo se

puede citar: Buena Yesca de Guillermo Garzón, Lo Mejor de mi Tierra de Carlos Rubira, El Caballito Azul de Alex Alvear, etc. (Guerrero, 1995)

Pasillo

El Pasillo es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás ternario simple de 3/4 tiene filiación con el género musical llamado vals. Su función es de baile y canción. Como ejemplo se puede citar: Cantares del Alma de Carlos Bonilla, Tu Partida de Luis A. Valencia, Tú y Yo de Francisco Paredes, Vestida de Azul de Rubén Uquillas, etc. (Guerrero, 1995)

Aire Típico

El Aire Típico es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás ternario-binario compuesto de 3/4, 6/8 y 3/8. Tiene filiación con otros géneros musicales como el alza, el costillar y el capishca. Su función es de baile de pareja suelta y cantado. Como ejemplo se cita: Bonita Guambrita de Rubén Uquillas, Elé la Mapa Señora, tradicional, El Gallo de mi Vecina de Julio Nabor, etc. (Guerrero, 1995)

Chilena

La Chilena es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se desarrolló hasta el siglo XX, cabe señalar que ya no está en uso, sin embargo algunos arreglistas musicales han visto la posibilidad de recrearlo. La Chilena formaba parte de la cultura mestiza de esa época.

Este ritmo está escrito en un compás ternario y binario compuesto de 3/4 y 6/8. Tiene filiación con el género musical llamado zamacueca. Su función era de baile de pareja suelta

y cantado. Como ejemplo se puede citar: El Cariucho de Marco Tulio Idrobo, Quito al Día de Manuel Bastidas, etc. (Guerrero, 1995)

Albazo

El Albazo es un género musical ecuatoriano que data del siglo XVIII y que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Formaba parte de la cultura indígena de esa época y posteriormente también de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8. Su fuente de filiación son los géneros musicales llamados yaraví y la bomba. Su función es de baile de pareja suelta y canto. Como ejemplo se cita: Apostemos que me caso de Rubén Uquillas, Morena la Ingratitud de J. Araújo, Pajarillo, tradicional, etc. (Guerrero, 1995)

Pasodoble

El Pasodoble es un género musical ecuatoriano heredado de finales de la época colonial española y se desarrolló hasta el siglo XX, cabe señalar que en estos días, en algunas familias se procura escuchar e interpretar este ritmo. El Pasodoble formaba parte de la cultura mestiza y española de la época.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado pasacalle. Su función es de baile y canto, aparece también como pieza instrumental. Como ejemplo se puede citar: Sangre Ecuatoriana de Julio Cañar, Cantando a Quito de Segundo Cóndor, etc. (Guerrero, 1995)

Andarele

El Andarele es un género musical ecuatoriano de la época colonial, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura afro-esmeraldeña del Ecuador.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4, donde se destacan los instrumentos de percusión. Su función es de baile de pareja suelta y canto. Como ejemplo se

puede citar: El Andarele, tradicional, Caderona, tradicional, Chocolate Coco y Miel de Giovanni Mera, etc. (Guerrero, 1995)

Bomba

La Bomba es un género musical ecuatoriano de la época de la colonia, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura afro-ecuatoriana y en la actualidad se ha acentuado en la zona del Chota.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8. Tiene filiación con el género musical llamado albazo. Su función es de baile y cantado. Como ejemplo se puede citar: El Puente del Juncal, tradicional, La Tunda para el Negrito de Giovanni Mera, Carpuela de Milton Tadeo, etc. (Guerrero, 1995)

1.2.3 Formas musicales

Cuando hablamos de formas musicales nos referimos a la estructura que tiene una obra musical. Para entender de mejor manera es necesario entender que cualquier obra musical tiene un cuerpo y que se debe conocer sus partes.

Debido a la complejidad que ha alcanzado la música académica por sus compositores a lo largo de la historia, es claro que las formas también se han vuelto más complejas, de ahí que estas se han convertido en una materia de estudio para los futuros músicos.

Las técnicas de composición exigen pues ciertos parámetros formales para poder crear una obra magna. Por ejemplo existe la forma sonata, la suite, el concierto, entre otros.

Ketty Wong cuenta las formas que utilizaba Corsino Durán en sus obras:

“Si bien el compositor es libre en el aspecto armónico, en el formal se muestra más conservador y apegado a las normas clásicas. Esto se observa al estudiar la periodicidad estructural (cuadratura), siempre binaria y regular en sus frases y períodos (8+8, 4+4, 16+16, etc.) Sus obras generalmente presentan una forma tripartita con el reprise dinámico (A B A') o (A B A)” (Wong, 1994:55)

Cabe señalar que la música popular y folclórica, tiene una forma simple que es fácil de entender y es sencillo reconocer sus partes, lo cual facilita su enseñanza y su aprendizaje.

1.2.3.1 Formas musicales ecuatorianas

En una entrevista realizada el 18 de Mayo del 2015 en el Centro Cultural Mama Cuchara al Director del Ensemble de Guitarras de Quito, el Maestro Alfredo Altamirano, nos responde una pregunta con respecto a las formas musicales populares ecuatorianas, a la cual responde:

Maestro Altamirano a su parecer, **¿Cuáles son las formas musicales en la música popular ecuatoriana?**

“En la música popular tradicional ecuatoriana no se ha encontrado ningún estudio de obras con una estructura grande en el sentido de la forma musical, más bien se ha encontrado formas pequeñas por ejemplo: obras temáticas bipartitas AB, o estribillo A estribillo B o estribillo C también como una variación del estribillo.

Podrían considerarse estructuras grandes de la música ecuatoriana en el sentido académico occidental, en composiciones de los maestros Carlos Bonilla, Gerardo Guevara, Leonardo Cárdenas o Jorge Oviedo que tienen obras ya con una estructura más grande y con un desarrollo en la mitad de la obra.

En la música popular en cambio existen formas pequeñas, por ejemplo hay la posibilidad que en los análisis se vean formas monotemáticas, esto quiere decir que solo tienen un tema. Tal vez hay obras que sí tienen un cambio contrastante en la parte B pero no es una generalidad.

Por lo general muchos de los compositores usan técnicas occidentales para enriquecer los arreglos musicales, como la fuga o técnicas contrapuntísticas como por ejemplo el maestro Marcelo Beltrán utiliza técnicas de la época barroca en sus arreglos de música ecuatorianos, lo cual enriquece de alguna manera el desarrollo musical del arreglo.

En el caso de algunos ritmos ecuatorianos como el yaraví, que generalmente termina en albazo, se dice que tiene una forma bitemática donde el yaraví es A y el albazo es B siendo una parte contrastante el yaraví.

Podemos decir entonces que la música popular ecuatoriana tiene formas simples en su estructura, que generalmente es introducción, parte A, estribillo, parte A' o B y coda, siendo esta última una

variación de las partes con una cadencia final que puede ser directa. (Por ejemplo: primero, cuarto, quinto y primer grado)

En el caso de la música afro-ecuatoriana, las composiciones son producto de las experiencias auditivas que viven los compositores, por ejemplo los ritmos salen de los golpes en los troncos, los choques y raspados de las palas, entre otros, manteniendo un orden. También la forma se va dando por necesidad textual, y generalmente es responsorial con solista y coro, con una base rítmica en pedal constante. (A y variaciones del tema)”

Además S. Moreno contaba que la característica de la música afro en su forma, obedece a un aire coquetón de danza-alegre animado y elegante. (Moreno, 1996)

En conclusión se puede decir que las formas de la música popular tradicional ecuatoriana son simples y de fácil discriminación auditiva. Sin embargo, son las técnicas de composición occidental las que permiten ser una herramienta para los compositores a la hora de darle diferentes estructuras a la música ecuatoriana.

1.3 Música Coral en el Ecuador

En el siglo XX, con el auge del Nacionalismo, el movimiento coral se constituyó no solo como un elemento educativo y cultural, sino también como herramienta socializadora. Un espacio para compartir el crecimiento común de los individuos, identificándose con la música y los elementos de identidad de cada pueblo. Por ejemplo, de trascendental importancia fue el redescubrimiento del folclor húngaro a través de Bártok y las investigaciones a Kodaly. Ellos estudiaron de manera apasionada de pueblo en pueblo y de aldea en aldea, con ayuda de un rudimentario fonógrafo y papel pautado, coleccionando más de 100.000 canciones.

En el Ecuador por su parte músicos como: Oscar Vargas Romero, Luis H. Salgado, Segundo Luis Moreno, Gerardo Guevara, Corsino Durán, Sixto María Durán, José Ignacio Canelos, Salvador Bustamante Celi, Nicasio Safadi, Carlos Bonilla, Enrique Espín Yépez, Segundo Luis Moreno, José Ricardo Becerra, Rudecindo Ingavélez, Carlos Brito, Honorio Jiménez, Agustín de Azkúnaga César Santos, Eugenio Auz, Giovany Mera, Leonardo Cárdenas, César Chauvín, Jorge Oviedo, Marcelo Beltrán, Segundo Cóndor, Diana Viteri, Mónica Bravo, Freddy Godoy, entre otros, han abordado el ámbito coral del siglo XX con las

características de los géneros y estilos de la música del folclore de nuestro país, mencionadas anteriormente.

1.3.1 Antecedentes históricos

Según datos más antiguos del canto coral, el cronista Juan de Salina en 1573, dice que “La mayor fiesta que los naturales hacen es un general ayuntamiento de su tierra y comarcas, para beber 4 o 6 días, que día y noche no hacen otra cosa más que cantar y a su uso bailar, haciendo muchos coros que en cada uno habrá 100 personas. Acabada la borrachera quedan tan cansados y beodos, que han menester dormir 2 o 3 días para volver en sí. En sus mortuorios hay grandes voces y planto” (Guerrero, Antología Coral Mitad del mundo, 2008)

El Ecuador está constituido por distintas etnias y pueblos por lo que el canto colectivo cambia según su cultura, los patrones culturales, simbolismos y rituales. Así mismo sus diversos aspectos éticos y estéticos de su expresión suelen cambiar.

Resulta complejo hablar de canto coral formal, por las expresiones cantadas de los pueblos negros e indígenas que mantienen sus tradiciones musicales desde hace años. Por ejemplo: El canto del Jalajojo de la parte andina norte del Ecuador en las fiestas de San Juan. El jahuary, canto andino responsorial en épocas de cosecha en la región andina central. En épocas de Carnaval, existe una forma de canto colectivo a manera de responsorial que repite un estribillo, mientras las estrofas las interpreta un solista. Arrullos esmeraldeños, entre otros.

Por otro lado, se afirma que, de las mixturas religiosas católicas con los rituales de las comunidades indígenas y negras, se desarrollaron expresiones musicales que se cantan colectivamente. Las procesiones, misales, ritos litúrgicos, funerales, donde la gente expresaba libremente cantos tradicionales con responsoriales de la comunidad.

En la época de la colonia la música religiosa tuvo su mayor apogeo. Los curas que vinieron de Europa, trajeron su experiencia musical al Ecuador, siendo la música vocal la más importante y la más utilizada en las ceremonias religiosas católicas. El historiador Federico

González Suárez, afirma que en 1570 podía juzgarse el repertorio vocal en Quito, que incluía música compleja como los motetes a cuatro y cinco voces de Francisco Guerrero.

Por tal motivo, los primeros Coros fueron organizados por religiosos europeos que establecieron sus conventos en el Ecuador. Como Fray Jodoco Ricke, quien formó a muchos cantantes a mediados del siglo XVI en el convento de San Francisco, en el tradicional Colegio de San Andrés, que en esa época fue la primera escuela de música.

Con la conformación de los demás conventos en Quito, se fue estableciendo e incrementando el número de estudiantes de música, instrumentistas y cantantes. Ya para la época de la república los religiosos José Viteri y Mariano Vaca organistas de San Agustín y San Francisco respectivamente, trabajaban arduamente por el progreso de sus coros, donde se creía que mientras mejore la calidad de su coro y renueve su repertorio coral, los fieles asistirían con más frecuencia a sus iglesias. El autor Juan Agustín Guerrero, afirma que en estos torneos siempre salía triunfante Fray Viteri.

Para inicios del siglo XX, se mantenían los coros religiosos. El coro de San Francisco estuvo vigente hasta los años 60's. Por otro lado se conformó el primer coro en el Conservatorio Nacional de Música refundado por el Gral. Eloy Alfaro en 1900.

El Director del Conservatorio, el maestro Domingo Brecia, presenta lo que sería una transformación en la música coral e instrumental ecuatoriana: "Sinfonía Rapsódica" variaciones (1906-1907), Cantata de conmemoración del primer centenario del primer grito de la independencia (1909). Ambas composiciones desarrolladas en modalidades musicales indígenas ecuatorianas. El coro fue a cuatro voces mixtas. Fue invitada la compañía de ópera Lombardi de Italia. Solistas fueron: Josefina Veintimilla, Hortensia Proaño y Carmela Mata. (Guerrero, 2008)

El Conservatorio Nacional crea una orquesta y coro dirigidos por: Sixto María Durán (1875-1947) y después a cargo de Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964).

1.3.1.1 Agrupaciones Corales en el Ecuador en el siglo XX y XXI

Como habíamos mencionado anteriormente, el Conservatorio Nacional de Música crea su orquesta y su coro a inicios del siglo XX.

Por su parte el autor Pablo Guerrero en su pequeña historia de la música coral desde la mitad del mundo (2008), nos dice que en 1916 el bajo Luis Carlos Carrillo funda el orfeón Quito en la capital. Esta agrupación hacía sus actuaciones en los templos y en los teatros de la ciudad y duraría hasta 1924. En 1938 se crea el conjunto lírico del Conservatorio Nacional de Música en Quito.

En 1965 la cantante Hilda Olgisser funda el Grupo Lírico Universitario. Este grupo dedicaría su tiempo en montaje de escenas de ópera y repertorio del folklóre ecuatoriano.

El italiano Angelo Negri en los primeros años de la década de los 30's organizaría una orquesta Sinfónica y una Escuela Coral en Guayaquil, las cuales, años más tarde formarían parte de la "Asociación Musical Angelo Negri". Estas agrupaciones lograrían hacer los montajes de seis óperas: La Traviata en 1938, Las educandas de Sorrento en 1939, Sor Angélica en 1940, Caballeria Rusticana en 1943, Il Pagliacci en 1944, Madame Butterfly en 1946 y la zarzuela Marina en 1942.

Corsino Durán (1911-1975) compositor y pianista, en los años cincuenta forma un buen número de agrupaciones en los colegios de Quito y promueve las actividades corales desde el conservatorio nacional de música. De la misma manera Jorge Reiki (1921) trabajaría en Guayaquil.

"Otros protagonistas que han sobresalido como fundadores, directores, compositores o arreglistas en la rama coral son:

Gerardo Guevara (director, compositor y arreglista),

Claudio Aizaga (director, compositor y arreglista),

Óscar Vargas Romero (director y arreglista),

Belisario Peña (compositor),

Luis H. Salgado (compositor),
Ignatius von Shöen (director),
Alverto Ramos Mancero (director),
Victor Buergüer (director),
Luis Mata (director y arreglista),
Carlos Coba (director y compositor),
Guillermo Cárdenas (director y arreglista),
José Castelví (arreglista y compositor),
Enrique Gil (director y organizador del Festival Internacional de Coros en la ciudad de Guayaquil),
Julio Bueno (compositor y arreglista),
Patricio Mantilla (director y arreglista),
Eugenio Auz (director, compositor y arreglista),
César Santos (director y arreglista),
Marcelo Beltrán (compositor y arreglista),
Rafael Saula (compositor),
Cecilia Sánchez (directora),
Jorge Jaramillo (director),
Ramón Montúfar (director),
Soler Mendieta (director y arreglista),
Margarita Rodríguez (directora),
Margarita Villamarín (directora)”
Juan Carlos Urrutia (director, compositor)
Natalia Luzuriaga (directora)
Juan Carlos Velasco (director, arreglista),
Fernando Gil (director, arreglista),
Giovanni Mera (arreglista, compositor),
Leonardo Cárdenas (compositor, arreglista),
Jorge Oviedo (compositor, arreglista),
Diana Viteri (compositora, arreglista),
César Espinoza (director, arreglista)
Mónica Bravo (directora, compositora y arreglista),
Segundo Cóndor (compositor y arreglista),
Freddy Godoy (director, compositor y arreglista)
Ligia Pasaca (directora),

César Chauvín (director, arreglista),
Byron Sotomayor (director)
Claudio Jácome (director, compositor y arreglista) entre otros.

“Nuestro pueblo a participado de la conformación de grupos que ejecutaron el canto colectivo, coros que se conformaron en el contexto religioso y en aquellos organizados en familia para las épocas navideñas. A los coros que se constituyeron en las instituciones musicales, se sumaron aquellos constituidos por iniciativa privada en organismos estudiantiles (colegios y escuelas) bancarios y más recientemente los coros universitarios. Entre los coros de mayor desempeño en diversas épocas apuntamos:

Orfeón Quito,
Coro de la Casa de la Cultura (Quito y Guayaquil),
Coro Universidad Central de Quito,
Coro de la Universidad de Guayaquil,
Coro Pichincha,
Coro Mixto Ciudad de Quito,
Coro Nueva Generación,
Coro ESPE,
Coro Polifónico del IESS,
Coro Oscar Vargas Romero,
Coro del Banco Nacional de Fomento,
Coro del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social,
Coro Vozandes,
Coro Infantil Teatro Nacional Sucre,
Coro Juvenil Teatro Nacional Sucre,
Coro de la Contraloría General del Estado,
Coro de la Politécnica,
Coro Scala,
Coro Santa Catalina (Cuenca)
Coro de la Cooperativa de Ahorro y Crédito San Francisco,
Coro Albada,
Coral Amistad,
Coro Enkanto,
Coro el Heraldo (Ambato),

Coral Santa María,
Coro Infantil del Conservatorio Nacional de Música,
Octeto vocal Kantart,
Coro Letort,
Coro Selah,
Coro Blanca Hauser,
Coro de Cámara del Centro Ecuatoriano Norteamericano (Guayaquil),
Coro Amaranto,
Coro UNITA,
Coro de la Universidad Nacional de Loja,
Vozteso,
Coro Franz Liszt
Coro PUCE
Coro de la Universidad San Francisco entre otros.

No todos han perdurado, pero cada uno de ellos ha brindado su esfuerzo para que el canto coral cumpla con su fructífero cometido artístico en nuestro medio”.(Guerrero, Antología Coral Mitad del mundo, 2008)

1.4. Aspectos Metodológicos de la enseñanza-aprendizaje del coro

En estudios realizados sobre la Pedagogía Musical se pueden encontrar diversos métodos de enseñanza-aprendizaje en la educación musical para estudiantes, entre ellos se destacan, el método Dalcroze con la euritmia o rítmica corporal, el Willems enfocado en la lectura musical y el Martenot que se centra en los materiales acústicos y en la observación directa del estudiante. Por otra parte se puede encontrar el método Orff centrado en los conjuntos instrumentales, el *Kodaly basado en la voz y el canto coral* y el Suzuki dirigido a la enseñanza del violín, todos ellos como métodos activos e instrumentales. En América Latina sobresalen las aportaciones realizadas por las argentinas Patricia Stokoe, creadora de la Expresión Corporal-Danza y Violeta Hemsy de Gainza, que impulsa vigorosamente la improvisación y la composición como herramientas fundamentales para la formación musical. (Sánchez N.2014)

Dentro de la guía para esta antología, los aspectos metodológicos a tratarse, están enfocados en estándares para el progreso de las habilidades de los cantantes del coro y el desarrollo cognitivo de la música esperado, con un aporte de cada uno de los métodos mencionados anteriormente.

Los estándares son:

- “Cantar solo y con otros, una variedad de repertorio,
- Reconocer la música ecuatoriana, en variedad de repertorio,
- Improvisar melodías, variaciones y acompañamientos,
- Escuchar, analizar y describir elementos de la música,
- Entender la relación entre la música y las otras artes dentro del contexto cultural,
- Realizar tareas concretas en casa para reforzar el aprendizaje,
- Analizar y reflexionar los ejercicios para una correcta comprensión de lo que se hace y no solo trabajar por memorización, y
- Hacer evaluaciones periódicas en conjuntos pequeños para generar confianza y solvencia en cada uno de los integrantes.” (Brinson & Demorest, 2014)

“La innovación a través del aprendizaje cooperativo y el intercambio de ideas, se presentan también como estrategia metodológica, y los lenguajes verbal y musical, como instrumentos de producción del conocimiento. La comunicación y la creación también son ejes del proceso de enseñanza aprendizaje”. (VIDAL, 2010)

Las metodologías del siglo XX nos plantean unos criterios para cumplir con el proceso de enseñanza-aprendizaje, estos son:

- La Globalización, que es la unidad de criterios a la hora de enseñar.
- Participación/Actividad, se debe estar activo y motivado a participar.
- Integración/Desinhibición, integrados en un grupo ayuda a madurar y progresar.
- Improvisación/Creatividad, referencias constantes en las metodologías del siglo XX.

Por todo esto sin duda el canto ofrece enormes posibilidades para la enseñanza y aprendizaje musical, pues es un gran motor de motivación (CENOPOSICIONES, 2013)

1.4.1 Técnica vocal.

“El conocimiento del aparato vocal y de sus partes nos acerca mucho al entendimiento del arte del canto. Sin embargo, es importante saber cómo funcionan cada uno de estos órganos y cómo podemos utilizarlos para producir sonidos más armoniosos” (Marín, 2011)

La técnica vocal es un sistema complejo que requiere de un estudio profundo de los contenidos que abarcan este tema. Se expondrá una visión general de cada uno de los elementos que constituyen el instrumento de la voz, y los pasos que constituyen la buena producción del sonido a través del mismo.

Como punto de partida, es necesario en el aprendizaje de cualquier instrumento musical, conocerlo físicamente, en su forma material, y sus acabados de construcción para poder asociarse con el mismo y conocer las posibilidades físico-acústicas de dicho instrumento.

El aparato vocal al ser un instrumento que está en el interior de la persona, nos invita a tener un conocimiento fisiológico del mismo. Cabe señalar que dicho aparato fonador es un instrumento musical aerófono, es decir que la producción de sonido se realiza por medio del aire.

1.4.1.1 El Aparato Vocal

“Por la anatomía conocemos que el instrumento vocal es un conjunto armónico muy complicado de tejidos, membranas, cartílagos, y antros misteriosos, cuyos órganos esenciales son: para la respiración, los pulmones; para la emisión y vibración del sonido, la laringe; y la faringe con sus cavidades anexas, que nos representa la caja armónica o de resonancia. Si uno de ellos no está bien construido, o no funciona con la regularidad debida, la voz sufre alguna alteración.

Laringe.- Es la laringe órgano impar, central, simétrico y hueco, formado por nueve cartílagos que constituyen una cavidad oblonga en comunicación por su parte superior con las fauces, debajo de la

lengua, y por la inferior con la tráquea. La laringe es el órgano esencial de la fonación y bajo este concepto es uno de los más importantes de la vida. Debe este papel elevado, de órgano fonético, a la aparición en su interior y parte media de dos láminas elásticas más o menos tensas, llamada cuerdas vocales, que bajo la acción de la columna de aire espirando transmiten las vibraciones que producen la voz. De su mayor tensión o robustez deriva la variedad de sonidos.

Pulmones.- Los pulmones son dos grandes masas de estructura esponjosa, que ocupan las cavidades del pecho, separadas una de la otra por el mediastino y el corazón. En ellos se efectúan los fenómenos respiratorios. La laringe en su parte inferior comunica con la tráquea hasta los bronquios, cuyas últimas ramificaciones constituyen el tejido esponjoso de los pulmones protegidos por la caja de arcos óseos que forman los costados del pecho entre la columna vertebral y el esternón. Dichos órganos se apoyan en el músculo horizontal llamado diafragma.

La potencia de la voz depende de la cantidad de aire y de la velocidad con sale comprimido de los pulmones.

Faringe.- Es la parte superior del esófago o tragadero, situada delante de la columna vertebral y separada de la boca por el velo del paladar. La pared superior de la faringe está formada por la base del cráneo. Tiene forma de tubo con embocadura, que comunica en su parte más estrecha con la laringe y el esófago. También esta tapizada por una membrana mucosa, que se continúa hacia la nariz y la boca hasta el esófago.

Glotis.- Es una pequeña hendidura en la parte superior de la laringe, destinada a dar paso al aire que sale o entra en la misma en el acto de respirar. Esta hendidura está limitada lateralmente por cintillas membranosas denominadas cuerdas vocales. En número de cuatro, dos a cada lado, se distinguen en superiores e inferiores.

Epiglotis.- Es como una válvula movable injertada sobre la abertura laríngea superior, detrás de la base de la lengua, la cual, bajándose en el momento de la deglución, tapa la glotis impidiendo la introducción de los alimentos o cuerpos extraños y evitando que se intercepte el paso del elemento principal conservador del individuo que es el aire.

Diafragma.- Es un músculo ancho, situado debajo de los pulmones, que, como una bóveda flexible, sostiene y separa la cavidad del pecho de la del vientre. Es el órgano donde la escuela clásica del arte del canto apoyaba el sistema de la respiración, por ser el único, lógico y natural” (Viñas, 1963)

En resumen podemos decir que, las cuerdas vocales se encuentran en la laringe, estas son: dos verdaderas y dos falsas. Las cuerdas vocales verdaderas son las que producen el sonido el cual se realiza por el aire que se exhala de los pulmones, el cual hace vibrar a las cuerdas, tal como cuando se habla. Entonces, la diferencia entre hablar y cantar, viene de la

intensidad y la velocidad con que se expulsa el aire, en otras palabras, si la velocidad del aire es constante, la vibración de los pliegues vocales será constante, produciendo así un sonido continuo.

La calidad del sonido depende del control de la calidad del aire. ¿Cómo se puede controlar la correcta salida del aire?

Para controlar la correcta salida del aire intervienen varios elementos, entre ellos tener plena conciencia sobre la respiración y otros que son netamente musculares, músculos que participan en la respiración como los intercostales, los abdominales y el diafragma. Cabe señalar que actúan todos los músculos del cuerpo, pero el enfoque está en los mencionados anteriormente.

La postura del cuerpo es importante, debe ser erguida y sin tensiones. La respiración, debe ser cómoda, baja, controlada y apoyada tomando conciencia de los músculos que intervienen en ella.

El aparato vocal o fonador, por su parte, también tiene sus características propias al producir el sonido, la técnica vocal permite controlar las diferentes posibilidades tímbricas y acústicas del mismo. Por ejemplo, la impostación de la voz, permite tener más espacio interno bucal, el cual le da una característica propia al sonido, generalmente los directores de coro y los profesores de canto buscan esta cualidad del sonido, para tener más posibilidades de ensamble musical, sin embargo esto depende de los objetivos vocales que cada persona busca.

La clasificación de las voces se da según su tesitura y timbre, por las características mencionadas anteriormente se las divide así:

- Voces blancas: mujeres o niños
 - o Soprano
 - o Mezzo-soprano
 - o Contralto
- Voces oscuras (graves) : hombres
 - o Tenor
 - o Barítono
 - o Bajo

La clasificación de los coros o ensambles nacen de las diferentes combinaciones de las voces:

- Coro de voces iguales (mujeres, niños, niños y mujeres)
- Coro de voces oscuras (hombres)
- Coro Mixto (mujeres, hombres y niños)

“Los resonadores amplifican, refuerzan y modulan los fonemas para conseguir la intensidad y el timbre adecuados en sus diferentes registros” (Palacios, 2011). La faringe y la boca que son las cavidades móviles debido a sus posibilidades de desplazamiento y las cavidades fijas que son la nariz y los senos frontales.

Como Palacios afirma, los órganos articulatorios son: labios, lengua, dientes, paladar y mandíbula. Estos cuidan de la dicción de las palabras, onomatopeyas y de la inteligibilidad del mensaje, a la vez que contribuyen a la riqueza tímbrica.

Todos estos elementos participan conjuntamente en la técnica vocal, como un sistema de producción de sonido, la calidad y cualidad vocal como se había mencionado antes, depende del control y la conciencia de cada una de las partes para lograr dicho objetivo. Es necesario tener un profesor de canto que domine la técnica, para que pueda monitorear el desarrollo del estudiante de canto. En el caso de los coros el director es el llamado para atender a las necesidades técnicas de cada estudiante. Este proceso se da a largo plazo y requiere de disciplina, constancia, confianza y amor al canto.

1.4.1.2 El calentamiento

El calentamiento obedece a una serie de actividades, en secuencia, que ayudan a la preparación del cuerpo, para tener una mejor predisposición a la hora de ejecutar los instrumentos musicales y el canto.

Al tratarse de una actividad física, mental y espiritual, esta preparación debe tener el objetivo de relajar el cuerpo, e interiorizar nuestra mente y espíritu, para una mejor predisposición en el quehacer del canto.

1.4.1.2.1 *Calentamiento Corporal*

El calentamiento corporal es necesario, para tomar conciencia de nuestro interior, ya que el instrumento del cantante está inmerso en su ser.

El ritmo y el sonido son parte del movimiento, en tal virtud, la preparación debe tener un enfoque claro en el equilibrio, la sinestesia, la direccionalidad, los impulsos, las acciones y las reacciones. Muchas personas no están conscientes de sus movimientos, debido a la rutina diaria, y al ritmo acelerado de vida que se lleva.

Según la Técnica Alexander, la cabeza es la que organiza la movilidad del cuerpo. Es así que muchas de las actividades de calentamiento para cantar, se basan en ejercicios diseñados por esta técnica. (Rosenberg, 1997)

El reconocimiento de las articulaciones, y de los músculos de la respiración, se trabaja en las actividades, con el fin de relajarlos y comprender el funcionamiento mecánico-físico, para después conectarlo por medio de percepciones y sensaciones, con la parte sensible y psico-emocional de la persona.

1.4.1.2.2 *Calentamiento Vocal*

Cuando el cuerpo está preparado, se procede al calentamiento específico de la voz, por medio de ejercicios diseñados para este fin, con la asistencia de la técnica de producción y emisión de sonido (Mansion, 1934)

Es importante la activación y relajación de las cuerdas vocales, por esto se insiste en la relajación con movimientos tambaleantes continuos y entonando ligeramente una m que sirve para encontrar los resonadores faciales y en general el lenguaje técnico musical, a esta emisión de sonido se la conoce como *boca chiusa*: boca cerrada. El profesor puede ayudarse con un piano o un con un diapasón de horquilla.

Los demás ejercicios trabajarán las posibilidades tímbricas de la voz en el rango natural de su tesitura. En este caso la preparación tendrá finalidades técnicas y estilísticas que cubran las obras de repertorio que se montarán en el ensamble coral.

También se puede ejercitar por medio de melismas, las articulaciones y dinámicas musicales como: Legato, staccato, forte, piano, etc. Este trabajo es importante porque le da a la persona una idea del contexto musical que se prepara en el montaje de las obras de repertorio. Además los elementos básicos de la música (ritmo, melodía, armonía) están siempre presentes, reforzando el aprendizaje de la misma.

1.4.2 Desarrollo de las habilidades musicales en el ensayo

En el proceso de enseñanza aprendizaje de la música en un ensamble o coro, se desarrollarán habilidades, que permitan a las personas, estar conscientes de las actividades que están desarrollando. Esto quiere decir que estos procesos requieren a más de la memorización, una comprensión y un criterio de la música.

La música tiene una parte objetiva científica que se puede ir tratando como temas específicos de teoría musical, asociándolos con ciencias exactas como la matemática y la física. Estas analogías pueden insertarse como patrones musicales, en la construcción y entendimiento de los procesos rítmicos, melódicos y armónicos.

La parte subjetiva de la música, tiene parámetros de asociaciones un poco más complejos de análisis, donde el apoyo de las ciencias sociales y la estética nos pueden ayudar a entender dichos temas, en relación al entorno físico y universal.

Por otro lado, los componentes pedagógicos, a tratarse, gozan de una secuencia de temas de menor a mayor dificultad, cuyas herramientas y materiales se organizan de acuerdo al desarrollo del proceso, y no de acuerdo a un orden preestablecido. (Zuleta Jaramillo, 2008)

1.4.2.1 Introducción de lectura musical

Es muy importante que los integrantes de un coro puedan entender los códigos o grafías creadas para la escritura musical. Resulta un proceso de alfabetización musical como lo menciona Kodaly. Por tal razón en las actividades de calentamiento y vocalización se puede

también introducir y motivar la lectura musical. Dalcroze nos dice que el movimiento es importante para la relación de los sonidos con el ritmo y melodía, cuando se ejercita la voz.

Los métodos existen para ayudar a este proceso, por eso es necesario escoger alguno que pueda ayudar al coro en diferentes etapas. (Brinson & Demorest, 2014) En etapas básicas se deben realizar ejercicios que abarquen patrones rítmicos cíclicos, que ayuden a ir incorporando al ritmo como una estructura o esqueleto de la música, interiorizar el pulso como una constante imprescindible para la creación de dichos patrones.

Figura 10. Ejercicio 1 Método Kodaly



Kodaly Ta ta ta ta ti ti ti ti ti ti ti ta ti ti ta ti ti

De manera paralela, se trabaja con los sonidos, dentro de la organización de la escala diatónica, en un proceso a mediano plazo, con sonidos combinados en una primera fase de 2das mayores y menores, luego se puede incorporar poco a poco, las 3ras. Mayores y menores, y hacer varios ejercicios juntado 2das y 3ras, partiendo desde diferentes tonos y en diferentes patrones rítmicos, esto ayudará a la independencia auditiva y cognitiva. Las relaciones ascendentes y descendentes, aportarán al desarrollo lógico y entendimiento del entorno sonoro. Cabe recalcar que con estos intervalos de sonido ya se pueden hacer un sinnúmero de ejercicios y creaciones junto con las diferentes figuras rítmicas.

Figura 11. Ejercicio 2 Método Kodaly



Kodaly Ta ta ta ta ti ti ti ti ti ti ti ta ti ti ta ti ti

El grado de dificultad irá aumentando paulatinamente, según las evaluaciones que logre el profesor para verificar el nivel de aprendizaje. Si se logra vencer esta primera fase, se incorporará los intervalos de 4ta. Y 5ta. Justas, luego se trabajará las 6tas mayores y menores, haciendo las comparaciones con las terceras pues son intervalos hermanos por tener las distancias iguales invertidas. Los intervalos de 7ma. Son muy raros para el canto pero existen, esto sería una última fase.

Figura 12. Ejercicio Propuesto



(Espinoza) Va - mos a can - tar con los a-mi-gos de Fe- li - peel ra- tón fe- liz

Los diseños de los ejercicios se desarrollarán de acuerdo al criterio del profesor o director del coro, la ventaja es que se puede adaptar a las necesidades de cada agrupación vocal, en beneficio de su repertorio. Como una siguiente fase las personas pueden realizar estos ejercicios con las partituras de su repertorio. Es responsabilidad del maestro que el nivel del repertorio vaya con el nivel de aprendizaje del grupo, esto garantizará y reforzará el proceso educativo.

El texto es también una parte fundamental cuando se canta, por esta razón se puede hacer prácticas de texto recitado con el ritmo escrito (coro hablado) para entender la velocidad y el orden rítmico establecido por el compositor, además esto facilitará el aprendizaje de la entonación en los intervalos sobre dicho ritmo. Este ejercicio se lo puede aplicar en la Fig. 11.

1.4.2.2 Expresión corporal

La comunicación es la finalidad de las expresiones creadas y recreadas por el ser humano, a través de la historia. La música como se ha mencionado, tiene esta característica principal como un lenguaje universal. La necesidad de establecer las sensaciones, pensamientos y sentimientos, son la principal motivación para la expresión del individuo.

Cabe señalar que antes que la palabra estuvo la expresión corporal y facial, que permitía interpretar los estados de ánimo de un individuo. El lenguaje corporal dice mucho de una persona, por ejemplo: su postura, su manera de caminar, de sentarse, los gestos al expresarse, la velocidad del movimiento del cuerpo, etc. Todo este entorno tiene un sentido y expresa claramente el estado de ánimo de una persona y hasta su propia personalidad.

Con estos antecedentes, la autora argentina Ana Frega, (2000) afirma que, el cuerpo se convierte en un medio de expresión para la música. Como elementos constitutivos de la emisión, en la voz se encuentra el canto y en las manos y pies la percusión corporal. El oído constituye el receptor como elemento de discriminación y apreciación de los sonidos. La representación de la expresión se manifiesta en el movimiento expresivo y mimético del cuerpo (expresión corporal) Finalmente la ejecución de los instrumentos también son emisores en este proceso.

Naturalmente todo este trabajo debe realizarse en completa armonía con el entorno de lo que se pretende expresar. Todo tiene un orden lógico y sigue unos patrones coherentes en cada una de sus partes. Es decir, la música junto con la palabra deben estar integrados coherentemente con el movimiento corporal, de lo contrario el discurso tendría otra interpretación e incluso llegar a la parodia.

Como se dice en el argot popular: “un gesto dice más que mil palabras” es totalmente cierto pues el lenguaje corporal representa más del 50% de la comunicación. Por este motivo es importante aprender a manejar nuestro cuerpo para estar consciente, cuando se necesita comunicar o decir algo y ser lo más convincente en el discurso musical.

Existen muchas técnicas que tratan sobre la expresión corporal. Algunas de ellas tienen que ver con el mundo del teatro, con capítulos introductorios de manejo del espacio interno y externo, en una búsqueda por encontrar la sensación del cuerpo en relación con sí mismo y con su entorno. Por otro lado el desarrollo de la danza sin duda, es un aporte importante para el control del movimiento y del equilibrio del cuerpo relacionado con la expresión y la textura corporal. Por su parte, “la técnica Alexander enseña a hacer un uso consciente y racional del sí mismo, mejorando naturalmente su funcionamiento en cualquier actividad” (Rosenberg, 1997) Refiriéndose el autor a la expresión corporal propiamente dicha.

Sin duda la expresión corporal es una de las habilidades que se desarrollan en el proceso de aprendizaje de los coros, aplicándolos desde los calentamientos vocales, incluyendo el movimiento en los calentamientos corporales según Dalcroze e integrándolos como parte de la interpretación de las obras según el repertorio que se esté tratando en ese momento. Los cantantes de coro tienen la oportunidad de recrear su expresión continuamente durante los procesos de montaje y ensayo.

1.4.2.3 Análisis y estética musical.

La música al ser considerada una ciencia y un arte tiene varias aristas desde donde podemos observarla. En la parte de la ciencia se habla específicamente del enfoque objetivo de la música, en el campo lógico, de su composición física matemática. Se trata sin duda del sonido y como tal se debe conocer y ser analizado en su producción, es decir en cómo nace y de qué está compuesto. De una manera general se entiende que, el sonido es el efecto que se produce por la vibración de un cuerpo en movimiento, el cual genera ondas que se propagan a través del aire.

Ahora bien, las cualidades del sonido son: altura, amplitud, frecuencia. Si hablamos del canto, estas características se manifiestan naturalmente al emitir una nota por la vibración de los pliegues vocales.

Conociendo a groso modo como se produce el sonido en la voz, se aprenderá a utilizarlo en distintas formas a través del canto en el contexto del coro. Cabe señalar que la voz humana

tiene rangos establecidos en producción de frecuencias según los tipos de voces que existen. (Ver técnica vocal 4.1)

Como siguiente paso, resulta necesario sistematizar este proceso del trabajo del sonido a través de la codificación escrita lo cual ha permitido cifrar melodías sencillas hasta grandes obras maestras tal como es el lenguaje escrito.

Desde la evolución de la música y el desarrollo de la teoría musical, los ordenamientos u organizaciones de los sonidos han llegado a establecer estructuras muy complejas como por ejemplo una sinfonía.

Analizar una sinfonía entonces tomaría su tiempo y su dedicación. Los arreglos corales también han tenido una evolución en este aspecto, por lo tanto es necesario analizar y entender deductivamente dichos arreglos. La ventaja que se tiene es que la mayoría de los arreglistas tratan de ser lo más específicos en los detalles de cómo se quiere que suene su música, de ahí que es importante el análisis en este sentido.

Otra parte que es fundamental analizar es el texto de la obra que se va a interpretar, puesto que es la parte más directa de la información que el oyente va a recibir. El texto se lo debe entender en su totalidad con un análisis profundo, entendiendo su contexto y puede ser escrito en prosa, poesía, entre otros. En el caso de las composiciones ecuatorianas del siglo XX se ha usado mucha poesía de autores del Ecuador. Por ejemplo el maestro Gerardo Guevara ha escrito su música con textos de Jorge Enrique Adoum, Medardo Ángel Silva, entre otros.

En el caso de los arreglos corales realizados de la música popular, los textos son escritos en prosa y generalmente cuentan historias de la vida cotidiana del pueblo. Por otra parte el texto en las canciones siempre deviene en el campo de la lírica ya que está implícita la estructura y métrica como elementos de la frase musical, es importante en cuanto al texto analizar su connotación, simbolismo y mensaje. Por ejemplo cuando un compositor o arreglista usa un determinado acorde lo hace para resaltar una palabra importante del texto que encierra la síntesis de lo que se quiere expresar.

El siguiente paso es estudiar el texto con el ritmo que representa cada melodía de la canción o arreglo, esto depende de la textura compositiva, que el arreglista utiliza en cada voz del coro. (Polifonía, homofonía, etc.) Una vez, realizado este trabajo, se puede interpretar el texto con la melodía sugerida en el arreglo por el compositor.

Si se habla de la música como arte, entonces entramos en el plano subjetivo de la misma. Esta parte nos brinda la posibilidad de analizarla desde el punto de vista de la estética de la música. Esto quiere decir que existen otros enfoques por el cual la música pasa de lo objetivo a lo intangible. Ya no es suficiente el razonamiento para la interpretación de la canción, sino que es necesario entender el contexto emocional, y la parte espiritual de cada obra.

Para este proceso, es necesario conocer algunos aspectos del entorno en que se compuso la canción y porque se la compuso. Estos datos ayudan claramente a entender la esencia de la creación, es decir que se quiso decir con esta música en el tiempo y en el espacio de su creación, podemos llamarlo su marco temporal y espacial. Por ejemplo:

“En la región andina, en la provincia de Chimborazo, especialmente en la zona rural, se canta el Capishca Chimboracense – La Venadada, (Taruga) y se dice que fue un tema propio para la cacería de venados (chacus)” (Godoy Aguirre, 2012)

En definitiva, el cantante de coro, desarrollará la habilidad de analizar una partitura o arreglos coral, desde lo concreto hasta lo abstracto de la música como lenguaje y herramienta de comunicación y expresión de los individuos.

1.4.2.4 Ensamble, Interpretación y expresividad.

El ensamble es una cualidad musical de balance de los distintos sonidos que participan en un grupo de música. En el caso específico de los coros la meta será equilibrar las voces dentro la textura propuesta por el arreglo vocal del compositor. Esto quiere decir que según la técnica de composición que haya utilizado el compositor en su arreglo, el coro tendrá que

balancear las voces según las relevancias melódicas, armónicas, rítmicas, textuales y dinámicas.

“La textura es el resultado, no simplemente de la composición individual de esos elementos, sino de la relación que se establece entre los mismos, de su trabajo simultáneo y sincrónico, o por el contrario de su marcha dispareja y sucesiva” (Silva, 2000)

El desarrollo auditivo de los cantantes es una herramienta fundamental para poder mejorar el balance y el ensamble de un coro, pues poder cantar una voz escuchando otra no es cosa fácil, sin embargo la práctica y los métodos de ensayo ayudarán a desarrollar esta habilidad en los cantantes. Cabe señalar que los estudiantes universitarios en su mayoría no son músicos de profesión, pero esto no significa que no puedan desarrollar dichas habilidades. Lo importante es el planteamiento del método de trabajo para el mejoramiento del ensamble del coro.

Por otra parte, el tema de la interpretación tiene que ver mucho con los detalles que se trabajan en las técnicas de ensamble y balance de una agrupación, Recordemos que en el análisis de la estética musical de cada obra encontraremos herramientas o información que junto con el ensamble musical, ayudarán a una buena interpretación de la obra o arreglo coral que se esté montando. En otras palabras la interpretación viene de la aproximación de lo que el arreglista o compositor quiso decir con su obra por un lado, y por otro, que las técnicas musicales en cuanto a dinámicas y articulaciones del sonido en el trabajo de ensamble, colaboren para su mejor exposición.

Por ejemplo si hablamos de los matices sugeridos en ciertas exposiciones temáticas musicales, la realización dependerá de la intención que se le quiera dar a esa melodía. Esto quiere decir que si hablamos de un piano (suave en italiano) no necesariamente será estandarizado. Sino que dependerá de la intencionalidad de la música, del texto y del contexto de esa melodía en piano.

El cantante pasa en cierto modo a ser un actor, en el sentido de que debe vivir el momento de la música en el que está inmerso para contribuir con su realización. Solo en ese momento podrá expresar el discurso como consecuencia de su interpretación. El público estará de acuerdo con su discurso musical si logra conectarse con el cantante de coro en la propuesta

comunicativa que está ofreciendo. Naturalmente el aplauso es una forma de asentir dicha recepción, pero el objetivo del mensaje musical y expresivo tiene que ir más allá de dicho aplauso, debe convencer al oyente en el sentido honesto de la propuesta comunicativa del coro hacia su público.

1.4.3 Evaluación

La evaluación es un término que se implantó en el campo de la educación hace apenas un siglo. Desde que el autor Tyler implantara en los primeros años de la década de los 30's el término "evaluación educacional". Por lo cual se afirma que el concepto de evaluación ha evolucionado a lo largo de los años hasta ser lo que es en la actualidad. Esto se debe a que existe hoy una mayor conciencia de la necesidad de alcanzar mayores cotas de calidad educativa.

Garanto (1989) distingue la evolución de los conceptos de evaluación aplicada al ámbito educativo en los siguientes momentos fundamentales:

Primer momento.- La evaluación como medida, situada entre los siglos XIX y principios del XX, su concepción está basada en la Psicología Conductista (Skinner y Watson). Centrada en establecer las diferencias individuales entre personas a través de test.

Segundo momento.- La evaluación considerada como el grado de congruencia entre objetivos y su grado de consecución, situada entre los años 30 y 40, cuando de la mano Tyler se concibió como un proceso sistemático, destinado a producir cambios en la conducta de los alumnos por medio de la instrucción. La evaluación fue considerada como el mecanismo que permitía comprobar el grado de consecución de los objetivos.

Tercer momento.- La evaluación considerada en la totalidad del ámbito educativo. Desarrollada en los Estados Unidos en las décadas de los 60 y 70. La consecuencia fue un movimiento de "responsabilidad escolar" Es importante destacar la contribución de dos autores: Cronbach y Scriven. El primero define en 1963 a la evaluación como: "Recopilación y uso de información para la toma de decisiones". Hace hincapié a la evaluación del proceso.

Scriven por su parte, define a la evaluación como: “Proceso por el cual estimamos al valor o al mérito de algo que se evalúa (de los resultados)”

Cuarto momento.- Nuevos enfoques o tendencias de la evaluación. Establecida en los años 70. Por una parte orientan a los alumnos a la toma de decisiones sobre el programa y por otro lado entienden a la evaluación como “valoración del cambio ocurrido en el alumno como consecuencia de una acción educativa sistemática”

Quinto momento.- Proliferación de modelos. Los años 70 en adelante se caracterizan por esta proliferación de modelos evaluativos, basados en la evaluación cuantitativa y cualitativa. Aunque son diferentes, ambos coexisten en muchos casos en la actualidad, ya que no existe un único modo de concebir la evaluación. La evaluación debe ser continua.

Sexto momento.- La evaluación debe ser Formativa, diferenciada e integradora. En España en 1990 la LOGSE, decía que la evaluación sería continua y global para la educación primaria y continua e integradora para la educación secundaria, dando relevancia a los métodos cualitativos. Ampliando los planteamientos de la evaluación a los espacios del sistema educativo:

- Los procesos de enseñanza.
- Los procesos de aprendizaje.
- La práctica docente.
- Los proyectos curriculares.
- Los diversos elementos del sistema educativo.

Es decir, la acción educativa de la evaluación no se reducía a momentos aislados y externos del proceso educativo, sino que tenía un desarrollo paralelo e integrado en el mismo.

Séptimo momento.- Se sitúa en España a comienzos del siglo XXI con la LOE en el 2006. Implementa algunos postulados a la LOGSE. Entre ellos la LOE establece que la evaluación

tiene por objeto analizar y valorar el grado de adquisición de las ocho competencias básicas que la ley establece:

- Competencia en comunicación lingüística.
- Competencia matemática.
- Competencia de conocimientos e interacción con el mundo físico.
- Competencia digital.
- Competencia social-ciudadana.
- Competencia cultural y artística.
- Competencia de aprender a aprender.
- Competencia autonomía e iniciativa personal.

Esto supone un nuevo enfoque del sistema de educación, en la medida que la evaluación debe valorar no solo los conocimientos adquiridos sino las competencias del alumno en la aplicación práctica de dichos conocimientos.

Con este antecedente, en el caso del campo coral, la evaluación debe ser continua y permanente durante todo el proceso pues esta no se circunscribe a un solo aspecto. La evaluación es una herramienta en el proceso de la educación musical en este sentido para lo cual se sugiere una evaluación en equipo y una reevaluación conforme a lo trabajado en la propuesta de talleres.

1.5. El Taller

El taller es una importante alternativa para el proceso de enseñanza-aprendizaje. Al respecto del concepto, algunos autores dicen:

- El taller es el conjunto de unidades productivas de conocimientos a partir de una realidad concreta. (Cohetero, 2013)

- El taller es una realidad integradora, compleja, reflexiva, en que se unen la teoría y la práctica como fuerza motriz del proceso pedagógico.(Cohetero, 2013)
- El taller es una nueva forma pedagógica que pretende lograr la integración de teoría y práctica concebida en un equipo de trabajo.(Cohetero, 2013)
- Un taller pedagógico es una reunión de trabajo donde se unen los participantes en pequeños grupos o equipos para hacer aprendizajes prácticos según los objetivos que se proponen y el tipo de asignatura que los organice. Puede desarrollarse en un local, pero también al aire libre. No se concibe un taller donde no se realicen actividades prácticas, manuales o intelectuales y tiene como objetivo la demostración práctica de las leyes, las ideas, las teorías, las características y los principios que se estudian, la solución de las tareas con contenido productivo. El taller pedagógico resulta una vía idónea para formar, desarrollar y perfeccionar hábitos, habilidades y capacidades que le permiten al alumno operar con el conocimiento y al transformar el objeto, cambiarse a sí mismo. (Cohetero, 2013)

Ezequiel Prozcauskicita los siguientes conceptos:

- “El taller es una realidad compleja que si bien privilegia el aspecto del trabajo en terreno, complementando así los cursos teóricos, debe integrar en un solo esfuerzo tres instancias básicas: un servicio de terreno, un proceso pedagógico y una instancia teórico-práctica”(Cohetero, 2013)
- “Nosotros concebimos los talleres como un medio y un programa, cuyas actividades se realizan simultáneamente al período de estudios teóricos como un intento de cumplir su función integradora. Estos talleres consisten en contactos directos con la realidad y reuniones de discusión en donde las situaciones prácticas se entienden a partir de cuerpos teóricos y, al mismo tiempo, se sistematiza el conocimiento de las situaciones prácticas”(Cohetero, 2013)
- “El taller es por excelencia el centro de actividad teórico - práctica de cada departamento. Constituye una experiencia práctica que va nutriendo la docencia y la elaboración teórica del departamento, la que a su vez va iluminando esa práctica, a fin de ir convirtiéndola en científica”.(Cohetero, 2013)

María González nos dice:

- “Me refiero al taller como tiempo - espacio para la vivencia, la reflexión y la conceptualización; como síntesis del pensar, el sentir y el hacer. Como el lugar para la participación y el aprendizaje. Me gusta, agrega, la expresión que explica el taller como lugar de manufactura y mente factura. En el taller, a través del inter-juego de los participantes con la tarea, confluyen pensamiento, sentimiento y acción. El taller, en síntesis, puede convertirse en el lugar del vínculo, la participación, la comunicación y, por ende, lugar de producción social de objetos, hechos y conocimientos”.(Cohetero, 2013)

Se puede observar que, mediante el taller se puede encontrar caminos cercanos en el aprendizaje, pues las necesidades que surgen e inquietudes de los alumnos se pueden trabajar desde la vivencia y experiencia por lo que la parte teórico-práctico se sustenta en la participación de los estudiantes con el profesor o director en este caso. El saber y el saber hacer, se manifiestan en aprender haciendo.

1.5.1 Principios pedagógicos del taller

Los principios pedagógicos del taller según Ander Egg son:

1. Eliminación de las jerarquías docentes.
2. Relación docente - alumno en una tarea común de cogestión.
3. Cambiar las relaciones competitivas por la producción conjunta –cooperativa grupal.
4. Formas de evaluación conjunta. (Cohetero, 2013)

Se manifiesta en este sistema de taller todo su carácter de autogestión, por lo que permite realizarse inclusive sin asistencia por parte de un moderador o profesor, esto es positivo pues los alumnos pueden hacer talleres en conjunto con una organización previa entre ellos.

1.5.2 Fundamentos epistemológicos del taller

Según Mario Bunge, la epistemología o Filosofía de la ciencia (ciencia de la ciencia) es la rama de la filosofía que estudia la investigación científica y su producto, el conocimiento científico.

Por lo que, desde la visión epistemológica, el taller propone:

1. Realizar una integración teórico - práctica en el proceso de aprendizaje.
2. Posibilitar que el ser humano viva el aprendizaje como un Ser Total y no solamente estimulando lo cognitivo, pues, además de conocimientos aporta experiencias de vida que exigen la relación de lo intelectual con lo emocional y activo e implica una formación integral del alumno.
3. Promueve una inteligencia social y una creatividad colectiva.
4. El conocimiento que se adquiera en el taller está determinado por un proceso de acción - reflexión - acción.

Cuando el ser humano aprende, y quizás estemos siendo reiterativos, aprende como una totalidad integrada. El aprendizaje no es sólo un acto intelectual sino también emocional y afectivo. (Esto son las competencias)

1.6 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

De acuerdo a los objetivos planteados en la introducción del tema se puede establecer que el Coro es una herramienta importante para el aprendizaje de la música de los estudiantes que integran el Coro PUCE, así también puede facilitar los métodos de enseñanza para el profesor o director, esto debido a las posibilidades didácticas que nos brinda el Coro como instrumento.

Además, el diagnóstico presentado demuestra que el desarrollo auditivo es uno de los principales objetivos para establecer la metodología de los talleres, por lo que las actividades sugeridas en estos, tendrán ese enfoque.

El estudio de la música ecuatoriana como parte de nuestro ambiente sonoro, facilitará los procesos de aprendizaje de la música debido a la familiaridad que existe en la memoria auditiva de los estudiantes con nuestra música. Es así que, es importante profundizar los temas que tienen que ver con la música ecuatoriana y la música coral del Ecuador para tener claro el contexto de estudio.

Así también el conocimiento de las posibilidades técnicas de la voz y del conjunto coral permitirá dominar los diferentes aspectos metodológicos de la enseñanza-aprendizaje del coro para facilitar la aplicación de los talleres que se sugieren en el segundo capítulo de esta disertación.

El taller por su parte, demuestra que es una excelente estrategia pedagógica que permite integrar la teoría y la práctica a través de actividades conjuntas y el trabajo en equipo.

Se espera que los estudiantes del Coro PUCE se familiaricen con la música a través de los talleres expuestos en el capítulo II y a la vez se interesen por la música ecuatoriana. Además, que esta investigación se convierta en una referencia para otros coros universitarios.

Finalmente se invita a todas las personas que lean este documento a que profundicen más en cada uno de los temas expuestos, de tal forma que se pueda extender la investigación, aportar y mejorar la educación musical en nuestro país.

Guía Metodológica de enseñanza-aprendizaje de la Música Coral Ecuatoriana dirigida a los
estudiantes que integran el Coro de la PUCE

CAPÍTULO II: PRODUCTO

2.1 Guía Metodológica de enseñanza-aprendizaje de la música coral ecuatoriana, como talleres

2.1.1 Objetivo General

Proporcionar una metodología de enseñanza-aprendizaje de la Música Coral Ecuatoriana a las agrupaciones corales universitarias y en específico al coro de la PUCE, a través del diseño de talleres de iniciación musical basados en el repertorio coral ecuatoriano, con el fin de desarrollar sus habilidades auditivas e interpretativas musicales, afianzando su acercamiento a la música ecuatoriana.

Al culminar con las etapas de cada uno de los talleres, los integrantes del coro serán capaces de:

- Comprender y ejecutar ritmos básicos de canciones ecuatorianas en sus géneros específicos.
- Discriminar melodías principales y secundarias presentes en un arreglo de música coral ecuatoriana, según su género.
- Cantar al unísono y armonizar a dos, tres y cuatro voces los arreglos corales propuestos en este taller, según los arreglos propuestos en los mismos.
- Diferenciar las diferentes partes que constituyen una canción según su género.
- Reconocer los elementos básicos que intervienen en la interpretación de una canción según su género.
- Entender la música de forma global y contextualizada.

2.1.2 Recomendaciones metodológicas de uso

La educación musical tiene como uno de sus propósitos principal es el desarrollo de la percepción auditiva, las actividades propuestas están encaminadas a la comprensión, desde la vivencia, de los elementos que componen la música, es decir ritmo, melodía, armonía, forma y estilo. Se abordan técnicas de movimiento con el fin de integrar la música por medio de experiencias que sustenten el aprendizaje.

La metodología se realiza a través de talleres y su eje principal es la formación auditiva, por tal motivo todas las actividades y experiencias tienen este enfoque, la discriminación y conciencia auditiva permitirán el desarrollo de las habilidades musicales; por otra parte los talleres proponen una estructura básica para el conocimiento y desarrollo de varios géneros de la música ecuatoriana, a través de la vivencia práctica, facilitando el entendimiento general de los conceptos básicos de la música.

La propuesta de taller contempla un tiempo estimado de dos a dos horas y media, de acuerdo a las necesidades de cada tema, dejando la posibilidad de tomarse un tiempo adicional si la determinada actividad lo requiere, o cambiarla si es necesario.

Se plantea en cada taller enfoque cinco etapas de aprendizaje:

Desarrollo rítmico: Taller I y II

Desarrollo melódico: Taller III y IV

Percepción Armónica: Taller V y VI

Percepción de la Forma: Taller VII

Reconocimiento de Estilo: Taller VIII

a) Desarrollo Rítmico:

Se establecen actividades para el conocimiento e interiorización de géneros específicos de la música ecuatoriana, partiendo del reconocimiento del ritmo como elemento primario de la música.

b) Desarrollo Melódico:

Se sugieren actividades para la identificación de melodías simples, permitiendo reconocer y diferenciar la melodía principal y la secundaria en una canción, según su género.

c) Desarrollo Armónico:

Se plantean actividades para la comprensión y reconocimiento de la armonía básica con ejercicios auditivos, juegos, analogías, cantos de terceras, sextas, quintas, en intervalos armónicos y melódicos, acordes y cánones.

d) Percepción de la Forma:

Se determinan actividades que posibilitan el entendimiento de la estructura de una canción según cómo se presenten sus partes ya sea por repetición, variación o desarrollo.

e) Reconocimiento de Estilo:

Estas actividades permiten la comprensión de los elementos que aportan a la interpretación de una obra, Es decir, los detalles que ayudan a su representación artística tales como el carácter, género, contexto histórico, texto, puntos culminantes, así como elementos de dinámica, articulación y agógica entre otros.

2.1.3 Síntesis de Marco Teórico

EL CANTO CORAL EN LA EDUCACIÓN

El canto coral es una herramienta para el aprendizaje de la música y su vivencia, en el siglo XX con el auge del Nacionalismo, el movimiento coral se constituye como una herramienta socializadora en donde se comparte el crecimiento de los pueblos y en el Ecuador músicos como: Oscar Vargas Romero, Luis H. Salgado, Segundo Luis Moreno, Gerardo Guevara entre otros, han abordado este ámbito con las características de los géneros y estilos de la música del folclore de nuestro país

El canto coral trabaja actualmente los elementos musicales en comunión con otras manifestaciones artísticas como el movimiento corporal, ejercicios de vocalización, técnicas de relajación que favorecen el montaje e interpretación del repertorio. Se han establecido varios métodos de aprendizaje para el canto, de los cuales se destaca el “Método Kodaly” que surge como una investigación folclórica y pedagógica, basado en la lecto-escritura, en las sílabas rítmicas, la fononimia y el solfeo relativo, establece un principio en donde “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento) “.

Este método interioriza el aprendizaje de la música a través del cuerpo y la voz, de ahí que se puede sustentar la guía de la música coral ecuatoriana con motivos establecidos en los ritmos, melodías y armonías propias de nuestro ambiente sonoro y reconocer al coro como un instrumento o herramienta de aprendizaje de la música.

Entre los estudios realizados sobre la Pedagogía Musical se pueden encontrar diversos métodos de enseñanza en la educación musical para estudiantes y para la enseñanza-aprendizaje del coro, estos se enfocan en estándares para el progreso de las habilidades de los cantantes y el desarrollo cognitivo de la música esperado, con un aporte de cada uno de los métodos mencionados en el marco teórico se ofrecen enormes posibilidades para la enseñanza y aprendizaje musical, pues es un gran motor de motivación, además con las metodologías del siglo XX se pueden plantear criterios para cumplir con el proceso de enseñanza-aprendizaje.

2.1.4 Desarrollo

Instrucciones generales para el Director de los talleres

1. Cada taller tiene un tema específico que debe ser utilizado como fondo para las actividades a ser realizadas, este está expuesto previo al detalle de actividades.
2. El lugar donde se realicen las actividades debe posibilitar un adecuado desplazamiento de los participantes, además de condiciones óptimas de luz, espacio, temperatura y silencio.
3. En cada taller se utilizan instrumentos musicales como recursos didácticos.
4. El director debe visualizar si los estudiantes tienen la predisposición al trabajo, en el caso de existir factores como cansancio o estrés es conveniente realizar ejercicios previos de relajación.
5. La serenidad y concentración son elementos importantes para la ejecución de las actividades, el director debe saber transmitir este estado a los estudiantes a través de su propia interiorización.
6. Las analogías y experiencias propias del director contribuyen a la conexión directa con sus estudiantes.
7. El director puede considera extender o disminuir el tiempo planificado, dependiendo de los resultados de las actividades.
8. Considerar que los talleres 1 y 2 están enfocados al aprendizaje del ritmo, los talleres 3 y 4 enfocados a la melodía, los talleres 5 y 6 a la armonía, taller 7 a la forma y por último el taller 8 se centran en el trabajo con el estilo. No obstante en cada una de las etapas se revisan todos los elementos con el fin de guiar y familiarizar a los estudiantes con cada uno de los enfoques programados. Idea de un todo como un todo

2.1.5 Talleres

2.1.5.1 Taller I

Enfoque: Ritmo

Objetivo: Reconocer el elemento básico de la música, el ritmo a través del fragmento del San Juanito “El Caballito Azul”, arreglo coral del maestro Segundo Córdor con las actividades propuestas para este fin.

Objetivos específicos

- Interiorizar el ritmo musical a través movimientos corporales guiados por el sanjuanito Caballito Azul
- Mejorar la percepción auditiva del ritmo musical
- Fomentar el trabajo en equipo.

EL SAN JUANITO

Obra: El Caballito Azul (fragmento)

Autor: Alex Alvear

Arreglo: Segundo Córdor

33

ti - i ki to ro tac *p* ti - i ki to ro tac *mf* el ca-ba-lli-to/a - zul *f*

ti - i ki to ro tac *mp* el ca-ba lli-to/a - zul *mf* *f*

to ro ti ki to ro tac *p* to ro ti ki to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

va tro-tan-do sin ce-sar *mp* el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

41

ti - i ki to ro tac *p* ti - i ki to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*



ti - i ki to ro tac *mp* el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

to ro ti ki to ro tac *p* to ro ti ki to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

va tro-tan-do sin ce-sar *mp* el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

(Fig. 1)

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|-------------------------------|----------|--|--------------------------------------|---|--|--------|
| Taller 1 Primera Etapa | Ritmo | "El Caballito Azul" Autor: Alex Alvear Arreglo: Segundo Córdor | Grabadora y audios del tema musical. | Introducción, calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Recibir a los coristas con la reproducción de la canción caballito azul como música de fondo. 2. Pedir a los coristas colocarse en círculo de pie, en una posición neutral (pies a la altura de los hombros con los brazos relajados.) 3. Pedir a los coristas concentrarse cerrando los ojos e imaginando un paisaje tranquilo. 4. Seguidamente realizar tambaleos relajados del cuerpo a la velocidad de la música en distintas direcciones, sintiendo los movimientos y enfocándose el interior de cada uno, como percepción individual. (Estos movimientos deben realizarse de manera orgánica.) | 5' |
| | | | | Relajación y conciencia física de la respiración | <ol style="list-style-type: none"> 1. Respirar profundamente, buscando una relajación del cuerpo con la percepción de que la respiración llena todo el cuerpo. 2. Al mismo tiempo realizar movimientos con los brazos, trazando lentamente ondas imaginarias en el espacio, la velocidad de la respiración deberá marcar la velocidad del movimiento. (Es necesario pensar que todos los movimientos que se realicen son redondos y continuos sin interrupción). | 5' |

| | | | | | | |
|----------------------------|--|--|--|------------------------|--|-----|
| Taller 1 Primer a Etapa | | | | Percepción del espacio | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director debe pedir al grupo que camine en círculo con pasos moderados. 2. Mientras el grupo se desplaza, el director deberá tocar el ritmo básico del sanjuanito en el bombo:  <ol style="list-style-type: none"> 3. Pedir a los estudiantes que marquen el ritmo del San Juanito con sus pies, primero el pie derecho, luego el pie izquierdo, luego ambos como emulando una danza. | 5' |
| | | | | Bombo chagcha s piano | <ol style="list-style-type: none"> 4. Más tarde el Director deberá tocar el bombo o chagchas durante la actividad en ritmo de Sanjuanito:  <ol style="list-style-type: none"> 5. El grupo debe imitar el ritmo base de Sanjuanito con el cuerpo, mientras el profesor acompaña con el instrumento: <ul style="list-style-type: none"> - Primero con palmas, - Luego marchando, - Después con palmas al pecho, - Finalmente palmas sobre los muslos. | 30' |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|---|--|
| | | | | | 6. El siguiente paso es hacer dos grupos e intercalar los movimientos rítmicos, por ejemplo: el primer grupo marca las negras con pies y el segundo grupo marca las corcheas con las manos. Esto permitirá que los coristas vayan entendiendo los diferentes patrones rítmicos que se forman en el San Juanito. | |
|--|--|--|--|--|---|--|

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|--|------------|---|---|--------|
| Taller 1 Segunda Etapa | Melodía | "El Caballito Azul" Autor: Alex Alvear Arreglo: Segundo Córdor | Piano | Reconocimiento de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Escuchar varias veces la melodía principal del Caballito azul, interpretada por el piano (realizar esta actividad con los ojos cerrados). 2. Dibujar imaginariamente en el espacio la melodía con el dedo índice mientras escucha el piano. Los movimientos del brazo deben ser amplios | 5' |
| | | | | Acercamiento a la ejecución de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director cantará las melodías de cada una de las voces del fragmento expuesto al principio de este taller (figura n8) a capella con una sílaba cualquiera (tarareo), dividida por frases, pidiendo al grupo que imite su canto a manera de responsorial. 2. El grupo se dividirá por voces (cuerdas) y repasarán en círculos, las voces que el director les había enseñado por imitación, de esta manera podrán escucharse y corregir si es posible entre ellos. Si no es posible que se corrijan entre ellos el Director puede interceder y apoyar a las cuerdas. | 10' |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|---|--|
| | | | | | 3. Si es necesario el director tocará su línea varias veces en el piano mientras ellos repiten conjuntamente con la silaba du para más tarde añadir el texto u onomatopeya. Estas actividades se detallarán y especificarán más adelante. | |
|--|--|--|--|--|---|--|

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|---|------------------|------------------------------|--|--------|
| Taller 1 Tercera Etapa | Armonía | “El Caballito Azul” Autor: Alex Alvear Arreglo: Segundo Córdor | Piano y guitarra | Reconocimiento de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Tararear la melodía mientras el director acompaña con los acordes básicos del Sanjuanito “El caballito azul” en la guitarra o piano (Am, Dm7, Am, Dm7, Bb, Am) 2. Seguidamente cada cuerda debe cantar sus melodías con el texto mientras el director continúa acompañando con la guitarra o el piano. 3. Después, el director juntará las voces por compases hasta completar las frases y pedirá a los coristas que presten mucha atención a los cambios que se van dando en la armonía, la guitarra ayudará a reforzar este propósito. Ellos deben interrumpir si escuchan un cambio armónico y decir a los demás que ha pasado un cambio en el acorde. | 15' |

| | | | | | | |
|--|--------------|--|--|-------------------------------------|--|------------|
| <p>Taller 1 Cuarta Etapa</p> | <p>Forma</p> | | <p>Tema de “El caballito azul” interpretado por Alex Alvear y Mariela Condo.</p> <p>Partitura. Lápices de colores.</p> | <p>Cuerpo o estructur a</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. Escuchar todo el San Juanito “El caballito azul” Interpretado por Alex Alvear y Mariela Condo. 2. Pedir a los estudiantes que intenten explicar las partes que contiene la canción. 3. Más tarde pedir al director que explique el tema de la forma metodológicamente y que toque cada parte en la guitarra. 4. La metodología de la enseñanza sobre la forma será: <ul style="list-style-type: none"> - Conversar sobre las partes que forman el San Juanito “El caballito azul”: Estribillo, Estrofa, Coro, Coda. - Identificar auditivamente las partes del San Juanito escuchando los cambios y contrastantes de la canción guiados por el acompañamiento del director y señalar en la partitura dichos cambios con diferentes colores. - A manera de una pequeña coreografía, marcar las partes de la canción con cambios de movimiento contrastantes en el cuerpo. Por ejemplo: Estribillo: Todos levantan los brazos. Estrofa: Posición normal. Coro: Todos hacen palmas al ritmo del San Juanito. Coda: Todos levantan el brazo derecho con puño cerrado | <p>15’</p> |
|--|--------------|--|--|-------------------------------------|--|------------|

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|-----------------------|----------|--|------------|---|--|--------|
| Taller 1 Quinta Etapa | Estilo | “El Caballito Azul” Autor: Alex Alvear Arreglo: Segundo Córdor | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar corporalmente las sensaciones que expresa la canción a través del cuerpo mediante la respiración profunda, los ojos cerrados y tomando como referencia que la canción representa el sueño de un niño, un sueño hermoso que solo se da cuando su madre le canta. 2. El director deberá darle un contexto a la canción, en donde visualicen una madre dando un arrullo a su hijo (sentimiento de ternura), el niño sueña. 3. El director debe explicar metodológicamente el sentido de aplicar el estilo en una obra, es decir, las obras musicales contemplan dinámicas como son forte (fuerte) mezzo forte (medio fuerte) piano (suave) pianissimo (muy suave) las cuales dan la intención que da el compositor a su obra pero para poder transmitir y llegar a los oyentes se debe dar a los cantantes una visión específica de ese sentimiento que se desea expresar con ayuda del director, esto hace la diferencia, es decir, al ser una canción de cuna estos deben ser dulces utilizando las dinámicas dentro de los matices que es la ternura. | 15' |
| Taller 1 Sexta Etapa | | | | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. Sentarse todo el grupo en círculo y preguntar ¿cómo se sintieron en el taller? 2. Despejar las dudas que surjan de las intervenciones y evaluar conjuntamente si se logró el objetivo en el aprendizaje del San Juanito. 3. Encontrar los puntos donde hubo falencias y reforzar teóricamente si es necesario las dudas. 4. Levantarse, tomarse de las manos, respirar profundamente y despedirse con fuerte aplauso mientras cantan la canción a su gusto e interpretación. | 15' |

EL CABALLITO AZUL

SANJUANITO
Canción de cuna

ALEX ALVEAR

♩ = 85

Arreglos musicales:
SEGUNDO CONDOR 2008

Mezzo. 1
la ra la la ra la ra la la ra la la ra la la ra la la ra la
p *mp*

Mezzo 2
m m m m m m m m uh uh uh uh
pp *p*

Mezzo 3
m m m m m m m m uh uh uh uh
pp *p*

Mezzo 4
m m m m m m m m uh uh uh uh
pp *p*

M.1
la ra la la ra la ra la la - a Ahora que/el sol se va/a dor - mir
pp *f* *mf*

M. 2
uh uh uh uh la - a Ahora que/el sol se va/a dor - mir
pp *f* *mf*

M. 3
uh uh uh uh la - a sol se va/a dor - mir
pp *f* *mf*

M. 4
uh uh la la la ra la ra la - a A dor - mir Ahora que/el
pp *f* *p* *mf*

segcond 2008

13

M. 1
p tu ru a *mf* se vis-te/el cie-lo de car - bón *p* tu ru a *mf* Y de/u-na

M. 2
p tu ru a *mf* se vis-te/el cie-lo de car - bón *p* tu ru a *mf* y de/u-na

M. 3
p tu ru a *mf* se vis-te/el cie-lo de car - bón *p* tu ru a

M. 4
p sol se va/a dor - mir *p* de car - bón *mf* se vis-te/el cie-lo de car - bón

19

M. 1
p nu-be va/a sa - lir *mf* tu ru a *mf* tro-tan-do/un ca-ba-lli-to/a - zul

M. 2
p nu-be va/a sa - lir *mf* tu ru a *mf* tro-tan-do/un ca-ba-lli-to/a - zul

M. 3
mf nu-be va/a sa - lir *p* tu ru a *mf* tro-tan-do/un ca-ba-lli-to/a - zul

M. 4
p A sa lir *mf* Y de/u-na *p* nu-be va/a sa - lir *mf* es a - zul *mf* tro-tan-do/un

EL CABALLITO AZUL

25

M.1
tu ru a tro-tan-do/un ca-ba-lli-to/a - zul la ra la la ra la la la la ra la la ra la
p *mf* *f* *mp* *f*

M.2
tu ru a tro-tan-do/un ca-ba-lli-to/a - zul uh uh la la uh uh la
p *mf* *f* *p* *f*

M.3
tu ru a tro-tan-do/un ca-ba-lli-to/a - zul uh uh la la uh uh la
p *mf* *f* *p* *f*

M.4
ca-ba-lli-to/a - zul tro-tan-do/un a a - zul uh uh la la uh uh la
f *p* *f*

33

M.1
ti - i ki to ro tac ti - i ki to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul
p *mf* *f*

M.2
ti - i ki to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul
mp *mf* *f*

M.3
to ro ti ki to ro tac to ro ti ki to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul
p *mf* *f*

M.4
va tro-tan-do sin ce-sar el ca-ba-lli-to/a - zul
mp *mf* *f*

41

M.1
ti - i ki to ro tac *p* ti - i ki to ro tac *mf* el ca-ba-lli-to/a - zul *f*

M.2
ti - i ki to ro tac *mp* el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

M.3
to ro ti ki to ro tac *p* to ro ti ki to ro tac *mf* el ca-ba-lli-to/a - zul *f*

M.4
va tro-tan-do sin ce-sar *mp* el ca-ba-lli-to/a - zul *mf* *f*

49

M.1
la ra la la ra la ra la la ra la la ra la *mp* la - a Si los guam - bri-tos sien-ten *pp* *f* *mf*

M.2
uh uh uh uh uh uh uh uh *p* la - a Si los guam - bri-tos sien-ten *pp* *f* *mf*

M.3
uh uh uh uh uh uh uh uh *p* la - a bri-tos sien-ten *pp* *f* *mf*

M.4
uh uh uh uh uh uh la la la ra la ra la - a *p* *pp* *f* Sien - ten *p*

56

M. 1 que tu ru a sus o-jos se quie-ren ce - rrar tu ru
p *mf* *p*

M. 2 que tu ru a sus o-jos se quie-ren ce - rrar tu ru
p *mf* *p*

M. 3 que tu ru a sus o-jos se quie-ren ce - rrar tu ru
p *mf* *p*

M. 4 que Si los guam - bri-tos sien-ten que a ce - rrar sus o-jos se quie-ren ce -
mf *p* *mf*

62

M. 1 a es por-que pron-to lle-ga - rá tu ru a tro-tan-do/el ca-ba-lli-to/a-
mf *p* *mf*

M. 2 a es por-que pron-to lle-ga - rá tu ru a tro-tan-do/el ca-ba-lli-to/a-
mf *p* *mf*

M. 3 a pron-to lle-ga - rá tu ru a tro-tan-do/el ca-ba-lli-to/a-
mf *p* *mf*

M. 4 rrar lle - ga - rá es por-que pron-to lle-ga - rá es a -
p *mf* *p*

68

M. 1
 zul tu ru a trotan-do/el ca-ba-lli-to/a - zul la ra la la ra la la la
p *mf* *f* *mp*

M. 2
 zul tu ru a trotan-do/el ca-ba-lli-to/a - zul uh uh la la
p *mf* *f* *p*

M. 3
 zul tu ru a trotan-do/el ca-ba-lli-to/a - zul uh uh la la
p *mf* *f* *p*

M. 4
 zul trotan-do/el ca-ba-lli-to/a - zul trotan-do/el a a - zul uh uh la la
mf *f* *p*

75

M. 1
 la ra la la ra la ti - i ki to ro tac ti - i ki
f *p* *mf*

M. 2
 uh uh la ti - i ki to ro tac
f *mp*

M. 3
 uh uh la So - bre-su lo-mo via-ja-rán des-pa-ci-to
f *p* *mf*

M. 4
 uh uh la a la tie-rra de los sue-ños
f *mp*

82

M. 1
to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul ti - i ki to ro tac ti - i ki
f *p* *mf*

M. 2
el ca-ba lli-to/a - zul ti - i ki to ro tac
mf *f* *mp*

M. 3
tro-ta - rá el ca-ba-lli-to/a - zul to ro ti ki to ro tac to ro ti ki
f *p* *mf*

M. 4
el ca-ba-lli-to/a - zul va tro-tan-do sin ce-sar
mf *f* *mp*

90

M. 1
to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul uh uh uh uh uh uh uh a uh uh a uh uh uh
f *p*

M. 2
el ca-ba-lli-to/a - zul uh uh uh uh uh uh uh a uh uh a uh uh uh
mf *f* *p*

M. 3
to ro tac el ca-ba-lli-to/a - zul uh uh uh uh a uh uh a uh uh uh
f *p*

M. 4
el ca-ba-lli-to/a - zul uh uh a la la la la la la la
mf *f* *p*

2.1.5.2 Taller II

Enfoque: Ritmo

Objetivo: Reconocer el elemento básicos de la música, el ritmo, a través del fragmento del “Andarele”, arreglo coral del maestro Segundo Córdor.

Objetivos específicos

- Fortalecer los temas planteados en el taller I acerca del ritmo musical.
- Realizar actividades enfocadas en el ritmo del Andarele, como género diferente al San Juanito para enriquecer los objetivos planteados anteriormente.

ANDARELE

Obra: Andarele (fragmento)

Autor: Tradicional

Arreglo: Segundo Córdor

13


la ra la la rai la la ra rai la la ra la la rai la la la ra la ra la la rai la

mf ah ah an - da - re - le ah ah ah ah ah

dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á dé - len al bom -

dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á dé - len al bom -

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|--|--|---|---|--------|
| Taller 2 Primera Etapa | Ritmo | Andarele Autor: Tradicional Arreglo: Segundo Córdor | Grabadora y audios del tema: Andarele Interpretado por Papá Roncón | Introducción, calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Recibir a los coristas con la reproducción de la canción Andarele como música de fondo. 2. Pedir a los coristas colocarse de pie, en una posición neutral (pies a la altura de los hombros con los brazos relajados.) 3. Pedir a los coristas concentrarse cerrando los ojos e imaginando los distintos escenarios en los que convive el pueblo afro en el Ecuador y cuál es su procedencia. 4. Pararse y bailar al ritmo de la música, trasladándose por el espacio con movimientos libres y a su imaginación. 5. Pedir a los coristas sentarse en sus sillas y al ritmo de la música marcar lo siguiente, un golpe con las palmas de las manos y sobre los muslos dos golpes para enfocarse en el ritmo. | 15' |
| | | | | Relajación y conciencia física de la respiración | <ol style="list-style-type: none"> 1. Buscar la relajación del cuerpo y realizar pequeños masajes a sí mismo en el cuerpo desde la cabeza pasando por todo el cuerpo hasta los pies activando la circulación 2. Respirar profundamente, al inhalar subir los brazos y al exhalar bajar los brazos hasta que ellos lleguen a tocar el piso doblando el cuerpo dejando al cuerpo totalmente suelto y relajado al igual que la cabeza, contar hasta 10 y subir lentamente. Repetir el ejercicio 5 veces. Es importante hacer este ejercicio muy despacio para evitar mareos. | 15' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|--|---------------------------|------------------------------|--|--------|
| Taller 2 Segundo Etapa | Melodía | Andarele Autor: Tradicional al Arreglo: Segundo Cónдор | Piano | Reconocimiento de la melodía | <p>Nota: Es esencial para este paso escuchar la melodía principal varias veces.</p> <ol style="list-style-type: none"> Pedir a los estudiantes dibujar en un pizarrón según su criterio cual es la línea melódica ubicando puntos como si fuera un cuadrante para entender las diferentes posiciones en las que se encuentran las notas en un pentagrama. Más tarde dibujar un pentagrama y ubicar las notas de la línea melódica, verificando si su dibujo coincide o no con lo dibujado.  | 10' |
| | | | Partituras del "Andarele" | Ejecución de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> Dividir al grupo por cuerdas y repasar sus voces varias veces hasta memorizarlas. Para identificar el inicio y fin de una melodía, pedir a los coristas dibujar una línea imaginaria en el piso en donde cada uno de ellos camine mientras suena la melodía y regrese de espaldas por la misma línea al punto de partida cuando esta haya terminado. | 10' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|---|--|------------------------------|--|--------|
| Taller 2 Tercera Etapa | Armonía | Andarele Autor: Tradicional Arreglo: Segundo Córdoba | Piano | Reconocimiento de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Cantar la melodía con el texto mientras el director acompaña con la guitarra o el piano el Andarele. (Cm, Bb, Cm, Bb) 2. Dividir por cuerdas a los coristas y que cada grupo determine y escriba el número de acordes escuchados en una hoja. 3. El director verá los resultados y explicará los círculos armónicos dado en la canción. | 15' |
| | | | | Ejecución de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Juntar las voces por pares con la guía del director, las posibilidades son: SA, TB, SB, AT, ST, AB 2. Soprano = S, Alto= A, Tenor= T, Bajo= B 3. El director continuará acompañando con la guitarra o piano los acordes básicos de la canción, esto ayudará al entendimiento del contexto armónico. 4. Hacer tríos de voces: SAT, SAB, STB, ATB. 5. Finalmente cuatro voces: SATB | 15' |
| Taller 2 Cuarta Etapa | Forma | | Reproducir Andarele interpretado por Papá Roncón | Cuerpo o estructura | <ol style="list-style-type: none"> 1. Escuchar todo el "Andarele" Interpretado por Papá Roncón. 2. Dividir por cuerdas, las sopranos identificarán el estribillo, las altos, las estrofas, los tenores la coda y los bajos la introducción. 3. El director dará pistas a cada grupo mientras están trabajando, al final este dará a conocer cuáles fueron las partes de la canción | 10' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|-----------------------|----------|---|---|---|---|--------|
| Taller 2 Quinta Etapa | Estilo | Andarele Autor: Tradicional Arreglo: Segundo Cóndor | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director debe explicar el contexto de la canción el cual es un ritmo puramente esmeraldeño, estas canciones son muy alegres en donde se cuenta sus vivencias a través de coplas, estas se caracterizan porque se puede improvisar todo tipo de coplas como un responsorial eterno "Andarele, vamonó" (alegría, ánimo y libertad) 2. Pedir a los coristas que imaginen la playa y el sol en donde se anteponen los colores vivos como el rojo y amarillo, lo cual les permitirá cantar con alegría como una fiesta de una forma más libre y divertida. 3. El director deberá dar una explicación sobre la metodología de los matices, tomando como un parámetro el manejo de los matices irán desde el forte hasta el piano refiriéndose a ellos como: forte llama a la alegría o algarabía y el piano como si fueran murmullos. | 15' |
| Taller 2 Sexta Etapa | | | Fotografías del pueblo afro y el pueblo indígena del Ecuador. | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. Sentarse todo el grupo en círculo y preguntar ¿cómo se sintieron en el taller? 2. Despejar las dudas que surjan de las intervenciones y evaluar conjuntamente si se logró el objetivo en el aprendizaje del Andarele. 3. Encontrar falencias y reforzar teóricamente si es necesario las dudas. 4. Pasar y mirar las fotografías. 5. Hacer una comparación con lo visto en el taller del San Juanito y el Andarele. Encontrar diferencias y similitudes. 6. agradecimiento y despedida | 15' |

ANDARELE

$\text{♩} = 100$

TRADICIONAL ESMERALDEÑO
Arreglo musicales: SEGUNDO CONDOR

Soprano

Contralto

Tenor *mf* dé - len al bom - bo que ya

Bass *mf* Dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á dé - len al bom - bo que ya

Guero *mf*

Bombo *mf*

S *mf* la ra la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la la ra

CAlt.

T va - moa bai - la - á dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á

B va - moa bai - la - á dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á

Gro. 7

Bb. 7

Segcond 2004

13

S
la ra la la rai la la ra rai la la ra la la rai la la la ra la ra la la rai la

CAlt.
mf ah ah an - da - re - le ah ah ah ah ah

T
dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á dé - len al bom -

B
dé - len al bom - bo que ya va - moa bai - la - á dé - len al bom -

Gro.
13

Bb.
13

18

S
la ra lai la la ra la la rai la la *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo -

CAlt.
an - da - re - le ah ah ah *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo -

T
bo que ya va - moa bai - la - á *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo -

B
bo que ya va - moa bai - la - á *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo -

Gro.
18

Bb.
18

ANDARELE

24

S *p* **A** ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó

CAlt. *p* **A** ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó

T *f* Mi com-pa-dre Do-mi-ti-lo-o di-gan-

B *mf* **A** po-ro-pom-pom po-ro-pom-pom po-ro-pom-pom po-an-da

Gro. *mf* **A**

Bb. *mf* **A**

28

S *p* ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *p* ti ki ti ki

CAlt. *p* ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *p* ti ki ti ki

T le que di-go yo-o que si no te-niaa-guar-dien-

B po-ro-pom-pom po-ro-pom-pom po-ro-pom-pom po-an-da po-ro-pom-pom

Gro. **A**

Bb. **A**

34

S ta *f* an-da - re - le va - mo - no - ó *p* ti ki ti ki ta *f* an-da -

CAlt. ta *f* an-da - re - le va - mo - no - ó *p* ti ki ti ki ta *f* an-da -

T te - e en - ton - ces pa quein - vi - to - - o

B po ro pom pom po ro pom pom po an - da po ro pom pom po ro pom pom

Gro. 34

Bb. 34

39

S re - le va - mo - no - ó

CAlt. re - le va - mo - no - ó *mp* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la

T *mp* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la

B po ro pom pom po ro pom pom *mf* pom pom pom

Gro. 39 *mf*

Bb. 39 *mf* TODOS CON LAS PALMAS

ANDARELE

44

S *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la *f* Aho-ra si me va gus-tan -

CAlt. *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la *f* Aho-ra si me va gus-tan -

T la *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la

B pom *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la pom pom *mf* po-ro pom pom

Gro. 44 *f* *mf*

Bb. 44 *f* *mf*

B

50

S do - o *p* ti ki ti ki ta *f* el mo - do de voz can-to - ó

CAlt. do - o *p* ti ki ti ki ta *f* el mo - do de voz can-to - ó

T *f* an-da - re - le va - mo - no - ó an - da -

B po - ro pom. An-da - re - le va - mo - no - ó pom pom po ro pom pom po ro pom. An-da -

Gro. 50 *f* *mf* *f*

Bb. 50

55

S *p* ti ki ti ki ta *f* tu pa - la - bra con la mi - a *p* ti ki ti ki

CAlt. *p* ti ki ti ki ta *f* tu pa - la - bra con la mi - a *p* ti ki ti ki

T re - le va - mo - no - ó an - da - re - le va - mo - no -

B re - le va - mo - no - ó pom pom *mf* po ro pom pom po ro pom. *f* An - da - re - le va - mo - no -

Gro. 55

Bb. 55

60

S ta *f* to - das sa - len al con - pa - ás *p* ti ki ti ki ta la ra

CAlt. ta *f* to - das sa - len al con - pa - ás *p* ti ki ti ki ta

T ó *f* an - da - re - le va - mo - no - ó

B ó pom pom *mf* po ro pom pom po ro pom. *f* An - da - re - le va - mo - no - ó

Gro. 60

Bb. 60

ANDARELE

65 C

S *mf* la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la la ra la ra la la rai la la ra lai la

CAlt. *mf* ah ah an - da - re - le ah ah ah ah ah an - da - re - le

T *mf* Dá - leal cu - mu - no que sue - na la ma - rim - ba dá - leal cu - mu - no que sue -

B *mf* Dá - leal cu - mu - no que sue - na la ma - rim - ba dá - leal cu - mu - no que sue -

Gro. *mf*

Bb. *mf*

71

S la ra la la rai la la *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo - nó

CAlt. ah ah ah *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mio - nó

T na la ma - rim - ba *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo - nó

B na la ma - rim - ba *f* an - da - re - ley an - da - re - le an - da - re - le va - mo - nó. Dé len *f*

Gro. *f*

Bb. *f*

77

S *p* ah ah ah *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *p* ah ah

CAlt. *mf* che ré que che ré che ré que che ré che ré que che ré che an-da che ré que che ré

T *p* ah ah ah *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *p* ah ah

B du-roa e-se bom-bo-o *mf* po-ro pom pom pom *f* Que sea-ca-be de rom-pe-

Gro. *mf*

Bb. *mf*

77

S ah *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *p* ah ah ah *f* an-da-

CAlt. que ré que che ré che ré que che ré che an-da che ré que che ré che ré que che ré

T ah *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *p* ah ah ah *f* an-da-

B é *mf* po-ro pom pom pom *f* Con un cue-ro de ve-na-o

Gro. *f*

Bb. *f*

82

82

82

87

S re - le va - mo - no - ó *P* ah ah ah *f* an - da - re - le va - mo - no -

CAlt. che re que che re che an - da che re que che re che re que che re che re que che re

T re - le va - mo - no - ó *P* ah ah ah *f* an - da - re - le va - mo - no -

B po ro pom pom pom Lo vol - ve - moa com - po ne - e po ro pom pom

Gro. *mf* *f* *mf*

Bb.

92

S ó *mp* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la *f* la la ra la la rai la

CAlt. che *f* la la ra la la rai la

T ó *mp* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la *f* la la ra la la rai la

B po ro pom pom pom pom pom pom pom *f* la la ra la la rai la

Gro. *mf* *f*

Bb. *mf* *f*

TODOS CON LAS PALMAS

98

S
la ra lai la la ra la la rai la la *P* ti ki ti ki ta *f* an-da-

CAlt.
la ra lai la la ra la la rai la la *P* ti ki ti ki ta *f* an-da-

T
la ra lai la la ra la la rai la la *f* Cuan - does - cu - cho la ma-rim - ba - a

B
la ra lai la la ra la la rai la la *mf* po rom pom po ro po rom pom po ro

Gro.
98

Bb.
98

103

S
re - le va-mo-no - ó *P* ti ki ti ki ta *f* an-da - re - le va-mo-no -

CAlt.
re - le va-mo-no - ó *P* ti ki ti ki ta *f* an-da - re - le va-mo-no -

T
me dan ga - nas de bai-la - - a

B
po rom pom po ro po an - da po rom pom po ro po rom pom po ro po rom pom po ro

Gro.
103

Bb.
103

108

S *ó* *p* ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó

CAlt. *ó* *p* ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó

T pe-ro cuan-do no la oi-go-o me dan

B po an-da po rom pom po ro po rom pom po ro po rom pom po ro po an-da

Gro. 108

Bb. 108

113

S *p* ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó *mp* la ra la la rai la

CAlt. *p* ti ki ti ki ta *f* an-da-re-le va-mo-no-ó

T ga-nas de llo-ra-a *mp* la ra la la rai la

B po rom pom po ro po rom pom po ro po rom pom po ro *mf* pom

Gro. 113

Bb. 113

TODOS CON LAS PALMAS

mf

118

S la ra lai la la ra la la rai la la *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la

CAlt. *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la

T la ra lai la la ra la la rai la la *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la

B pom pom pom *f* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la

Gro. *f*

Bb. *f*

124

S la *mp* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la *mf* la

CAlt. la *mf* la

T la *mp* la la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la *mf* la

B la pom pom po rom pom po ro po rom pom po ro po rom pom po ro pom pom pom *mf* la

Gro. *mp*

Bb. *mp*

ANDARELE

129 *rit.*

S
la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la an-da-re-ley an-da-re-le an-da-
rit.

CAlt.
la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la an-da-re-ley an-da-re-le an-da-
rit.

T
la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la an-da-re-ley an-da-re-le an-da-
rit.

B
la ra la la rai la la ra lai la la ra la la rai la la an-da-re-ley an-da-re-le an-da-
rit.

Gro.
129 *mf*

Bb.
129 *mf* *rit.*

135

S
re - le va - mo - nó va - mo - nó
f

CAlt.
re - le va - mo - nó va - mo - nó
f

T
re - le va - mo - nó va - mo - nó
f

B
re - le va - mo - nó va - mo - nó
f

Gro.
135

Bb.
135 *f*

f

2.1.5.3 Taller III

Enfoque: Melodía

Objetivo General

Reconocer el elemento básico de la música, la melodía, a través del fragmento del pasillo “Cantares del Alma”, arreglo coral del maestro Segundo Córdor.

Objetivos específicos

- Diferenciar las melodías de todo el arreglo coral.
- Discriminar la melodía de las demás cuerdas.
- Cantar la melodía dentro de los parámetros de afinación de la misma.

PASILLO

Obra: Cantares del Alma (fragmento)

Autor: Carlos Bonilla

Arreglo: Segundo Córdor

The image shows a musical score for a choral arrangement. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is a bass line. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "Pa - ra/en - tre - gar - te/en mú - si - ca del mun - do can - tan-do/en co - ro". The dynamic markings are *f* for the first part and *mf* for the second part. The bass line includes the words "bom bom" and "ca - tan-do/en co-ro/es - tan bom bom".

5

to - das las es - tre - llas *mf* Es


to - das las es - tre - llas *f*

to - das las es - tre - llas *mf* Es

bom bom bom bom bom la ra la la la la *f*

(Fig. 3)

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|------------------------------|-----------------|---|--|---|---|---------------|
| Taller 3 Primera Etapa | Ritmo | Cantares del Alma (fragmento) Autor: Carlos Bonilla Arreglo: Segundo Córdor | Grabadora y audios del tema: "Cantares del Alma" interpretado por Carlos Bonilla | Introducción, calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Recibir a los coristas con la reproducción de la canción "Cantares del Alma" como música de fondo. 2. Pedir a los coristas que imaginen un Quito del siglo XIX, en donde se conserva íntegra la estructura y cultura del centro histórico. 3. Los coristas deberán formar parejas para bailar al ritmo de la canción. 4. En el transcurso del baile, pedir a los hombres que simulen o actúen la acción de declarar amor a su pareja. 5. Pedir a las chicas se comporten coquetas con los caballeros y a su libre elección sigan formando una escena con lo dicho anteriormente. | 15' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
| Taller 3 Segunda Etapa | Melodía | Cantares del Alma (fragmento) Autor: Carlos Bonilla Arreglo: Segundo Córdor | Piano | Reconocimiento de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Escuchar la melodía de cada voz varias veces tomadas del fragmento anterior, enunciando cual le pertenece a cada voz. 2. Primero establecer las diferencias encontradas entre las melodías de la soprano y alto. 3. Luego encontrar las diferencias entre bajo y tenor. Las diferencias se establecerán a través de características o analogías las cuales quieran dar los coristas. Al final con ayuda del profesor determinar el tipo de intervalo, esto permitirá también reforzar este tema, necesario para el aprendizaje de los coristas. | 25' |

| | | | | | | |
|------------------------------|--|--|--|--|--|-----|
| Taller 3 Segunda Etapa | | | | | 4. Pedir al director que de otros ejemplos de intervalos a la canción como demostración. | |
| | | | | | <p>1. El grupo se dividirá en 4 subgrupos y repasarán en círculos, escuchándose y corrigiendo entre ellos cada una de sus voces (los subgrupos deben ser por voces.</p> <p>2. El director cantará la melodía de cada voz expuesta en el fragmento a capella con una sílaba cualquiera (tarareo), dividida por frases con cada grupo, pidiendo al mismo que imite su canto a manera de responsorial. Por ejemplo: fragmento voz de tenor.</p>  <p>3. El director pasará por cada grupo enseñando las melodías, los integrantes mientras el director realiza esta actividad deberán repetir su melodía hasta que cada uno de ellos la aprenda, una vez terminado cada grupo deberá demostrar que la melodía ha sido aprendida de forma correcta cantándole a sus compañeros.</p> <p>4. Sustituir el tarareo por el texto del fragmento.</p> | 25' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Material es | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|------------------------------|-----------------|---|-----------------------------------|---|---|---------------|
| Taller 3 Tercera Etapa | | | | Acercamiento a la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Juntar las voces por pares con la guía del director, las posibilidades son: SA, TB, SB, AT, ST, AB 2. Soprano = S, Alto= A, Tenor= T, Bajo= B 3. Hacer tríos de voces: SAT, SAB, STB, ATB. 4. Finalmente cuatro voces: SATB | 15' |
| Taller 3 Cuarta Etapa | | Cantares del Alma (fragmento) | Partitura. Lápices de colores. | Partes de la estructura o cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Conversar sobre las partes que forman el pasillo "Cantares del Alma": Estribillo, Estrofa, Coro, Coda. 2. Pedir a los coristas encontrar otro tipo de pasillo muy parecido al de cantares del alma en el cual se identifique la misma estructura y encontrar posibles diferencias. Ejemplo para el director: Guayaquil de mis amores. | 10' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Material es | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
| Taller 3 Quinta Etapa | Estilo | Cantares del Alma (fragmento) Autor: Carlos Bonilla Arreglo: Segundo Cóndor | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. Cada grupo cantará su melodía pero con una emoción diferente, las sopranos cantarán con temor, las altas con alegría, los tenores con tristeza y a los bajos con amor. 2. Presentar cada grupo el estilo con el que se le pidió cantar a sus compañeros y una vez concluido con todas las presentaciones, pedir a los coristas que elijan la mejor emoción para la canción. | 15' |
| Taller 3 Sexta Etapa | | | | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedir al director que prepare una pequeña encuesta en donde se verifiquen los puntos del aprendizaje a través de preguntas simples y al final pedir a los encuestados que escriban su comentario o sugerencias a los talleres. | 15' |

CANTARES DEL ALMA

PASILLO

CARLOS BONILLA CHAVEZ

Arreglos musicales: SEGUNDO CONDOR

Soprano
f Pa - ra/en - tre - gar - te/en mú - si - ca del mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro

Contralto
f Pa - ra/en - tre - gar - te/en mú - si - ca del mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro

Tenor
f Pa - ra/en - tre - gar - te/en mú - si - ca del mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro

Bass
f bom bom bom bom bom bom bom bom ca - tan-do/en co-ro/es - tan *mf* bom bom

S.
f to - das las es - tre - llas *mf* Es en tu al - ma que/en - con - tré mi cie - lo, es en tus la - bios

Ctrl.
f to - das las es - tre - llas *mf* Oh mi cie - lo es en tus la - bios

T.
f to - das las es - tre - llas *mf* Es en tu al - ma que/en - con - tré mi cie - lo, es en tus la - bios

B.
f bom bom bom bom bom la ra la la la Oh mi *mf* cie - lo yo te/en - con - tré bom bom

S.
f que/en - con - tré so - ni - dos, que so - lo/en ti po - sa - ron las es - tre - llas, *mf* tra - yen - do mú - si -

Ctrl.
f en - con - tré so - ni - dos des - de tu al - ma po - sa - ron las es - tre - llas, *mf* tra - yen - do mú - si -

T.
f que/en - con - tré so - ni - dos, que so - lo/en ti po - sa - ron las es - tre - llas, *mf* tra - yen - do mú - si -

B.
f bom bom bro - tan so - ni - dos des - de tu al - ma la ra la la la la ra la la la bom bom *mf*

17

S. ca del fir - ma - men - to. *f* *mf* Son tus pa - la - bras can - ta - res del al - ma, son tus sus - pi - ros

Ctrl. ca del fir - ma - men - to *f* *mf* Es del al - ma son tus sus - pi - ros

T. ca del fir - ma - men - to. *f* *mf* Son tus pa - la - bras can - ta - res del al - ma, son tus sus - pi - ros

B. bom bom bom bom bom la ra la la la la la Es del al - ma y del co - ra - zón bom bom *f* *mf*

23

S. rá - fa - gas de/a - lien - to, con - si - go tra - en be - llos sen - ti - mien - tos, que son la/es - cen - cia *f* *mf*

Ctrl. rá - fa - gas de/a - lien - to son tus sus - pi - ros be - llos sen - ti - mien - tos que son la/es - cen - cia *f* *mf*

T. rá - fa - gas de/a - lien - to, con - si - go tra - en be - llos sen - ti - mien - tos, que son la/es - cen - cia *f* *mf*

B. bom bom de/a - lien - to son tus sus - pi - ros la ra la la la la la la la la bom bom *f* *mf*

29

S. de tus pen - sa - mien - tos *mf* *f* Si tu/e - res ya mi cie - lo *mf* a - ma - da mi - a,

Ctrl. de tus pen - sa - mien - tos *f* *mf* Si tu/e - res ya mi cie - lo la ra la la a - ma - da mi - a la ra *mf*

T. de tus pen - sa - mien - tos *f* *mf* Si tu/e - res ya mi cie - lo *mf* a - ma - da mi - a

B. bom bom bom bom bom la ra la la la la la dum dum dum dum dum dum dum *f* *mf*

35

S. *f* da - me/en to-dos tus be - sos *mf* la me - lo - di - a *f* Pa - ra/en-tre - gar-te/en mú - si - ca del

Ctrl. *f* da - me/en to-dos tus bes - sos la ra la la *mf* la me - lo - di - a la ra Pa - ra/en-tre - gar-te/en mú - si - ca del

T. *f* da - me/en to-dos tus be - sos *mf* la me - lo - di - a *f* Pa - ra/en-tre - gar-te/en mú - si - ca del

B. *f* dum dum dum dum dum dum *mf* dum dum dum dum dum dum *f* bom bom bom bom bom bom bom bom

41

S. mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro to - das las es - tre - llas *f* *mf* Pa - ra/en-tre - gar-te/en

Ctrl. mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro to - das las es - tre - llas *f* *mf* Pa - ra/en-tre - gar-te/en

T. mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro to - das las es - tre - llas *f* *mf* Pa - ra/en-tre - gar-te/en

B. *f* bom bom ca - tan-do/en co-ro/es - tan *mf* bom bom bom bom bom bom *f* bom la ra la la la bom bom bom bom

46

S. mú - si - ca del mun - do can - tan-do/en co - ro to - das las es - tre - llas *f* 1. *mf*

Ctrl. mú - si - ca del mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro to - das las es - tre - llas *f* 1. *mf*

T. mú - si - ca del mun - do *mf* can - tan-do/en co - ro to - das las es - tre - llas *f* 1. *mf*

B. *f* bom bom bom bom bom bom ca - tan-do/en co-ro/es - tan *mf* bom bom bom bom bom bom *f* bom la ra la la la *mf*

CANTARES DEL ALMA

4

S. *ff* 2. *rit.*
tre - - - - llas la la

Ctrl. *f* 2. *rit.*
tre - - - - llas la la

T. *ff* 2. *rit.*
tre - - - - llas la la

B. *f*
bom la ra la la la la la

2.1.5.4 Taller IV

Enfoque: Melodía

Objetivo: Reconocer el elemento básico de la música, la melodía, a través del fragmento del pasacalle “La Tuna Quiteña”, arreglo coral del maestro Marcelo Beltrán.

Objetivos específicos

- Reforzar el aprendizaje obtenido en el taller anterior sobre melodía.
- Desarrollar la autonomía auditiva de los coristas de las demás melodías.
- Diferenciar cuando una melodía asciende y desciende

PASACALLE

Obra: La Tuna Quiteña (fragmento)

Autor: Leonardo Páez

Arreglo: Marcelo Beltrán

f = 132 *Legato sempre*

f 1 En el san - to del Quin - ta - na va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, y la mu - jer

f 1 En el san - to del Quin - ta - na va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, y la mu - jer

f 1 En el san - to del Quin - ta - na, va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, y la mu - jer

f 1 En el san - to del Quin - ta - na, va - mos a pa -

6

1

sar muy bien a - so
 lo que den la gor
 tal - sa - bel
 del Ma - muel

sar muy bien a - so
 lo que den la gor
 tal - sa - bel
 del Ma - muel

sar muy bien a - so
 lo que den la gor
 tal - sa - bel
 del Ma - muel

sar muy bien que vi - vael san - to a - so

(Fig. 4)

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|---|--|--------------------------------|---|--------|
| Taller 4 Primera Etapa | Ritmo | La Tuna Quiteña Autor: Leonardo Páez Arreglo: Marcelo Beltrán | Grabadora y audios del tema: "La Tuna Quiteña" interpretado por Claudio Jácome | Calentamiento corporal y vocal | <ol style="list-style-type: none"> 1. Recibir a los coristas con la reproducción de la canción "La Tuna Quiteña" como música de fondo. 2. Pedir al grupo que formen dos rondas y se desplacen al ritmo de la música marcando (uno, dos, pie derecho pie izquierdo respectivamente) 3. Pedir a los grupos que formen dos filas y luego formen una sola para formar una especie de tren humano el cual deberá recorrer por todo el salón. 4. Mientras se desplacen el grupo debe emular con la voz sonidos de alegoría al ritmo de la canción, es decir, cual si fuese una fiesta popular, ejemplo aiaiai, uiuiui, iaa, iaaa 5. Parar la reproducción de la música, realizar un ejercicio de grado conjunto a un parámetro de terceras con bocca chiusa. (boca cerrada) ejemplo (do re mi re do), repetir el ejercicio subiendo en semi tonos hasta diez semitonos y luego descender hasta llegar a la nota inicial. 6. Repetir el ejercicio anterior reemplazando la bocca chiusa por la vocal u. 7. Realiza dos ejercicios a grado conjunto con un parámetro de quinta, el uno ascendente: do re mi fa sol y el otro descendente sol fa mi re do. Mientras canten do re mi fa sol alzar la mano derecha simultáneamente y cuando cante sol fa mi re do la mano izquierda. Esto le permitirá reconocer también las melodías a los coristas. | 20' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|------------------------------|-----------------|---|-------------------|------------------------------|---|---------------|
| Taller 4 Segunda Etapa | Melodía | La Tuna Quiteña Autor: Leonardo Páez Arreglo: Marcelo Beltrán | Piano | Reconocimiento de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Escuchar varias veces la melodía de cada voz del pasacalle “La Tuna Quiteña”, interpretada por el piano, 2. Dividir el grupo en hombres y mujeres y con la ayuda de un asistente enseñar las melodías al par de voces, el director trabajará con las mujeres y el asistente con los hombres, se trabajará la parte del fragmento expuesto anteriormente. Cada grupo tendrá solo 15 minutos para ensayar su parte con el texto descrito en la partitura. 3. Pedir a los grupos que canten para sus compañeros las melodías aprendidas como grupo. 4. Luego se deberá unir las cuatro voces para interpretar el fragmento, si el director lo considera apropiado podrá ampliar el fragmento para lo que se adjuntará toda la partitura. | 30' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
| Tercera | Armonía | La Tuna Quiteña Autor: Leonardo Páez Arreglo: Marcelo Beltrán | Piano y guitarra | Reconocimiento de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Cantar las melodías con el texto mientras el asistente acompaña con la guitarra o el piano los acordes básicos de este pasacalle 2. Bm, F#7, Bm, F#7, Bm | 15' |
| | | | | Ejecución de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Juntar las voces por pares con la guía del director, las posibilidades son: SA, TB, SB, AT, ST, AB 2. Soprano = S, Alto= A, Tenor= T, Bajo= B 3. El asistente continuará acompañando con la guitarra o piano los acordes básicos de la canción, esto ayudará al entendimiento del contexto armónico. | 15' |

| | | | | | | |
|-----------------------------|-----------------|---|-------------------|---|---|---------------|
| | | | | | <ol style="list-style-type: none"> 4. Hacer tríos de voces: SAT, SAB, STB, ATB. 5. Finalmente cuatro voces: SATB 6. Cantar de dos o más voces al mismo tiempo 7. El director deberá explicar que la armonía del fragmento es homófona, es decir, que todas las voces se mueven iguales, recitando el texto conjuntamente, esto como introducción a la textura armónica. | |
| Cuarta | Forma | | | Cuerpo o estructura | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director deberá dividir en grupos a los coristas para desarrollar una actividad en la cual a cada uno se le entregará un pliego de papel y marcadores, con esto a través de diagramas, esquemas o dibujos expliquen en sus propias palabras como entienden la forma y con respecto a la canción describir sus partes. 2. Discutir el tema con el director y reforzar los conocimientos. | 10' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
| Taller 4 Quinta Etapa | Estilo | La Tuna Quiteña Autor: Leonardo Páez Arreglo: Marcelo Beltrán | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director explicará a los coristas el contexto de la canción "La Tuna quiteña", dando como referencia la descripción de la procedencia de la misma, es decir, año, lugar, escritor, compositor, motivo de su creación. 2. Pedir a los coristas que en parejas socialicen la información dada por el director y expongan sus criterios sobre la procedencia de la misma pero tan solo en tres palabras. 3. Habiendo escuchado el director a todas las parejas éste procederá a sintetizar la información suministrada y con ayuda de los estudiantes se llegará a un consenso para darle una sola intención o emoción a la canción. 4. Una vez consensuadas las emociones el coro deberá interpretar la canción con una misma intención. | 15' |

| | | | | | | |
|-------|--|--|--|---------------------|--|-----|
| Sexta | | | | Evaluación y cierre | 1. El director debe seleccionar y entrevistar a mínimo 3 estudiantes a los cuales les hará preguntas respecto a los temas dados de cualquiera de los talleres antes expuestos de una forma sutil pero asertiva, con el fin de que reconozca si los estudiantes han aprendido las lecciones anteriores. | 15' |
|-------|--|--|--|---------------------|--|-----|

LA TUNA QUITENA
Pasacalle
Leonardo Páez

Arreglo: Marcelo Beltrán F.
Quito, agosto 1999 - Rev 2012

$\text{♩} = 132$ ♩ *Legato sempre*

Soprano *f* 1. En el san - to del Quin - ta - na va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, y la mu - jer

Alto *f* 1. En el san - to del Quin - ta - na va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, y la mu - jer

Tenor *f* 1. En el san - to del Quin - ta - na *mp* del Quin - ta - na, va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, la Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, Ca - ro - li - na, y la mu - jer

Bajo *f* 1. En el san - to del Quin - ta - na *mp* del Quin - ta - na, *mf* va - mos a pa -
ma - te con tuher - ma - na con tuher - ma - na pa - ra to - mar
tu - re - ra Ro - sau - ra, la Ro - sau - ra, y la ne - gri -
di - ta Ca - ro - li - na, Ca - ro - li - na, y la mu - jer

S

1 2

sar muy bien que vi - va! san - to a - so *mf* To - das las ña - tas del
lo que den ,ay! lo que ven - ga. *mf* To - das las ña - tas del
tañ - sa - bel la gor por laiz - quier - day vaaha - ber
del Ma - muel ,de mi com - pa - dre! tean - doy con hin -

A

sar muy bien que den a - so *mf* To - das las ña - tas del
lo que den a - so *mf* To - das las ña - tas del
tañ - sa - bel la gor por laiz - quier - day vaaha - ber
del Ma - muel ,de mi com - pa - dre! tean - doy con hin -

T

sar muy bien que den a - so *p* To - das las ña - tas del
lo que den a - so *p* To - das las ña - tas del
tañ - sa - bel la gor por laiz - quier - day vaaha - ber
del Ma - muel ,de mi com - pa - dre! tean - doy con hin -

B

sar muy bien que vi - va! san - to a - so *mf* To - das las ña - tas del
lo que den ,ay! lo que ven - ga. *mf* To - das las ña - tas del
tañ - sa - bel la Cha - be - li - ta, la gor por laiz - quier - day vaaha - ber
del Ma - muel ,de mi com - pa - dre! tean - doy con hin -

12

S
 ba - rrio con sus guam - bri - tos ven - drán, vaaha - ber
 bai - le co - mo mun - ca se ve -
 re - cha pues "el pa - vo" bai - la - rán, za - pa -
 ca - das al san - to fes - te - ja

A
 ba - rrio con sus guam - bri - tos ven - drán, vaaha - ber
 bai - le co - mo mun - ca se ve -
 re - cha pues "el pa - vo" bai - la - rán, za - pa -
 ca - das al san - to fes - te - ja

T
 ba - rrio con sus guam - bri - tos ven - drán, vaaha - ber
 bai - le co - mo mun - ca se ve -
 re - cha pues "el pa - vo" bai - la - rán, za - pa -
 ca - das al san - to fes - te - ja

B
 ba - rrio las del ba - rrio, con sus guam - bri - tos ven - drán, con los guam - bri - tos; vaaha - ber
 bai - le vaaha - ber bai - le, co - mo mun - ca se ve -
 re - cha por laiz - quier - da, pues "el pa - vo" bai - la - rán, yun pa - sa - ca - lle, za - pa -
 ca - das con hin - ca - das, al san - to fes - te - ja

18

S
 rá. *p* plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin
 rán.

A
 rá. *p* plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin
 rán.

T
 rá. *f* Ti ra ran ti ra ran ti ra ran ti ra ran ti ra ran tan tan
 rán.

B
 rá. *f* Ti ra ran ti ra ran ti ra ran ti ra ran ti ra ran tan
 rán.

24

S
plín *f* Es - ta no - che yo me a - ni - mo con la Trán - si -
que - re nos ca - sa - mos más a - rri - ba
To - ca - rán "los Cur - cos - Vic - tor", can - ta - rán los
mis - te - las ro - sa - das y chin - gue - ros

A
plín *f* Es - ta no - che yo me a - ni - mo con la Trán - si -
que - re nos ca - sa - mos más a - rri - ba
To - ca - rán "los Cur - cos - Vic - tor", can - ta - rán los
mis - te - las ro - sa - das y chin - gue - ros

T
tan *f* Es - ta no - che yo me a - ni - mo con la Trán - si -
que - re nos ca - sa - mos más a - rri - ba
To - ca - rán "los Cur - cos - Vic - tor", can - ta - rán los
mis - te - las ro - sa - das y chin - gue - ros

B
tan *f* Si es - ta no - che yo me a - ni - mo yo me a - ni - mo con la Trán - si -
Si To - ca que - re nos ca - sa - mos nos ca - sa - mos, más a - rri - ba
rán "los Cur - cos - Vic - tor", en la fies - ta, can - ta - rán los
mis - te - las ro - sa - das de las fue - nas, y chin - gue - ros

30

S
to Ro - mán, y si Las del Sa - po dea - gua vie - nen,
de San Juan da - rán Es - taes las de Guan - ga - ca - lle
Pe - ña - fiel, da - rán Es - taes Tu - na de mi Qui - to
co - mo miel. na de gen - te fue - na

A
to Ro - mán, y si Las del Sa - po dea - gua vie - nen,
de San Juan da - rán Es - taes las de Guan - ga - ca - lle
Pe - ña - fiel, da - rán Es - taes Tu - na de mi Qui - to
co - mo miel. na de gen - te fue - na

T
to Ro - mán, hoy si me a - ni - mo, y si Juan Las del Sa - po dea - gua vie - nen,
de San Juan si de San Juan Es - taes las de Guan - ga - ca - lle
Pe - ña - fiel, los "cur - cos Vic - tor" da - rán Es - taes Tu - na de mi Qui - to
co - mo miel. si, co - mo miel. na de gen - te fue - na

B
to Ro - mán, ¡bue - no! y si Las del Sa - po dea - gua vie - nen, to - das
de San Juan ¡Bra - vo! da - rán Si Es - taes las de Guan - ga - ca - lle Guan - ga -
Pe - ña - fiel, ¡Bra - vo! da - rán Si Es - taes Tu - na de mi Qui - to de mi
co - mo miel. Si na de gen - te fue - na gen - te

37

S
tam - bién las del Ce - bo - llar, vie - nen Plin plin plin
jun - to con las del Te - jar. Plin plin plin
con guam - bri - tas sin i - gual, es Tu gal.
es u - na tu - na le

A
tam - bién las del Ce - bo - llar, vie - nen jar. Plin plin plin
jun - to con las del Te - jar. Plin plin plin
con guam - bri - tas sin i - gual, es Tu gal.
es u - na tu - na le

T
tam - bién las del Ce - bo - llar, vie - nen jar. Ti ra ran ti ra ran
jun - to con las del Te - jar. Ti ra ran ti ra ran
con guam - bri - tas sin i - gual, es Tu gal.
es u - na tu - na le

B
vie - nen, tam - bién las del Ce - bo - llar, de Guan - ga - ca - lle, vie - nen
ca - lle, jun - to con las del Te - jar. Ti ra ran ti ra
Qui - to, con guam - bri - tas sin i - gual, son las me - jo - res, es Tu gal.
bue - na, es u - na tu - na le gal.

44

S
plin plin plin plin plin plin plin plin plin. 2La cos plin tan tan.
A
plin plin plin plin plin plin plin plin plin. 2La cos plin tan tan.
T
ti ra ran ti rar ran ti ra ran ran tan tan 2La cos - ran tan tan.
B
ran ti ra ran ti rar ran ti ra ran ran tan tan 2La cos - ran tan tan.

Del Coda al Coda

Coda

2.1.5.5 Taller V

Enfoque: Armonía

Objetivo: Reconocer el elemento básico de la música, la armonía, a través del fragmento del Fox Incaico “Salve, Salve gran Señora”, arreglo coral del maestro Giovanni Mera.

Objetivos específicos

- Entender la armonía como complemento musical a una melodía
- Reconocer las distintas emociones dependiendo de los diferentes arreglos armónicos subordinados a una misma melodía.

FOX INCAICO

Obra: Salve, Salve Gran Señora (fragmento)

Autor: Tradicional recuperado por Segundo Luis Moreno

Arreglo: Giovanni Mera

The musical score is presented in three staves. The top staff is labeled 'Solo' and begins with a measure number '5'. It features a melody in treble clef with a dynamic marking of *mp*. The middle staff is labeled 'Coro' and contains the vocal line with lyrics: 'Sal-ve sal-ve gran se - ño - ra Sal-ve po-de-ro - sa Ma - dre'. It starts with a dynamic marking of *p* and includes a vocal line with lyrics: 'u u u u du ru du ru du'. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a dynamic marking of *p* and a measure number '8'. It provides harmonic support for the vocal lines. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 4/4) and rests.

9 *mf*

Sal-ve-em-pe-ra-triz del - cie - lo hi-ja del e-ter - no Pa - dre
 u du ru u u du ru

mp

mp

ru du ru du ru u du ru du ru

8 *mp*

u u du ru u du ru du ru

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Material | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|------------------------------|----------|--|----------|--|---|--------|
| Taller 5 Primera Etapa | Ritmo | Salve, Salve Gran Señora (fragmento) Autor: Tradicional recuperado por Segundo Luis Moreno Arreglo: Giovanni Mera | | Introducción, calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedir a los coristas hacer 5 columnas (uno detrás de otro) tomando en cuenta el número de participantes y colocarse uniformemente. 2. Una vez formadas las columnas deberán caminar juntas simulando una procesión por la sala en donde el director, cual si fuera líder, deberá guiarlos a su ritmo (cantante moderato). | 15' |
| | | | | Relajación y conciencia física de la respiración | <ol style="list-style-type: none"> 1. Durante el traslado de la procesión pedir al grupo respirar profundamente, buscando la relajación del cuerpo con la percepción de que la respiración llena todo el cuerpo. | 15' |
| Segunda | Melodía | Salve, Salve Gran Señora (fragmento) | | Reconocimiento de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Durante la procesión el Director entonará la melodía del fragmento antes indicado con bocca chiusa (boca cerrada simulando una m) varias veces. | 10' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Material | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|-------------------------------|----------|--|----------|------------------------------|--|--------|
| Taller 5 Tercer a Etapa | Armonía | Salve, Salve Gran Señora (fragmento) Autor: Tradicional recuperado por Segundo Luis Moreno Arreglo: Giovanni Mera | Piano | Reconocimiento de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Dividir al grupo en tres subgrupos: las mujeres por cuerdas (sopranos y altos, los hombres juntos). 2. Trabajar la armonía por frases con pedales armónicos, es decir: El director pedirá a los hombres que canten la nota do sin medida, como si tuviera un calderón. Las altos cantarán una melodía en blancas (sol-mi-sol-mi) mientras las sopranos cantan la melodía en blancas do-sol la-do-sol-la) 3. Para desarrollar el entrenamiento auditivo, el director trabajará juntando las voces paso a paso como simulando un canon, es decir: <ul style="list-style-type: none"> • Pedir a los hombres que sostengan su nota y después de dos compases pedir que canten las altos. • Las sopranos entrarán después de cuatro compases poniendo atención en lo que escuchan. • Durante el ejercicio pedir a los cantantes que se escuchen entre ellos y enfoquen su atención en lo que pasa con los sonidos. • Al final cuando el director sienta que está estable, la armonía puede tararear la melodía inicial de Salve Salve Gran Señora. | 25' |
| | | | | Ejecución de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director enseñará las melodías del fragmento expuesto en el inicio por frases a cada una de las voces con ayuda del piano. 2. El director puede realizar paso a paso, el ejercicio anterior de simulación de canon con la armonía escrita | 25' |

| | | | | | | |
|-----------------------------|-----------------|---|---|--------------------------------|--|---------------|
| | | | | | <p>por el arreglista en esta versión del Salve Salve gran señora.</p> <ol style="list-style-type: none"> Pedir a los coristas que escuche su entorno musical y ponga atención en los sonidos (como se juntan y forman la armonía). Cuando el director sienta que los fragmentos están más seguros puede poco a poco trabajar las transiciones de los mismos, para que los cantantes vayan entendiendo paso a paso el inicio, desarrollo y cadencia armónica. Este trabajo es muy importante por lo que el director no debe permitir que pasen desafinaciones, así que este momento puede tomar el tiempo necesario para lograrlo. | |
| Cuarta | Forma | | Reproducción "Salve, Salve Gran Señora" Piano | Cuerpo o estructura | <ol style="list-style-type: none"> Escuchar el Fox incaico "Salve, Salve Gran Señora" dos veces. Pedir al grupo que escuche atentamente los posibles cambios en la forma y que los vayan anotando en un papel enumerando los mismos. (introducción, estrofas, coros y codas) Al final pedir que comparen en parejas si coinciden los números. Pedir a los coristas realizar una autoevaluación, considerando todos sus aciertos y desaciertos. El director al final deberá cubrir con todas las dudas de los coristas. | 10' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Material | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
| Taller 5 Quinta Etapa | Estilo | Salve, Salve Gran Señora Autor: Tradicional recuperado | | Dinámicas y Expresividad | <ol style="list-style-type: none"> Discutir sobre el contexto social de la canción, en qué parte del Ecuador se desarrolla. Con este antecedente, pedir que trabajen el texto recitado por cuerdas: "Salve, Salve Gran Señora, Salve poderosa Madre, Salve Emperatriz del cielo, hija del eterno Padre..." | 10' |

| | | | | | | |
|-------|--|--|--|------------------------|--|-----|
| | | por Segundo Luis Moreno Arreglo: Giovanni Mera | | | <ol style="list-style-type: none"> 4. Pedir que cada subgrupo recite el texto con una intención básica utilizando las emociones primarias como: Cólera, Alegría, Miedo, Tristeza, etc. (Las dinámicas musicales como: piano, forte, mezzoforte, etc. nacerán de las intenciones del texto). Mientras los demás escuchan con atención. 5. Llegar a un consenso entre todos sobre cuál es la intención que más se acerca a la realidad del texto. 6. Pedir al grupo que cante con dicha intención. 7. Pedir al grupo que escuche con atención y al final comentar sobre los cambios, colores o contrastes del sonido que sintieron según la intención. | |
| Sexta | | | | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedir al grupo que comente sus dudas al respecto de la armonía. 2. El director debe informar al grupo que la armonía es un tema que toma mucho tiempo de análisis, pero que es importante desarrollar la capacidad auditiva más allá de la parte teórica. 3. El Director puede sugerir algunos textos de armonía básica para quienes estén interesados en profundizar este tema. | 10' |

Salve Salve Gran Señora

Score

Recopilación Segundo Luis Moreno

Adaptación: Giovanni Mera R.

Andante ♩ = 58

Soprano

Alto

Tenor

p u u *cresc.* du ru du u du

p u du ru *cresc.* du du ru du du ru u

p u du ru du ru du u

S

A

T

Solo

mp

Coro

Sal-ve sal-ve gran se - ño - ra Sal-ve po-de-ro - sa Ma - dre

u u u u du ru du ru du

u du ru du ru du

S

A

T

mf

Sal-ve em-pe-ra-triz del - cie - lo hi-ja del e-ter - no Pa - dre

u du ru u du ru du ru du ru Sal-ve sal-ve gran se -

ru du ru du ru u du ru du ru Sal-ve sal-ve gran se -

u du ru u du ru du ru Sal-ve sal-ve gran se -

14

S ño-ra Sal-ve po-de-ro - sa Ma - dre *mf* Sal-ve.em-pe - ra - triz del -

A ño-ra *cresc.* Sal-ve po-de-ro - sa Ma - dre Sal - ve *mf* Sal-ve.em-pe - ra - triz del

T ño-ra Sal - ve *cresc.* po-de-ro - sa Ma - dre Sal-ve.em *mf* pe - ra - triz del

18

S cie - lo hi - ja del e - ter - no Pa - dre *mp* Solo
Coro
Tem-plo de la tri - ni -
Oh Ma-dre del Dios de.a -

A cie - lo hi - ja del e - ter - no Pa - dre *p* u u

T cie - lo hi - ja del e - ter - no Pa - dre *p* u

22

S dad_ y puer-ta del cie - lo.a bier - ta que pa - ra que to - dos
mor y Ma-dre de pe - ca - do - res a - li - vio.en nues-tros tra -

A u u du ru du ru - du *mp* que pa - ra que to - dos
a - li - vio.en nues-tros tra -

T u du ru du ru du - *mp* que - to - dos
a - li - vio.y con -

26

S en - tren des - cen - dis - tehas - ta la - tie - rra
 ba - jos con - sue - lo.en nues - tros do - lo - res

A - en - tren des - cen - dis - tehas - ta la - tie - rra -
 ba - jos con - sue - lo.en nues - tros do - lo - res

T - en tren - des - cen - dis - tehas - ta la - tie - rra -
 sue - lo con - sue - lo.en nues - tros do - lo - res

29

S *mp* Sal-ve sal-ve gran se - ño - ra Sal-ve po-de-ro - sa Ma - dre *mf*

A *mp* Sal-ve sal-ve gran se - ño - ra *cresc.* Sal-ve po-de-ro - sa Ma - dre Sal - ve *mf*

T *mp* Sal-ve sal-ve gran se - ño - ra Sal - ve *cresc.* po-de-ro - sa Ma - dre Sal-ve.em -

33

S Sal-ve.em-pe - ra - triz del - cie - lo hi - ja del e - ter - no Pa - dre

A Sal-ve.em-pe - ra - triz del cie - lo hi - ja del e - ter - no Pa - dre

T *mf* pe - ra - triz del cie - lo hi - ja del e - ter - no Pa - dre

2.1.5.6 Taller VI

Enfoque: Armonía

Objetivo: Reconocer el elemento básico de la música, la armonía, a través del fragmento del Aire Típico “Elé, la mapa señora”, el arreglo coral del maestro Marcelo Beltrán.

Objetivos Específicos

- Reforzar lo aprendido en el taller anterior.
- Entender la textura polifónica en la armonía

AIRE TÍPICO

Obra: Elé, la mapa señora (fragmento)

Autor: Tradicional

Arreglo: Marcelo Beltrán

The image displays a musical score for the song "Elé, la mapa señora" (fragment). It consists of four staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Spanish. The lyrics are: "E - lé la ma - pa se - ño - ra, la que se san - ti - fi - ca ba, a - no - che a las on - ce de la no - che las cor - ti - nas las ba - jó sin sa - ber". The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp.

dur-mió con-mi-go, de ma-ña na co-mul-ga-ba,
 pa-ra qué si y me-nos pa-ra qué no

dur-mió con-mi-go, de ma-ña na co-mul-ga-
 ber por qué si y me-nos pa-ra qué no sin

dur-mió con-mi-go de ma-ña - na co-mul-ga-
 ber por qué si y me-nos pa-ra qué no sin

che con-mi-go y hoy co-mul-ga-
 ber por qué si ni pa-ra qué no sin

(Fig. 6)

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|---|---|--|---|--------|
| Taller 6 Primera Etapa | Ritmo | Elé, la mapa señora (fragmento) Autor: Tradicional Arreglo: Marcelo Beltrán | Grabadora y audios del tema: “Elé, la mapa señora” Botellas de plástico de medio litro rellenas con 20 pepitas de maíz cada una, botellas de 1 litro vacías, 2 palitos de escoba de 20 cm cada uno. | Introducción , calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Recibir a los coristas con la reproducción de la canción “Elé, la mapa señora” como música de fondo. 2. Pedir a los coristas colocarse por cuerdas, asignar a cada una de ellas los siguientes materiales: <ul style="list-style-type: none"> • Sopranos: 4 pares de palitos de madera • Altos : 4 botellas con semillas de maíz • Tenores: 4 pares de botellas de plásticos vacías. • Bajos: 4 pares de palitos de madera. 3. Pedir a los coristas acompañar el ritmo de la muisca acoplando los sonidos emitidos por los instrumentos, sin que los grupos repitan los patrones rítmicos de cada grupo. 4. El director deberá observar si cada grupo consigue realizar el patrón rítmico sugerido por cada uno de ellos, en el caso de conseguirlo motivarlo a que sea constante hasta encontrar una armonía rítmica de los instrumentos, por el contrario, de no lograrlo el director sugerirá otro patrón rítmico sin que los demás dejen de tocar. | 20' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|-----------------|---|---------------------|---------------------------------|--|---------------|
| Taller 6 Segunda Etapa | Melodía | Elé, la mapa señora (fragmento) Autor: Tradicional Arreglo: Marcelo Beltrán | Piano | Reconocimiento de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Una vez cumplida la meta anterior con los instrumentos, mantener los patrones rítmicos para que pueda ser añadido el piano que tocará la melodía principal del fragmento haciendo que las memoricen las sopranos, de igual manera hacer con las demás voces, una por una. 2. Recitar el texto de la obra con el ritmo escrito a manera de responsorial mientras los estudiantes siguen tocando. 3. Continuar con este proceso pero ahora los instrumentos deberán rotar por todos los coristas, no importa si los coristas llegan a cambiar los instrumentos entre grupos pero deberán mantener el mismo patrón aunque este llegue a cambiar la tímbrica. 4. Pedir a los estudiantes dar sus impresiones acerca de lo realizado anteriormente. | 15' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | | Instrucciones | Tiempo |
| Tercera | Armonía | Elé, la mapa señora (fragmento) Autor: Tradicional Arreglo: Marcelo Beltrán | Piano y guitarra | Reconocimiento de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> 1. Para entender la textura de la polifonía que presenta este arreglo es necesario que cada cuerda sepa bien su voz. 2. Pedir enlazar las voces por grupos, poco a poco, primero trabajar con los hombres para que auditivamente entiendan cuales son las voces graves de la armonía. Después trabajar con las mujeres para que entiendan cuales son las voces agudas de la armonía. 3. Luego trabajar por compases uniendo todas las voces y analizando el movimiento de cada una de ellas, que no | 30' |

| | | | | | | |
|-----------------------------|-------|--|---|------------------------|---|-----|
| | | | | | <p>es igual que en la homofonía, en donde todas las voces se mueven iguales, sino que cada voz tiene su independencia de movimiento.</p> <p>4. Tomar 3 estudiantes por cuerda, formando pequeños ensambles de cuatro voces, estos deberán cantar para el resto de los coristas quienes evaluarán según su percepción auditiva si cada uno de ellos aprendió bien su voz y si puede completar la armonía con un grupo más reducido y sin errores a través de breves comentarios y sugerencias.</p> <p>5. Finalmente repetir el proceso con todos juntos.</p> | |
| Taller 6 Cuarta Etapa | Forma | | <p>Reproducción n aire típico “Elé la mapa señora” Piano, guitarra.</p> | Cuerpo o estructura | <p>1. Seleccionar 5 cuartetos, asignar una letra a cada uno, solicitar a cada grupo que cante una de las partes de la forma de la canción asignándolas según la letra que tengan y se ubiquen en distintos lugares del salón, es decir, se formarán:</p> <ul style="list-style-type: none"> • cuarteto A el cual deberá cantar: coda • cuarteto B el cual deberá cantar estribillo • cuarteto C el cual deberá cantar introducción • cuarteto D el cual deberá cantar estrofa • cuarteto E el cual deberá cantar coro <p>2. Pedir a los grupos de cuerdas que identifiquen las partes y ubiquen a los cuartetos cual si fuera un rompecabezas en orden las partes de la estructura o cuerpo dado por letras, ejemplo (ACDEB, ABCDE, entre otros hasta encontrar el indicado).</p> <p>3. Generalmente en la música popular la introducción suele ser el estribillo por lo que el director deberá explicar si se presentó algún tipo de confusión.</p> <p>4.</p> | 20' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|-------------------------|----------|---|------------|---|---|--------|
| Quinta | Estilo | Elé, la mapa señora (fragmento) Autor: Tradicional Arreglo: Marcelo Beltrán | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director debe explicar que el Aire Típico es también una danza por lo que su carácter es festivo. 2. El texto de Elé la mapa señora está basado en coplas populares (que generalmente son versos en doble sentido) por lo que puede realizar una actividad por parejas. 3. Cada pareja deberá memorizar una copla, es decir, un verso por cada pareja. Ellos deben decidir quién comienza la copla y quien termina la copla y luego deben presentarla al grupo con una pequeña teatralización. 4. Al final se puede hacer comentarios sobre las historias que se cuentan y de quienes cuentan. 5. En este contexto se buscarán las intenciones a la hora de cantar, es probable que la picardía marque los momentos en la dinámica de la música, encontrarla será la labor del grupo. | 20' |
| Taller 6 Sexta Etapa | | | | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. Si el director ha logrado avanzar en el montaje de la obra podría hacer un Da Capo para que los coristas puedan autoevaluar lo aprendido durante el taller. 2. El director preguntará si hay comentarios y preguntas por parte de los coristas al final si es necesario. | 15' |

ELÉ LA MAPA SEÑORA

AIRE TÍPICO
Tradicional ecuatoriano

Arreglo Coral: Marcelo Beltrán F. - 2000 -

1

Soprano
Dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan E - lé la ma - pa se - ño - ra, la que se
p *f* A las on - ce de la no - che las cor - ti -

Contralto
Dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se
p *f* A las on - ce de la no - che las cor - ti - *mf*

Tenor
Dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se
p *f* A las on - ce de la no - che las cor - ti - *mf*

Bajo
Dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan da ba dan E - lé la ma - pa se - ño - ra san -
p *f* A las on - ce de la no - che ba -

6

S
san - ti - fi - ca - ba, E - lé la ma - pa se - ño - ra, la que se san - ti - fi - ca - ba, a - no - che
nas las ba - jó, a las on - ce de la no - che las cor - ti - nas las ba - jó sin sa - ber

C
san ti - fi cá - ba E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se san - ti - fi cá - ba
nas las ba jó, las ba jó a las on - ce de la no - che las cor - ti - nas las ba jó sin sa -

T
san - ti - fi - ca - ba E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se san - ti - fi - ca - ba
nas las ba jó a las on - ce de la no - che las cor - ti - nas las ba jó sin sa -

B
ti - fi - ca - ba e - lé la ma - pa se - ño - ra san - ti - fi - ca - ba a - no -
jó, las ba - jó a las on - ce de la no - che ba - jó, las ba - jó sin sa -

12

S
 dur-mió con-mi go, de ma-ña na co-mul-ga ba, a-no-che dur-mió con-mi go, de ma-ña
 pa-ra qué si y me-nos pa-ra qué no sin sa-ber pa-ra qué si y me-nos

C
 dur-mió con-mi go, de ma-ña na co-mul-ga ba, dur-mió con-mi go de ma-ña
 ber por qué si y me-nos pa-ra qué no sin sa-ber por qué si y me-nos

T
 dur-mió con-mi go de ma-ña na co-mul-ga ba dur-mió con-mi go de ma-ña
 ber por qué si y me-nos pa-ra qué no sin sa-ber por qué si y me-nos

B
 che con-mi go y hoy co-mul-ga ba dur-mió con-mi go
 ber por qué si ni pa-ra qué no sin sa-ber por qué si ni

18

S
 na co-mul-ga ba, Dan da ba dan dan da ba dan dan A las do ce de la no-
 pa-ra qué no. *p*sub. de nue-ve me- *ff*

C
 na co mul-ga ba da ban dan da-ba-dan dan da ba dan dan da ba dan dan A las do ce de la no-
 pa-ra qué no ba da ban dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan *ff* de nue-ve me-

T
 na co-mul-ga ba da ban dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan a las do ce de la no-
 pa-ra que no ba da ban dan da ba dan dan da ba dan dan dan *ff* de nue-ve me-

B
 y co-mul-ga-ba da ban dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan a las do- ce en la no-
 pa-ra que no ba da ban dan da ba dan dan da ba dan dan dan *ff* nue-ve me-

23

S
 che un en-re-do su-ce-dió al ca-bo yel cu-ra de la pa-rra quia el en-re-
 ses el en-re-do re-ven-tó *mf*

C
 che un en-re-do su-ce-dió al ca-bo y *mf* en la pa-rra quia el en-re-
 ses el en-re-do re-ven-tó

T
 che un en-re-do su-ce-dió y al ca-bo y en la pa-rra quia el en-re-
 ses el en-re-do re-ven-tó *mf*

B
 che un en-re-do su-ce-dió su-ce-dió al ca-bo re-ven-tó y en la pa-rra- quia el
 ses el en-re-do re-ven-tó *mf*

29

S do bau - ti - zó ye - lé la ma - pa se - ño - ra per - do - na da se que - dó

C do bau - ti - zó lo bau - ti - zó la ma - pa se - ño ra per - do - na da que - dó

T do bau - ti - zó ye - lé la ma - pa se - ño - ra per - do - na - da que - dó

B lo bau - ti - zó ye - lé la ma - pa se - ño - ra muy bien que - dó

34

S *p sub.* dan da da dan dan da ba dan dan *(resonar las consonantes)* ton tik ti ti ki ton ti ti ti ki

C *p sub.* dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan dan *(resonar las consonantes)* ton tik ti ti ki ton ti ti ti ki

T *p sub.* dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan dan *(resonar las consonantes)* ton tik ti ti ki ton ti ti ti ki

B dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan dan *f* A - si di - jo la ga - lli - na cuan - do lai -

39

S ton tik ti ti ki ton tik ton tik ti ti ki ton tik ti ti ki ton tik ti ti ki ton Yo - yen - do de - cir a - si

C ton tik ti ti ki ton tik ton tik ti ti ki ton tik ti ti ki ton tik ti ti ki ton Yo - yen - do de - cir a -

T ton tik ti ti ki ton tik ton tik ti ti ki ton tik ti ti ki ton tik ti ti ki ton Yo - yen - do de - cir a -

B ban a ma - tar es - te mal no tie - ne cu - ra pon - gael a - guaa ca - len tar Yo - yen do de - cir a -

46

S el ga-llo di - jo llo-ran-do: "a - vi - sá quees - tás con hue - vo a - pu - ra te ca - ca - rean

C sí el ga-llo di - jo llo-ran-do llo-ran-do a - vi - sá quees - tás con hue - vo a - pu - ra te ca - ca - rean -

T sí el ga-llo di - jo llo - ran - do: "a - vi - sá quees - tás con hue - vo a - pu - ra - te ca - ca - rean -

B sí di - jo llo - ran - do "a - vi - sá quees - tás con hue - vo ca - ca - rean -

52

S do." *p sub.* dan da ba dan dan da ba dan dan E - lé la ma - pa se - ño - ra, la que se

C do." *p sub.* da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se

T do." *p sub.* da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan da ba dan dan E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se

B do." *p sub.* da ba dan dan da ba dan dan da ba dan da ba dan E - lé la ma - pa se - ño - ra san -

57

S san - ti - fi - ca - ba, E - lé la ma - pa se - ño - ra, la que se san - ti - fi - ca - ba, a - no - che

C san ti - fi ca - ba E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se san - ti - fi - ca - ba

T san - ti - fi - ca - ba E - lé la ma - pa se - ño - ra la que se san - ti - fi - ca - ba

B ti - fi - ca - ba e - lé la ma - pa se - ño - ra san - ti - fi - ca - ba a - no -

63

S
dur-mió con-mi-go, de ma-ña na co-mul-ga-ba, a-no-che dur-mió con-mi-

C
dur-mió con-mi-go, de ma-ña na co-mul-ga-ba, dur-mió con-mi-

T
dur-mió con-mi-go de ma-ña na co-mul-ga-ba dur-mió con-mi-

B
che con-mi-go y hoy co-mul-ga-ba dur-mió con-

68

S
go, de ma-ña na co-mul-ga-ba, *f* dan da ba dan dan da ba dan dan dan dan.

C
go de ma-ña na co mul-ga ba da ban dan da-ba-dan *f* dan da ba dan dan da ba dan dan dan dan.

T
go de ma-ña na co-mul-ga ba da ban dan da ba dan *f* dan da ba dan dan da ba dan dan dan dan.

B
mi-go y co-mul-ga-ba da ban dan da ba dan *f* dan da ba dan dan da ba dan dan dan dan.

2.1.5.7 Taller VII

Enfoque: Forma

Objetivo: Reconocer el elemento básico de la música, la forma, a través del fragmento de la tonada “La Naranja”, arreglo coral del maestro Segundo Córdor.

Objetivos Específicos

- Reconocer auditivamente las partes de la estructura formal de la tonada La Naranja
- Entender las formas simples de las canciones populares en su inicio, desarrollo y cadencias.

TONADA

Obra: La Naranja (fragmento)

Autor: Tradicional

Arreglo: Segundo Córdor

la na - ran - ja na - ció ver - de y / el tiem - po la / a - ma - ni - llo - o tan bo -
p *f* *mf*

la na - ran - ja na - ció ver - de y / el tiem - po la / a - ma - ni - llo - o
p *f*

tu ru a tu ru a
mf

tu ru a tu ru a po la / a - ma - ni - llo - o

13
ni-ta tan se-ño-ra tan que-ri-da pa-ra mi-i t
m

13
p *mf*

13
m

Detailed description: This musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics 'ni-ta tan se-ño-ra tan que-ri-da pa-ra mi-i t' with a dynamic marking of *m* at the end. The second staff is a piano accompaniment line, mostly containing rests. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, starting with a dynamic marking of *p* and ending with *mf*. The fourth staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, starting with a dynamic marking of *m*. All staves are numbered with '13' at the beginning.

(Fig. 7)

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|---|------------|---|--|--------|
| Taller 7 Primera Etapa | Ritmo | La Naranja Autor: Tradicional Arreglo: Segundo Córdor | | Introducción, calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. Recibir a los coristas y realizar un calentamiento físico y vocal. 2. El calentamiento físico se hará con ejercicios de bajo impacto, procurando estiramientos de las extremidades y del cuerpo en general. Lo importante es hacer un poco de ejercicios cardio para que el acelere su capacidad de reflejo. 3. Para el calentamiento vocal se buscara activar los músculos que intervienen en el canto a través de inhalaciones profundas y exhalaciones lentas a través de la vocal s, controlando la salida del aire en tiempos de 10 segundos, es decir inhalar en un segundo y exhalar en 10. 4. Seguidamente haremos la misma rutina, pero esta vez la exhalación estará acompañada por un sonido producido en una altura cómoda a través de la letra m (como imitando el mugido de una vaca) 5. Con este principio el director pedirá imitar su sonido y su altura, por lo que puede hacer ejercicios de vocalización clásicos de segundas (do-re-do), terceras (do-re-mi-re-do) quintas (sol-fa-mi-re-do), permitiendo luego suplantar la letra m con una vocal cerrada (i,u) | 10' |
| | | | | Ritmo base de Tonada | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director pedirá que el grupo se divida en mujeres y hombres, quienes frente al director, deberán imitar los movimientos sugeridos por el mismo, cual si fuera un espejo. 2. Seguidamente indicará un ritmo constante con los pies marcando el pulso de 6/8 en negras con punto (uno= | 10' |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | <p>pie derecho, dos=pie izquierdo)</p> <ol style="list-style-type: none"> Mientras tanto con las manos golpearía contra el pecho muy suavemente El asistente pondrá la grabación de la naranja de los Hermanos Miño Naranjo mientras el grupo continúa con el movimiento, al empezar la música todos deberán igualar sus movimientos con el tempo de la canción. | |
|--|--|--|--|--|--|--|

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|---|------------------|---|---|--------|
| Segunda | Melodía | <p>La Naranja Autor: Tradicional</p> <p>Arreglo: Segundo Córdor</p> | | Acercamiento a la ejecución de la melodía | <ol style="list-style-type: none"> El director enseñará las melodías de cada voz con la ayuda de un asistente. El grupo se dividirá en hombres y mujeres. Los hombres trabajarán con el director y el asistente con las mujeres. Es necesario que trabajen memorizando sus melodías. | 20' |
| Taller 7 Tercera Etapa | Armonía | | Piano y guitarra | Reconocimiento de la armonía | <ol style="list-style-type: none"> El Director puede trabajar con tenores y bajos quienes anteriormente ya tienen idea de sus melodías individuales. El Director juntará las voces por compases, en un tiempo muy lento, tomando en cuenta los cambios armónicos que se dan con los movimientos de la melodía. Los coristas deben levantar el dedo índice de la mano derecha en cada cambio de acorde, indicando que ha entendido cuando se dio el cambio de acorde. El siguiente paso es añadir a las altos para que puedan escuchar los acordes en tres voces. Finalmente las sopranos. Las mujeres deben entender la actividad sin una previa explicación para mejorar su atención. Al terminar el director explicará el ejercicio. | 20' |

| | | | | | | |
|--------|-------|--|--|---------------------|---|-----|
| Cuarta | Forma | | <p>Reproducción tonada "La naranja" Piano. Guitarra." Piano, guitarra.</p> <p>Partitura. Lápices de colores.</p> | Cuerpo o estructura | <ol style="list-style-type: none"> 1. Conversar sobre las partes que forman la naranja: Estribillo, Estrofa, Coro, Coda. 2. Identificar auditivamente las partes del La Naranja escuchando los cambios y contrastantes de la canción guiados por el acompañamiento del director y señalar en la partitura dichos cambios con lápices: rojo, azul, verde y violeta. 3. Dividir por cuerdas, las sopranos identificarán el estribillo, las altos, las estrofas, los tenores la, coda y los bajos la introducción. 4. El director dará pistas a cada grupo mientras están trabajando, al final este dará a conocer cuáles fueron las partes de la canción. 5. El director deberá dividir en grupos a los coristas para desarrollar una actividad en la cual a cada uno se le entregará un pliego de papel y marcadores, con esto a través de diagramas, esquemas o dibujos expliquen en sus propias palabras como entienden la forma y con respecto a la canción describir sus partes. 6. Discutir el tema con el director y reforzar los conocimientos. 7. Finalmente el coro cantará la canción por partes, el director deberá explicar su estructura y así reforzará la comprensión del tema | 30' |
|--------|-------|--|--|---------------------|---|-----|

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|-----------------------------|----------|--|------------|---|---|--------|
| Taller 7 Quinta Etapa | Estilo | La Naranja Autor: Tradicional Arreglo: Segundo Córdor | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. En subgrupos trabajar el texto recitado: 2. “La naranja nació verde y el tiempo la amarilló, tan bonita, tan señora, tan querida para mi...” 3. Recitar el texto con diferentes entonaciones y velocidades vocales, explorando las diferentes tímbricas de la voz humana. 4. El Director escuchará por cuerdas los diferentes colores vocales y guiará hacia el más cercano que requiere la canción, esto deberá ser acompañado de una explicación. 5. Tras la exploración el Director dará parámetros de intención para que los coristas encuentren las dinámicas correctas al producir el sonido. 6. Los comentarios sobre las sensaciones que los cantantes experimenten, enriquecerán la interpretación de la canción. 7. Además las dinámicas serán propuestas por los estudiantes. | 15 |
| Taller 7 Sexta Etapa | | | | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director pedirá cantar a los estudiantes la frase que más les haya gustado, o la que más recuerden. 2. Si es necesario el director o el asistente puede acompañar con guitarra. 3. El director debe evaluar el desenvolvimiento de los coristas y su actitud general en grupo. 4. El director motivará a que todos canten con alegría y al terminar la canción, se dará por terminado el taller. | 15' |

LA NARANJA

TONADA

TRADICIONAL ECUATORIANO

Arreglos musicales: SEGUNDO CONDOR

♩ = 80

voice 1
la ra la la la la ra la la la ra la la la La na - ran - ja na - ció ver - de y/el tie -
p *f* *mf*

voice 2
la ra la la la la ra la la la ra la la la La na - ran - ja na - ció ver - de y/el tiem -
p *f* *mf*

Voice 3
tu ru a tu ru a
mf

voice 4
la ra la la la la ra la la la ra la la la tu ru a tu ru a
p *f* *mf*

v. 1
po la/a - ma - ri - llo - o la na - ran - ja na - ció ver - de y/el tiem - po la/a - ma - ri - llo - o tan bo -
f *p* *f* *mf*

v. 2
po la/a - ma - ri - llo - o la na - ran - ja na - ció ver - de y/el tiem - po la/a - ma - ri - llo - o
f *p* *f*

V. 3
tu ru a tu ru a
mf

v. 4
po la/a - ma - ri - llo - o tu ru a tu ru a po la/a - ma - ri - llo - o
f *mf* *f* *p*

v. 1
ni - ta tan se - ño - ra tan que - ri - da pa - ra mi - i tan bo - ni - ta tan se - ño - ra tan que -
mf

v. 2
tan bo - ni - ta tan se - ño - ra tan que -
mf

V. 3
p *mf* *p*

v. 4
tan que - ri - da pa - ra mi la ra la tan que - ri - da
ya me/hu - bie - ra muer - to yo ad - ya no me/hu - bie - ra
no me fal - ta dig - ni - dad
mf *p*

19

v. 1 ni - da pa - ra mi - i *mf* da-me la na - ran-ja mi/a-mor da-me la na - ran-ja mi bien da-me la na - ran-ja que quie-ro go-

v. 2 ni - da pa - ra mi - i *mf* ru ru a tu ru ru a ran - ja que quie-ro go-

v. 3 *f*

v. 4 pa - ra mi la ra la *mf* ru ru a tu ru ru a ran - ja que quie-ro go-
 muet to yo
 dig ni dad

24

v. 1 zar da-me la na - ran-ja mi/a-mor da-me la na - ran-ja mi bien da-me la na - ran-ja que quie-ro go - zar 1. 2.

v. 2 zar tu ru ru a tu ru ru a ran - ja que quie-ro go - zar 1. 2.

v. 3 *mf* 24 1. 2.

v. 4 zar tu ru ru a tu ru ru a ran - ja que quie-ro go - zar 1. 2.

29

v. 1 16 3. *f* zar la la

v. 2 16 3. *f* zar la la

v. 3 29 16 3.

v. 4 29 16 3. *f* zar la la

2.1.5.8 Taller VIII

Enfoque: Estilo

Objetivo: Reconocer al estilo como elemento básico de la música, a través del fragmento del Albazo “Apostemos que me caso”, arreglo coral del maestro Giovanni Mera

Objetivos Específicos

- Entender los factores técnicos que ayudan a la producción del sonido y sus parámetros de dinámica.
- Analizar los factores externos que influyen en las percepciones y sensaciones para cuando los cantantes producen el sonido.
- Entender que en la música popular, la intención del texto ayuda a la intención musical.
- Dar relevancia a los aspectos culturales de tiempo y de espacio en los que fue creada la música.

ALBAZO

Obra: Apostemos que me caso (fragmento)

Autor: Rubén Uquillas

Arreglo: Giovanni Mera

ay a la u - na y a las dos de la ma - ña - na
ay a la u - na y a las dos de la ma - ña - na
ay a la u - na y a las dos de la ma - ña - na da - me
av a la u - na v a las dos de la ma - ña - na

86

mf lai lai ra *f* que se me a - bier - to la ga - na *mf* lai la lai
mf lai lai ra *f* que se me a - bier - to la ga - na *mf* lai la lai
cal - do de ga - lli - na *mf* lai la lai ra *ff* an - da pués a la co -
pa pam pa pa ra pam pa pam pa pa ra pa pam pa

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|----------|--|------------|---|--|--------|
| Taller 8 Primera Etapa | Ritmo | Apostemos que me caso (fragmento) Autor: Rubén Uquillas Arreglo: Giovanni Mera | Guitarra | Introducción, calentamiento, preparación corporal y reconocimiento del cuerpo | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director creará un ambiente de camaradería y fiesta. 2. Pedirá que hagan un poco de estiramiento muscular. 3. El calentamiento vocal al inicio será indistinto, es decir cada corista será libre de emitir sonidos vocales sin una altura definida. 4. Seguidamente el Director pedirá imitar una sirena con la voz haciendo un gran glisando de abajo hacia arriba y viceversa. 5. Después sugerir que todos den unos ligeros y pequeños brincos en su propio terreno. 6. Finalmente el director pedirá que todos glisen una vocal a desde la nota más aguda hacia la más grave junto con un movimiento simultáneo del brazo de arriba hacia abajo, en el caso de los hombres pueden hacer desde su voz falsa. | 15' |
| | | | Guitarra | Ritmo base del Albazo | <ol style="list-style-type: none"> 1. El Director o moderador deberá tocar la guitarra a ritmo de albazo con una secuencia de primer y quinto grado: Am E7 Am E7 Am . 2. Todos los participantes se tomarán por parejas y bailarían | 10' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|---------------------------|-----------------|--|--|---|--|---------------|
| Taller 8 Segunda Etapa | Melodía | Apostemos que me caso (fragmento) Autor: Rubén Uquillas Arreglo: Giovanni Mera | Piano | Reconocimiento de la melodía | 1. El Director les enseñará solo la melodía principal del Albazo Apostemos que me caso como un ejercicio de tradición oral. | 5' |
| | | | | Acercamiento a la ejecución de la melodía | 1. Todos cantarán al unísono la canción acompañados por guitarra. 2. Seguidamente los coristas cantarán y bailarán al mismo tiempo en parejas. | 5' |
| | | | Partituras del "Apostemos que me caso" para cada integrante del coro. Piano. | Ejecución de la melodía | 1. Ahora El Director enseñará a cada voz su melodía con el apoyo del piano . 2. El Director repetirá 3 veces cada voz tras la repetición de la cuerda. 3. Todos aprenderán su línea melódica de memoria con ayuda de la visualización de la partitura. | 25' |
| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
| Taller 8 Tercera Etapa | Armonía | Apostemos que me caso (fragmento) Autor: Rubén Uquillas Arreglo: Giovanni Mera | Piano y guitarra | Ejecución de la armonía | 1. El Director ubicará a los cantantes por cuartetos indistintamente por el salón. 2. Pedirá que canten todos sus líneas poco a poco por compases. 3. Esta vez los cantantes no tendrán apoyo directo de sus cuerdas, sino que deberán esforzarse por escuchar su voz en la armonía. | 15' |

| Etapa | Elemento | Tema Musical | Materiales | Actividad | Instrucciones | Tiempo |
|--------------------------|----------|--|------------|---|---|--------|
| Taller 8 Quinta Etapa | Estilo | Apostemos que me caso (fragmento) Autor: Rubén Uquillas Arreglo: Giovanni Mera | | Dinámicas y Expresividad y fraseo musical | <ol style="list-style-type: none"> 1. El Director debe explicar rápidamente el contexto del Albazo dentro de la cultura ecuatoriana, y preguntará a los coristas si es una canción triste, alegre, de fiesta, romántica, entre otras, llegando a un consenso. 2. Después el Director pedirá a varios estudiantes escogidos aleatoriamente que reciten el texto por versos. 3. Los demás coristas deberán anotar brevemente sus impresiones al respecto de cada verso o copla que escuchen. 4. Luego se reunirán por grupos de 5 personas y llegarán a un consenso al respecto de sus anotaciones, las cuales compartirán más tarde con todo el grupo en tres palabras. 5. El director deberá condensar todas las palabras en una sola idea, la cual dará la característica a la intención de la canción. 6. Después pedirá al coro que trabaje por cuerdas y que piensen en dos colores. Por ejemplo amarillo, rojo, celeste, entre otros. 7. En seguida pedirá al coro que cante el fragmento ensayado durante el taller pensando en el color que sugirieron, tras la orden del Director. Por ejemplo: Si las sopranos dicen amarillo, entonces el director tomará la palabra y dirá: canten todos el fragmento pensando en amarillo, y así con otros colores 8. El director al final de la actividad preguntará cual color les gusto más, y se quedarán con el color que más votos tenga. 9. Con estas características, el Director ahora pedirá cantar un frase o un fragmento en varias dinámicas, | 30' |

| | | | | | | |
|-------------------------------|--|--|--|------------------------|--|-----|
| | | | | | <p>para que el coro sienta la percepción de la intensidad en el canto conjuntamente con un gesto para ayudar a la memoria:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Primera vez piano, con las manos abajo. • Segunda vez forte, con los brazos abiertos. • Tercera vez pianissimo, con las manos sobre el pecho. • Cuarta vez mezzoforte., con las manos en la cintura. • Entre otras <p>10. De esta manera el coro entenderá los distintos colores que puede tener una frase según la intensión y la intensidad con la que se le cante.</p> | |
| Taller 8 Sexta Etapa | | | | Evaluación y cierre | <ol style="list-style-type: none"> 1. El director debe pedir que todos se sienten en el piso, si es posible en círculo. 2. Todos deben cerrar los ojos y respirar profundamente por varios segundos, mientras el Director les invita a reflexionar sobre la música y el canto coral. 3. Luego el director hará algunas preguntas acerca de los talleres, aleatoriamente. Por ejemplo: <ul style="list-style-type: none"> • ¿Encontraron diferencia entre el Albazo y el Pasillo? • ¿Creen que la música coral ecuatoriana puede ayudar al aprendizaje de los elementos básicos de la música? • ¿Pueden expresar en tres palabras que aprendieron en los talleres? • Entre otras. 4. El Director o profesor debe agradecer profundamente a los coristas y debe invitarles a seguir cantando y soñando con la música. | 15' |

Apostemos que me caso

Letra y Música:
Rubén Uquillas.

Arreglo Coral:
Giovanni Mera R.

(Albazo) ♩ = 98

The musical score is written for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. It is in 6/8 time and B-flat major. The tempo is marked as (Albazo) ♩ = 98. The lyrics are in Spanish. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-6, and the second system covers measures 7-10. The Soprano part starts with a rest in measure 1. The Contralto part starts with a rest in measure 1. The Tenor part starts with a rest in measure 1. The Bajo part starts with a rest in measure 1. The lyrics for the first system are: Soprano: no.hay co-ra - zón; Contralto: hay co - ra - zón pa - ra.a - mar; Tenor: No.hay co-ra - zón pa - ra pa-ra.a-mar pa - ra.a - mar; Bajo: no.hay co - ra - zón pa - ra.a - ma ar. The lyrics for the second system are: Soprano: zón co-mo.el mí - o lin - da pa-ra.a - mar la ra la la ra la la la; Contralto: mí - o lin - da pa-ra.a - mar la ra la la la ra; Tenor: co - ra - zón pa - ra.a - mar pam pam pa; Bajo: no.hay co - ra - zón pa-ra.a - mar pam pam pa.

Soprano
no.hay co-ra - zón *mp* *cresc.* no.hay co-ra -

Contralto
mp hay co - ra - zón pa - ra.a - mar *cresc.*

Tenor
mp No.hay co-ra - zón pa - ra pa-ra.a-mar pa - ra.a - mar *cresc.*

Bajo
mp no.hay co - ra - zón pa - ra.a - ma *cresc.* ar

7

S
zón co-mo.el mí - o lin - da pa-ra.a - mar *mf* la ra la la ra la la la

CAlt.
mí - o lin - da pa-ra.a - mar *mf* la ra la la la ra

T
co - ra - zón pa - ra.a - mar *mf* pam pam pa

B
no.hay co - ra - zón pa-ra.a - mar *mf* pam pam pa

© Giovanni Mera
COMPOSTURAS 2005

Apostemos que me caso

2

12

S
la la ra la la la la la la la *p* la ra la la ra la la la

CAlt.
la la ra la la ra pam pa ra pam *p* la ra la la la ra

T
8
pam pam pa pam pam pa pam pa ra pam pa *p* pam pam pa

B
pam pam pam pa pam pa pam pam pam pa *p* pam pam pa

16

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

CAlt.
la la ra la la ra la la *mf* pa ra pa pa ra

T
8
pam pam pa pam pam pa pam pam pa *mf* la a la la la

B
pam pam pam pa pam pa pam pam pam pa *mf* bom bom bom

20

S
pa pa pa pam pa ra pa pa pa pam pa pa *mf* co-mo.el

CAlt.
pa pa ra pa pa ra pam pa pa *mf* No.hay co-ra-zón co-mo.el

T
8
la a la la la la a la la la pam pa pa *mp* No.hay co-ra-zón

B
bom bom bom bom bom bom pam pa pa *mp* No.hay co-ra-zón

Apostemos que me caso

3

25

S mi - o lin - da pa - ra a - mar que su - fre y ca - lla por las pe - nas lin - da que - me

CAlt. mi - o lin - da pa - ra a - mar *mp* lai la la ra la la ra la me

T 8 lin - da pa - ra a - mar *mp* lai la la ra la la ra la me

B lin - da pa - ra pa - ra a - mar *mp* la dum la dum la

30

S das *p* a a a e - so te

CAlt. das *mf* da - le no más *p* la ra e - so te

T 8 das *mp* da - le que da - le da - le no - más pa ra bam que ya ma - ña - na no me ve - ras la la ra
da da - le no - más pa ra bam pa ma - ña no me ve - ras

B da - le que da - le que pa ra bam pa ra bam pa ma - ña no me ras la ra la la ra

35

S di - go por ser tú a mi - go lo que es con - mi - go da - le no mas *mf* pa - ra

CAlt. di - go por ser tú a mi - lo que es con - mi - go da - le no mas *mf* pa - ra

T 8 por - ser tu a - mi - go lo que es con - mi - go da - le no mas no mas

B por - ser tu a - mi - go lo que es con - mi - go da - le no mas no mas

4 Apostemos que me caso

30

S *mf* pa pa pa pa pa pa pam pa ra pa pa pa pam pa pa

CAlt. *mf* pa pa rã pa pa rã pa pa rã pam pa pa *mf* Diz-que

T *mf* la a la la la la a la la la la a la la la pam pa pa

B *mf* bom bom bom bom bom bom pam pa pa

43

S *mf* u-nos o-jos lin-dos co-mo.el sol y que me

CAlt. tie-nes diz-que tie-nes u-nos o-jos lin-dos co-mo.el sol lai la

T *mp* diz-que tie u-nos o lin-dos co-mo.el sol lai la

B *mp* diz-que tie u-nos o lin-dos co-mo.el co-mo.el sol dum la

48

S mi-ran que me mi-ran lin-da con a-mor a

CAlt. la ra la la ra la a-mor cie-rra no-

T *mf* la ra la la ra la a-mor *mp* e-sos-tus o-jos cie-rra no

B dum la dum la e-sos-tus e-sos-tus pa ra bam *mp*

Apostemos que me caso

5

52

S a a e - sos tus o - jos cie - rra no mas que tus des -

CAlt. mas la ra e - sos tus o - jos cie - rra no mas que tus des -

T mas pa ra bam que a - sí ce - rra - dos me gus - tan mas la la ra cie - rra no - mas que tus des -
mas pa ra bam pa ce rra me gus - tan mas

B pa ra bam pa ce - rra - dos me gus - tan mas la ra la la ra cie - rra no - mas que tus des -

mf

57

S de - nes me gus - tan mas *ff* vein - ti - cin - co li - mo - nes tie - ne . u - na

CAlt. de - nes me gus - tan mas *ff* vein - ti - cin - co li - mo - nes tie - ne . u - na

T de - nes me gus - tan pa ram pa ra pa ra *ff* vein - ti - cin co - pra pa pa pam pa tie - ne . u - na

B de - nes me gus - tan pam pa pa *ff* vein - ti - cin co - pra pa pa pam tie - ne . u - na

62

S ra - ma *mp* vein - ti - cin - co li - mo - nes tie - ne . u - na ra - ma

CAlt. ra - ma *mp* li - mo - nes tie - ne . u - na ra - ma

T ra - ma vein - te *mp* vein - ti - cin co - pra pa pa pam pa tie - ne . u - na ra - ma

B ra - ma vein - te *mp* vein - ti - cin co - pra pa pa pam pa tie - ne . u - na ra ma y . a - ma -

Apostemos que me caso

6
67

S

CAlt.

T

B

mp pa ra pa por la ma - ña - na

mf y.a - ma - ne - cen cin - cue en - ta por la ma - ña - na

mf ne - cen ra pam pa pam pa ra pa pam pa pa pam

71

S

CAlt.

T

B

mf y.a - ma - ne - cen cin - cue en - ta por la ma - ña - na

mf y.a - ma - ne - cen cin - cue en - ta por la ma - ña - na to - ma - to - ma - to - ma

mf pam pa pam pa ra pam pa pa pa pam ma - ña - na to - ma - to - ma - to - ma

mf pam pa pam pa ra pam pa pa pa pam ma - ña - na to - ma - to - ma - to - ma

76

S

CAlt.

T

B

to - ma to - ma que te voy a dar u - na gua - ya - bi - ta ver - de de tu gua - ya -

to - ma to - ma que te voy a voy a dar u - na gua - ya - bi - ta ver - de de tu gua - ya -

to - ma to - ma que te voy a dar gua - ya - ba de tu gua - ya -

to - ma que te to - ma - que voy a dar gua - ya - ba de tu gua - ya -

Apostemos que me caso

7

87

S
bal *ff* ay a la u - na y.a las dos de la ma - ña - na

CAlt.
bal *ff* ay a la u - na y.a las dos de la ma - ña - na

T
bal pa ra bam pa ra bam pa *ff* ay a la u - na y.a las dos de la ma - ña - na da - me

B
bal bam bam *ff* ay a la u - na y.a las dos de la ma - ña - na

86

S
mf lai lai ra *f* que se me.a - bier - to la ga - na *mf* lai la lai

CAlt.
mf lai lai ra *f* que se me.a - bier - to la ga - na *mf* lai la lai

T
cal - do de ga - lli - na *mf* lai la lai ra *ff* an - da pués a la co -

B
pa pam pa pa ra pam pa pam pa pa ra pa pam pa

91

S
ra *f* que te.a - com - pa - ñe tu.her - ma *mp* - - - - na *mf* pa - ra pa pa pa

CAlt.
ra *f* que te.a - com - pa - ñe tu.her - ma *mp* - - - - na *mf* pa - ra pa pa pa

T
ci - na *f* que te.a - com - pa - ñe tu.her - ma *mp* - - - - na la a la la la

B
pa ra *f* pa pam pa *mp* pa ra pa ra pam pam pa pa bom bom bom

Apostemos que me caso

8

S
pa pa pa pam pa ra pa pa pa pam pa pa

CAlt.
pa pa fa pa pa fa pam pa pa *mf* a - pos - te - mos a - pos -

T
la a la la la la a la la la pam pa pa *mp* a - pos - te

B
bom bom bom bom bom bom pam pa pa *mp* a - pos - te

100

S
mf a - pos - te mos que me ca - so y te de - jo y te de - jo de que -

CAlt.
te - mos a - pos - te mos que me ca - so la ra la de - jo de que -

T
a - pos - te mos que me ca - so la ra la de - jo de que -

B
a - pos - te te - mos que me me ca - so dum la dum la

105

S
re er a a

CAlt.
rer no seas a - si

T
mf rer *mp* mo - re - na in - gra - ta no seas a - si pa ra bam que ya na - ña - na no me has de

B
mo - re - na mo - re - na *mp* pa ra bam pa ra bam pa ma - ña - na no me has de

Apostemos que me caso

100

S a mo-re-na.in gra-ta no seas a - si que ya ma - ña-na no me.has de ver *mf* pa ra

CAlt. la ra mo-re-na.in gra-ta no seas a - si que ya ma - ña-na no me.has de ver *mf* pa ra

T 8 ver la la ra mo - re - na.in gra - ta que ya ma - ña-na no me.has de ver de ver

B ver la ra la la ra mo - re - na.in gra - ta que ya ma - ña-na no me.has de ver de ver

114

S pa pa pa pa pa pa pam pa ra pa pa pa pam pa pa

CAlt. pa pa ra pa pa ra pa pa ra pam pa pa *mp* mo -

T 8 la a la la la la a la la la la a la la la la pam pa pa *mp* mo -

B *mf* bom bom bom bom bom bom bom pam pa pa *mp* mo -

118

S *mf* mo - re - na la Mag - da - le - na mo -

CAlt. re - no pin - tan a Cris - to.ay co - mo no *cresc.* o *mf* mo -

T 8 re - no pin - tan a Cris - to la Mag - da - le - na

B re - no pin - tan a Cris - to la Mag - da - le - na

Apostemos que me caso

10
123

S re - no.es el bien que.a - do - ro vi - va la gen - te mo - re - na *ff* ay a la

CAlt. re - no.es el bien que.a - do - ro vi - va la gen - te mo - re - na *ff* ay a la

T mo - re - no vi - va la gen - te mo - pam pa ra bam pa ra bam pa *ff* ay a la

B mo - re - no vi - va la gen - te mo - re - na a *ff* ay a la

128

S u - na y.a las dos de la ma - ña - na *mf* lai lai ra *f* que se

CAlt. u - na y.a las dos de la ma - ña - na *mf* lai lai ra *f* que se

T u - na y.a las dos de la ma - ña - na da - me cal - do de ga - lli - na

B u - na y.a las dos de la ma - ña - na *mf* pa pam pa pa ra pam

133

S me.a - bier - to la ga - na *mf* lai la lai ra *f* que te.a -

CAlt. me.a - bier - to la ga - na *mf* lai la lai ra *f* que te.a -

T *mf* lai la lai ra *ff* an - da pués a la co - ci - na *f* que te.a -

B pa pam pa pa ra pa pam pa pa ra

137

S
com - pa - ñe tu. her - ma - - - - - na pa - ra

CAlt.
com - pa - ñe tu. her - ma - - - - - na pa - ra

T
com - pa - ñe tu. her - ma - - - - - na

B
f pa pam pa pa ra pa ra pam pam pa pa

140

S
pa pa pa pa pa pam pa ra pa pa pa pam pa pa

CAlt.
pa pa rã pa pa rã pa pa rã pam pa pa

T
la a la la la la a la la la la a la la la pam pa pa

B
bom bom bom bom bom bom bom pam pa pa

*Giovanni Mera R.
Quito, 2005.*

CAPÍTULO III: Antología de la Música Coral Ecuatoriana

3.1 Presentación

Dentro del maravilloso mundo de la música que se vive en nuestro país existe una rama muy importante a la que vale la pena acercarse y conocer más de ella. Me refiero a la música coral.

Esta manifestación única de la música que a través de las voces, nos invita a encontrarnos desde un entorno bello y natural, por ser un arte de la combinación de las voces por medio de composiciones y arreglos, hasta vivir momentos intensos de sentimientos y reflexión.

Existe una infinidad de arreglos y composiciones para coro en todo el mundo, desde hace ya varios siglos, que han evolucionado con el pasar del tiempo tanto en el campo de la música académica, como de la música popular, es decir, podemos encontrar diferentes características tanto de canciones populares y folklóricas, un poco más simples, como de increíbles composiciones corales académicas con poemas. .

A través de los años muchos músicos arreglistas y compositores, han investigado a fondo este tema, con la finalidad de encontrar nuevos timbres y sonoridades en el coro, para popularizar este formato y aportar con su comunidad.

Nuestro país no es la excepción, puesto que en los últimos años la producción de arreglos y composiciones corales ha aumentado. Esta última afirmación se la puede comprobar al escuchar a los distintos coros que existen en el país, y al conversar con los directores de coros y maestros escritores de música, quienes aseguran que muchas personas del medio musical están escribiendo música para coro.

Esta antología pretende motivar a la publicación de todos estos arreglos y composiciones corales, que los maestros y directores de coro de nuestra generación tienen a su haber. Esto para tener una mayor difusión de la producción coral ecuatoriana y para facilitar el acceso a esta información.

El marco temporal en el que se basó el escogitamiento de las obras, desde 1980 hasta 2010, tiene que ver con la generación que pude conocer de muchos músicos arreglistas, compositores y maestros de coro, durante mi vida coral. Tomando a mi criterio como un siguiente ciclo de músicos después del Maestro Gerardo Guevara, quien tiene mucha producción coral y es un aporte importante para la música coral ecuatoriana.

Las 22 obras corales que están en esta antología es solo una pequeña muestra de las diferentes maneras de arreglar y componer para coro en estos últimos años, desde un arreglo tradicional con cambios armónicos simples, hasta arreglos con diferentes sonoridades, explorando la armonía, la polifonía y la polirritmia.

Índice

| | |
|--|-----|
| 1. Bonita Guambrita (Aire típico) | 177 |
| 2. Buena Yesca (San Juanito) | 182 |
| 3. Caderona | 188 |
| 4. Canción de los Andes | 204 |
| 5. Cantando a Quito (Pasodoble) | 210 |
| 6. Cariucho (chilena) | 217 |
| 7. Chimbacalle (pasacalle) | 224 |
| 8. Compadre péguese un trago (tonada) | 228 |
| 9. El farrista quiteño (pasacalle) | 233 |
| 10. El puente del Juncal (bomba) | 237 |
| 11. Detrás de una piedra | 248 |
| 12. Tunda para el Negrito | 252 |
| 13. Lo mejor de mi tierra (Sanjuanito) | 264 |
| 14. Penas (tonada) | 269 |
| 15. Quiquilla (arrullo indígena) | 273 |
| 16. Sisa (san Juanito) | 284 |
| 17. Tonada del viejo amor (tonada) | 294 |
| 18. Toro barroso (albazo danzante) | 300 |
| 19. Tu partida (pasillo) | 305 |
| 20. Tu y yo (pasillo) | 311 |
| 21. Vasija de Barro | 319 |
| 22. Vestida de azul (pasillo) | 324 |

3.1.1 Bonita Guambrita

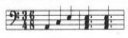
COMPOSICION Rubén Uquillas

ARREGLISTA Diana Viteri

Diana Viteri, nacida el 26 de febrero de 1961 en Quito, sus estudios superiores los realizó en Stamford High School, es músico percusionista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Es compositora y arreglista de la OIA y de arreglos corales. Ha realizado seminarios y talleres para jóvenes con su propio método de enseñanza-aprendizaje de lectura musical y teoría musical. Actualmente trabaja en el Teatro Nacional Sucre en Quito.

Aire Típico

Figura 13. Aire típico

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|---------------------|-------------------------|--|-----------------------------------|--------------------------------|--|---|
| <i>Aire típico*</i> | Mestiza / s. XIX- s.XXI | Ternario-binario compuesto, 3/4- 6/8; 3/8. | <i>Costillar, Alza / Capishca</i> | Baile cantado de pareja suelta | <i>El gallo de mi vecina / Julio Nabor</i> |  |

Fuente (Guerrero, 1995)

El Aire Típico es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás ternario-binario compuesto de 3/4, 6/8 y 3/8. Tiene filiación con otros géneros musicales como el Alza, el Costillar y el Capishca. Su función es de baile de pareja suelta y cantado. Como ejemplo se cita: Bonita Guambrita de Rubén Uquillas, Elé la Mapa Señora, tradicional, El Gallo de mi Vecina de Julio Nabor, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Score

Bonita Guambrita

Aire típico

Comp. Rubén Uquillas
Arr. Diana Viteri J.

Soprano *mf* uh uh uh uh uh du bip du bi ru du bi da ah *mp* oh

Alto *mp* bap pa bap pa bap pa bap *mf* pá dá pa da bá pa du

Tenore *mp* bap pa bap pa bap pa bap da da pa dap

Basso *mp* tum tu du rum tum tu du rum tum tu du rum dum dum dum tum tu run dum

6 S oh oh uh uh uh uh du ru

A di ru tu du ru tu ru tu ru tu *mf* dím pá dá uh uh

T du du du *mf* tu ru tu ru tu dum *mp* dá uh uh dum du ru dum

B tum tu ru rum dum dum dum tum tu ru rum tum tu ru rum dum dum dum

11 S wa uh du ru dú uh da

A wa uh wa du ru dú uh da

T tum du ru dum wa du ru dú uh da

B tum dum dum tum dum dum tum dum dum da

16

S *f* bo ni ta guam bri ta to da la

A *f* bo ni ta guam bri ta to da la

T *f* bo ni ta guam bri ta to da la

B *f* bo ni ta guam bri ta a to da la

21

S 1. vi da te qui se bo ni se bá mi co ra zón pa da bap
2. vi da te qui se bo ni se bá mi co ra zón pa da bap

A 1. vi da te qui se bo ni se bá mi co ra zón pa da bap
2. vi da te qui se bo ni se bá mi co ra zón pa da bap

T vi da te qui se bo ni se noha gas qu tuin di fe ren cia mi co ra

B vi da qui se___ bo ni se dum du du ru rum dum du ru rum

26

S 1. mar ti ri ce ce *mf* uh uh__ uh__ uh__ uh__
2. mar ti ri ce ce *mp* bap pa bap pa

A 1. mar ti ri ce ce *mp* bap pa bap pa
2. mar ti ri ce ce *mp* bap pa bap pa

T zón mar ti ri ce ce *mp* bap pa bap pa

B tum tum tum tum tu du ru ce *mp* tum tu du rum tum tu du rum

31

S du bip du bi ru du ru *f* a mar siem pre me ju ras te mi ra guam bra si con cien

A bap pa bap pá *mp* du ba rú simile

T bap pa bap pá *mp* du ba rú simile

B tum tu du rum dum dum dum *mp* pá du ba rú simile

To Coda

36

S 1. cia a mas siem cia des pues so lo me de jas te a mar gan do mie xis ten
2. cia des pues so lo de jas te a mar gan do mie xis ten

A cia des pues so lo de jas te a mar gan do mie xis ten

T cia des pues so lo de jas te a mar gan do mie xis ten

B cia des pues so lo de jas te tu du rum tum tum tum

D.S. al Coda

41

S 1. cia des pues so cia cia
2. cia des pues so cia

A cia des pues so cia cia

T cia des pues so cia cia

B tun des pues so dum cia

Coda

3.1.2 Buena Yesca

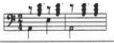
COMPOSITOR Guillermo Garzón

ARREGLISTA Marcelo Beltrán

Marcelo Beltrán, nació en Quito el 14 de agosto de 1965. Compositor y guitarrista. Empezó su quehacer musical como músico popular autodidacta, complementado posteriormente su formación en el Conservatorio Nacional de Música. Formó parte del taller de Composición de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. Su música y arreglos han sido interpretados por solistas y agrupaciones nacionales e internacionales. Actualmente es compositor y arreglista en Centro Cultural Mama Cuchara.

San Juanito

Figura 14. San Juanito

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|-------------|--|---------------------|-----------|--------------------------|---|---|
| Sanjuanito* | Indígena / Precolombino Mestizo (Sanjuanito de blancos) | Binario simple, 2/4 | Huaynito | Baile (instr. o cantado) | Esperanza / Gonzalo Moncayo Mascarada de inocentes / Luis H. Salgado |  |

Fuente: (Guerrero, 1995)

El San Juanito es un género musical ecuatoriano de la época pre-colombina, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Formaba parte de la cultura indígena de esa época y posteriormente de la cultura mestiza como “San Juanito de Blancos”

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado Huayno. Su función es de baile, cantado e instrumental. Como ejemplo se puede citar: Buena Yesca de Guillermo Garzón, Lo Mejor de mi Tierra de Carlos Rubira, El Caballito Azul de Alex Alvear, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

BUENA YESCA

(Sanjuanito)

Guillermo Garzón U.

Versión para coro: Marcelo Beltrán F.
-Quito, 1996-

Allegretto ♩ = 92

Soprano
1 *p* Za - pa - tean - do - le - gres, *f* quea - guan - ten los hom - bres *p* noes - tá muy se - gu - ro.

Contralto
p Za - pa - tean - do - le - gres, *f* quea - guan - ten los hom - bres *p* noes - tá muy se - gu - ro.

Tenor
f ¡Za - pa - tean - do - le - gres la no - che pa - se - mos! *mp* que a - guan - te - mos es se - gu - ro, *f* oon tan bue - nas

Bajo
1 *f* ¡Za - pa - tean - do - le - gres la no - che pa - se - mos! *mp* es se - gu - - - ro, *f* oon tan bue - nas

Soprano
6 *p* Noes - tá muy se - gu - ro, *f* O - ja - lá cho - li - tos no nos sal - ga *ff* yes - ca! Yes - ca, yes - ca, yes - ca has - ta quea - ma -

Contralto
p Noes - tá muy se - gu - ro, *f* O - ja - lá cho - li - tos no nos sal - ga *ff* yes - ca! Yes - ca, yes - ca, yes - ca, yes - - -

Tenor
mp ña - tas nos es - for - za - re - mos, *mp* ¡O - ja - lá que no sal - ga *ff* yes - ca! Yes - ca, yes - ca, yes - ca has - ta quea - ma

Bajo
6 ña - tas nos es - for - za - re - mos *mp* ¡O - - - ja - lá que no! *ff* Yes - ca has - ta quea - ma -

11

S nez - ca, has - ta que San Pe - dro a - ga - cheel de di - to, y to - dos a guan - ten di - si - mu - la di - tos la pe - sa - da *p*

C ca, has - ta que ga - cheel de - di - to, y to - dos a guan - ten di - si - mu - la di - tos la pe - sa - da *p*

T nez - ca, has - ta que San Pe - dro a - ga - cheel de di - to, y to - dos a guan - ten di - si - mu - la di - tos la pe - sa - da *p*

B 11 nez - ca, has - ta que San Pe - dro que - ra, y to - dos a - guan - ten di - si - mu - la - di - tos la pe - sa - da *p*

16

S car - ga dees - te nue - voa mor. Y to - dos a guan - ten di - si - mu - la di - tos la pe - sa - da car - ga dees - te nue - voa - *f* *sim....*

C car - ga dees - te nue - voa mor. Y to - dos a guan - ten di - si - mu - la di - tos la pe - sa - da car - ga dees - te nue - voa - *f* *sim....*

T car - ga del nue - voa - mor y to - dos a guan - ten di - si - mu - la di - tos la pe - sa - da car - ga del nue - voa - *f* *sim....*

B 16 car - ga del nue - voa - mor. ¡Sil y to - dos a - guan - ten di - si - mu - la - di - tos la pe - sa - da car - ga del nue - voa - *f* *sim....*

21

S mor. Da ba da ba da ba dam pam da ba da ba da ba da ba da ba dam *p* *mf* *p* *mf*

C mor. Da ba da ba da ba dam da ba da ba da ba da ba da ba dam *mp*

T mor da ba da ba dam pam pam pam pam da ba da ba dam pam pam pam pam pam da ba da ba *mf* *p* *mf* *p* *mp*

B 21 mor, a - mor. P(a)m *mf* p(a)m ba da ba da bam p(a)m p(a)m pam pam pam

rit. *A tempo Molto scherzoso*

S 41 *f* ¡Hm! ¿Ro-gar aes - tos fie - ros? ¡ja - jay, ta - tay as - ool

C *Molto scherzoso sfz* *f* ¡Hm! ¿Aes - tos fie - ros? ¡Ja - jay, qué as - ool

T nun - ca us - te - des ro - gar ¡Ja! fie - ros pe - ro bue - nos pa - rae - na - mo -

B 41 ben ro - - - gar ¡Ja! Ay que bue - nos pa - rae - na - mo - *f*

S 46 *sfz* ¡Hm! ¿Ro-gar aes - tos fie - ros? ¡ja - jay, ta - tay as - ool *sim....*

C *sfz* ¡Hm! ¿Aes - tos fie - ros? ¡Ja - jay, qué as - ool *sim....*

T rar. ¡Ja! fie - ros pe - ro tie - sos pa - rae - na - mo - rar. Da ba da ba *mf*

B 46 rar. ¡Ja! Ay que tie - sos pa - rae - na - mo - rar. *sim....*

S 51 *p* Da ba da ba da ba *mf* dam pam da ba *p* da ba da ba da ba *mf* dam. Da ba da ba da ba *pp* *mp*

C *mp* Da ba da ba dam da ba da ba da ba dam *p* da ba da ba

T dam pam pam pam *p* pam da ba da ba *mf* dam pam pam pam *p* pam da ba da ba *mp* dam pam pam pam *pp*

B 51 *mf* p(a)m p(a)m ba da ba da bam p(a)m p(a)m pam pam pam p(a)m p(a)m *mp*

Buena Yesca - 4 - Copyright by arranger

Più mosso ♩ 120

ben marcato

S 56 dam pam da ba da ba da ba da ba dam A - sí la vi - da se pa - sa lle - na
pp mp f

C dam da ba da ba da ba da ba dam A - sí la vi - da se pa - sa lle - na
f

T pam da ba da ba dam pam pam pam pam pam. A - sí la vi - da se pa - sa lle - na
mp pp f

B 56 ba da ba da bam p(a)m p(a)m pam. A - sí la vi - da se pa - sa lle - na
f

S 61 de tra - go ya - mo - res sin sen - tir los sin - sa - bo - res que le dan en pro - pia ca - sa. A - sí
 1

C de tra - go ya - mo - res sin sen - tir los sin - sa - bo - res que le dan en pro - pia ca - sa. A - sí

T de tra - go ya - mo - res sin sen - tir los sin - sa - bo - res que le dan en pro - pia ca - sa. A - sí

B 61 de tra - go ya - mo - res sin sen - tir los sin - sa - bo - res que le dan en pro - pia ca - sa. A - sí

*Repetir varias veces, y
morendo*

S 67 ca - sa. Se a - ma ne - ce sin sen - tir, y con ga - nas de se - guir. Se a - ma -
mp

C ca - sa Sea - ma ne - ce sin sen - tir, y con ga - nas de se - guir. Sea - ma
mp

T ca - sa. Sea - ma ne - ce sin sen - tir y con ga - nas de se - guir. Sea - ma
mf

B 67 ca - sa. Sea - ma ne - ce sin sen - tir y con ga - nas de se - guir. Sea - ma
f

3.1.3 Caderona

Tradicional Esmeraldeño

Arreglista Segundo Cóndor

Segundo Cóndor, nacido en 1957, Cóndor se destacó por su sensibilidad y pasión por la música. Músico autodidacta en sus primeros años, estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Técnica de Manabí. El músico ecuatoriano integró varias agrupaciones musicales dedicadas a la interpretación de música tropical así como de música tradicional ecuatoriana, también fue miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos y había colaborado con un sinnúmero de artistas nacionales como Mariela Condo, María Tejada, Álex Alvear, entre otros. Falleció en Quito, 05 de septiembre del 2015.

Caderona

La Caderona es un género musical ecuatoriano de la época colonial, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura afro-esmeraldeña del Ecuador.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4, donde se destacan los instrumentos de percusión. Su función es de baile de pareja suelta y canto. Como ejemplo se puede citar: El Andarele, tradicional, Caderona, tradicional, Chocolate Coco y Miel de Giovanni Mera, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

CADERONA

TRADICIONAL ESMERALDEÑO

Arreglo musicales: SEGUNDO CONDOR

The musical score is arranged in six staves. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) are written in treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. The Soprano, Contralto, and Tenor parts consist of whole rests throughout the piece. The Bass part has whole rests for the first four measures, followed by a melodic line in the last two measures: a half note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, and a quarter note Bb2. The percussion parts include a Guiro and Campana Bombo, both in 6/8 time. The Guiro part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Campana Bombo part features a rhythmic pattern of quarter notes and half notes. The text 'Dum dum dum' is written below the Bass staff, corresponding to the final three notes of the bass line.

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

Dum dum dum

Guiro

Campana Bombo

Segcond 2004

CADERONA

3

18

S
 chu - rup chu - ru - a oh oh va - mo a bai - la si la fie - ta

CAlt.
 chu - rup chu - ru - a oh oh va - mo a bai - la si la fie - ta

T
 dum dum dum mue - ve ca - de - ro - na que la

B
 dum dum dum mue - ve ca - de - ro - na que la

18

Gro.
 [Instrumental]

18

Cpna.
 Bb. [Instrumental]

23

S
 si la fie - ta si la fie - ta si

CAlt.
 si la fie - ta si la fie - ta si

T
 fie - ta vaem - pe - za - a mue - ve ca - de - ro - na que la fie - ta vaem - pe - za -

B
 fie - ta vaem - pe - za - a mue - ve ca - de - ro - na que la fie - ta vaem - pe - za -

23

Gro.
 [Instrumental]

23

Cpna.
 Bb. [Instrumental]

CADERONA

4
28

S
ya vaem-pe - za chi - qui - chi - chi - qui - chi

CAlt.
ya vaem-pe - za pa pa

T
a vaem-pe - za ca - de - ro -

B
a vaem-pe - za tom tom

28

Gro.

28

Cpna.
Bb.

34

S
ca - de - ro - na ve - ni me - nea - te

CAlt.
ca - de - ro - na ve - ni me - nea - te

T
na ca - de - ro - na ay re - me - nea - te re - me - nea -

B
ven ven ven ca - de - ro - na ven ven con tuher - mo - su - ra ven ven ven

34

Gro.

34

Cpna.
Bb.

CADERONA

39

S ca - de - ro - na ve - ni me - nea - te

CAlt. ca - de - ro - na ve - ni me - nea - te

T te re - me - nea - te re - me - nea -

B ca - de - ro - na ven ven con tuher - mo - su - ra mue - ve ya

Gro. 39

Cpna. 39

Bb.

43

S ca - de - ro - na ve - ni me - nea - te ca - de -

CAlt. ca - de - ro - na ve - ni me - nea - te ca - de -

T te ay re - me - nea - te ca - de - ro - na

B tu ca - de - ra que ya sue - nael - cu - nu - no mue - ve ya tu ca - de - ra

Gro. 43

Cpna. 43

Bb.

6

CADERONA

48

S ro - na ve - ni - me - nea - te D chu - rup chu ah

CAlt. ro - na ve - ni me - nea - te D chu - rup chu ay ca - de - ro -

T D chu - rup chu ay ca - de - ro -

B bom - bom bom bom tu D - tu - rae cho - co - la - te

Gro. D

Cpna. Bb.

48

S ve - ni me - nea - te cru - rup chu ah ve - ni me - nea -

CAlt. na ve - ni me - nea - te chu - rup chu ay ca - de - ro - na ve - ni me - nea -

T na ve - ni me - nea - te chu - rup chu ay ca - re - ro - na ve - ni me - nea -

B dum dum dum dum tu cin - tu - rae cho - co - la - te dum dum dum

Gro.

Cpna. Bb.

52

52

CADERONA

57

S
te chu-rup chu ah ve-ni me-nea - te

CAlt.
te chu-rup chu ay ca-de-ro - na ve-ni me-nea - te

T
te chu-rup chu ay ca-de-ro - na ve-ni me-nea - te

B
dum re-me-nea-te re-me-nea - te dum dum dum dum re-

Gro.
57

Cpna.
Bb.
57

62

S
chu-rup - chu ah ve-ni me-nea - te

CAlt.
chu-rup chu ay ca-de-ro - na ve-ni me-nea - te

T
chu-rup chu ay ca-de-ro - na ve-ni me-nea - te

B
me-nea-te ca-de-ro - na dum dum dum dum

Gro.
62

Cpna.
Bb.
62

67

S

CAlt.

T

B

Gro.

Cpna.
Bb.

73

S

CAlt.

T

B

Gro.

Cpna.
Bb.

90

S
te si si ca-de - ro-na ve-nia - la bam - ba

CAlt.
con tu ca - ri - ta de ma - te por la ca -

T
te si si ca-de - ro-na ve-nia la bam - ba

B
del cu - nu-no mue - ve la cin - tu - ra al com - pa de lo cue-ro

Gro.
90

Cpna.
Bb.
90

95

S
si si ca-de - ro-na ve-ni me-nea - te si

CAlt.
lle de-me - ral - da al to-car de lo cu - nu -

T
si si ca-de - ro-na ve-ni me-nea - te si

B
mue - ve la cin - tu - ra al com - pa de lo cue-ro mue - ve la

Gro.
95

Cpna.
Bb.
95

CADERONA

100

S si ca-de-ro-na ve-nia la bam - ba - - **G** chu-rup chu ah

CAlt. no **G** chu-rup chu ay ca-de-ro -

T si ca-de-ro-na ve-nia la bam - ba **G** chu-rup chu ay ca-de-ro -

B ca - de - ra mue - ve - la ya ca **G** de-ro-na yo te quie - ro

Gro. **G**

Cpna. Bb. **G**

105

S ve - ni me - nea - te chu - rup chu ah

CAlt. na ve - ni me - nea - te chu - rup chu ay ca - de - ro -

T na ve - ni me - nea - te chu - rup chu ay ca - de - ro -

B dum dum dum dum con cu - nu - noy con gua - tan - ga

Gro. **G**

Cpna. Bb. **G**

109

S
ve-nia la-bam - ba chu-rup chu ah ve-ni me-nea -

CAlt.
na ve-nia la-bam - ba chu-rup chu ay ca-de-ro - na ve-ni me-nea -

T
na ve-nia la bam - ba chu-rup chu ay ca-de-ro - na ve-ni me-nea -

B
dum dum dum dum al so-ni - do de lo cue - ro dum dum dum

109

Gro.
109

Cpna.
Bb.

114

S
te chu-rup chu ah ve-nia la bam - ba

CAlt.
te cru-rup chu ay ca-de-ro - na ve-nia la bam - ba

T
te chu - ru chu ay ca-de-ro - na ve-nia la bam - ba ya se va

B
dum ca - de-ro - na yo te quie - ro dum dum dum dum

114

Gro.
114

Cpna.
Bb.

CADERONA

119

S H

con su rit-mo de sa-bro-su - ra

CAlt. H

con su rit-mo de sa-bro-su - ra

T H

la ca-de-ro - na ya se va la muy me-neo -

B H

se va la ca-de-ro-na se va con suher-mo - su-ra se va la

Gro. H

Cpna. H

Bb.

124

S H

con su rit-mo de sa-bro-su - ra con su

CAlt. H

con su rit-mo de sa-bro-su - ra con su

T H

na ay ya se va la ca-de-ro - na

B H

ca-de-ro-na se va con suher-mo - su-ra se va la ca-de-ro-na

Gro. H

Cpna. H

Bb.

129

S
rit - mo de sa - bro - su - ra con su

CAlt.
rit - mo de sa - bro - su - ra con su

T
ya se va la muy me - neo - na

B
se va con su her - mo - su - ra se va la ca - de - ro - na

Gro.
129

Cpna.
Bb.
129

133

S
rit - mo de sa - bro - su - ra ay ca - de - ro - na

CAlt.
rit - mo de sa - bro - su - ra ay ca - de - ro - na

T
ay ya se va la ca - de - ro - na ca - de - ro - na

B
se va con su her - mo - su - ra se va la ay ca - de - ro - na

Gro.
133

Cpna.
Bb.
133

CADERONA

138

S
ve - ni me - nea - te ve - ni me - nea - te ve - ni me - nea -

CAlt.
ve - ni me - nea - te ve - ni me - nea - te ve - ni me - nea -

T
ve - ni me - nea - te ve - ni me - nea - te ve - ni me - nea -

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

Gro.
138

Cpna.
Bb.
138

143

S
te ve - ni me - nea - te

CAlt.
te ve - ni me - nea - te

T
te ve - ni me - nea - te

B
dum dum dum ve - ni me - nea - te

Gro.
143

Cpna.
Bb.
143

3.1.4 La Canción de los Andes


COMPOSITOR Antonio Mendoza

ARREGLISTA Giovanni Mera

Giovanni Mera, nace en Quito en 1964, cursa su formación musical básica en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudió Composición y Armonía con el maestro cubano José Ángel Pérez, Armonía Popular con el maestro Julio Bueno. Trabaja como compositor desde 2001 en la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. En Julio de 2007 estrena en el Teatro Nacional Sucre la obra de su autoría Taky Onkoy “Primera Danza Nacional”, al año siguiente es encargado de escribir el Concierto de Campanarios para el VII Festival de Música Sacra, donde estrena su obra “Voces de Bronce y Campanas de Barro”, En el año 2008 es proclamado ganador del Primer Premio de la “Selección Nacional De Proyectos” Sección: Composición Musical , de La Fundación Teatro Nacional Sucre, con la obra “Poemas de Amor y Muerte” Para Banda Sinfónica, Coro Mixto y Ensamble de Instrumentos Andinos la misma que es estrenada en el Teatro México en 2010. En 2009 presenta en Ecuador y Chile la obra “Sones de Independencia” un homenaje a las luchas de Independencia latinoamericana con ocasión del Bicentenario, en co-autoría con Jorge Luís Estupiñán.

Fox Incaico

Figura 15. Fox Incaico

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|---------------------|--------------------------------|----------------------------------|---------------------------------------|----------------|----------------------------------|---|
| <i>Fox incaico*</i> | Mestiza / inicios s. XX-s. XXI | Binario, cuaternario 2/2, 4/4 | Fox norteamericano, <i>sanjuanito</i> | Danza, canción | <i>La Bocina</i> / R. Inga Vélez |  |

Fuente (Guerrero, 1995)

El Fox Incaico es un género musical ecuatoriano de inicios del siglo XX, que se ha desarrollado hasta Finales del siglo XX. Era parte de la cultura mestiza de esa época.

Este ritmo está escrito en un compás cuaternario y binario de 4/4 y 2/2 respectivamente. Además tiene filiación con otros géneros musicales como el fox norteamericano y el san Juanito. Su función es de danza y canción. Como ejemplo se cita: La canción de los Andes de Constantino Mendoza, La Bocina de R. Inga Vélez. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

La canción de los Andes

Letra: Carlos Alemán / Música: Constantino Mendoza

Arreglo: Giovanni Mera R.

Fox Incaico ♩ = 76

Soprano 1
mp drum drum drum drum drum drum

Soprano 2
mp drum drum drum drum drum drum

Soprano 3
mf En las al-turas de las mon-tañas ex-

Alto 1
mp dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Alto 2
mp dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

S 1
drum drum drum drum drum drum drum drum

S 2
drum drum drum drum drum drum drum drum

S 3
xiste.un pdreran-cho u-na vie-jita to-das las tar-des. llora.ysus-pira.a-

A 1
dumdum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum llora.ysus-pira.a-

A 2
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

14 A

S1 drum si mo - rir *p* *cresc* suenan las notas del fiel rondador en los la bios del indio que

S2 drum si mo - rir *p* *cresc* suenan las notas del fiel rondador en los la bios del indio que

S3 si tri-te-es la vida a - si quie-ro me-jo-r mo - rir *p* *cresc* suenan las notas del fiel rondador en los la bios del indio que

A1 si si mo - rir *p* *cresc* suenan las notas del fiel rondador en los la bios del indio que

A2 dum dum dum si mo - rir *p* *cresc* suenan las notas del fiel rondador en los la bios del indio que

22 B

S1 brinda su amor a la dueña de su co-ra - zón *mf* con-

S2 brinda su amor a la dueña de su co-ra - zón *mp* al - ma al - ma hi - jo mi - o don - de es - tás

S3 brinda su amor a la dueña de su co-ra - zón *mf* hi-jo de mi alma de mi alma hi-jo mi-o don-de e-xis-tes no te veo no te oigo donde estás con-

A1 brinda su amor a la dueña de su co-ra - zón *mp* al - ma al - ma hi - jo mi - o don - de es - tás

A2 brinda su amor a la dueña de su co-ra - zón *mp* al - ma al - ma hi - jo mi - o don - de es - tás

29 C

S1 testa a tu vieji-ta que te llama y no respondes *mf* temar - chaste una maña-na pre-su-

S2 u u *mf* al ca - ri - ño de tu ma-dre que es la voz del co-ra-zón temar - chaste una maña-na pre-su-

S3 testa a tu vieji-ta que te llama y no respondes

A1 u u *mf* al ca - ri - ño de tu ma-dre que es la voz del co-ra-zón temar - chaste una maña-na pre-su-

A2 u u *mf* dum dum dum dum dum temar - chaste una maña-na pre-su-

34

S1 ro-so y.a-gi-ta-do que vol - vi-as me-di-jis-te que vol - vi-as al par-tir *mp* a tu ca sa

S2 ro-so y.a-gi-ta-do que vol - vi-as me-di-jis-te que vol - vi-as al par-tir *mp* que te

S3 *mf* que vol - vi - as al par - tir y no vuel-ves a tu ca-sa ni a tu ca-sa ni a tu ma-dre

A1 ro-so y.a-gi-ta-do que vol - vi - as al par - tir *mp* a tu ca sa

A2 ro-so y.a-gi-ta-do que vol - vi - as al par - tir *mp* a tu ca sa

D

39

S1 *mp* mi.a-do-ra - do mi.esperan - za dum mi co - ra -

S2 llama que te.espera que sin ti se muere ya *mf* vuel-ve pronto mi.adora-do mi con - suelo mi.esperan-za que te.es - pe-ra mi.angus-tia-do co-ra

S3 *mp* mi.a-do-ra - do mi.esperan - za dum mi co - ra -

A1 *p* llama que te.espera que sin ti se muere ya *mp* drum drum drum drum drum co - ra -

A2 *p* que te.es - pe - ra mu - re ya *mp* drum drum drum drum drum dum

E

44

S1 zón dum dum drumdum dum *mp* dum dum dum du - ru - durarhu a

S2 zón *mp* dum drum dum drum dum dum dum a *mf* hi-jo de mi.ama

S3 zón dum dum drumdum dum *mf* todas las tardes junto a la puer-ta llo-ra y sus - pira a - sí *mf* hi-jo de mi.ama

A1 zón drum *mp* drum dum drum dum drum dum duraduru - a *mf* hi-jo de mi.ama

A2 drum dumdum drum dumdum drum drum dum drum hi - jo *mf* hi-jo de mi.al -

31

S 1 *mp* de donde existas vuelve a mi

S 2 de don-de.e-xistas vuel-ve pron-ti-to.a mi *mf* mas u-na no-che tras len-to pa-so vi-no la.au-ro-ra.al fin

S 3 de don-de.e-xistas vuel-ve pron-ti-to.a mi *mf* mas u-na no-che tras len-to pa-so vi-no la.au-ro-ra.al fin

A 1 de donde.es-tés vuel-ve pron-ti-to.a mi *mp* mas u - na *mf* mas u-na no-che tras len-to pa-so vi-no la.au-ro-ra.al fin *p* pa-li-day

A 2 de donde.es-tés vuel-ve pron-ti-to.a mi *mf* mas u-na no-che tras len-to pa-so vi-no la.au-ro-ra.al fin *p* pa-li-day

38

S 1 *p* esta-ba muer - ta muer-ta.a - lli *cresc* *mp* a lli

S 2 *p* pa-li-da.y fri - a jun-to.a la puer-ta *cresc* es-ta - ba muer-ta.a - lli *mp* a lli

S 3 *p* pa-li-da.y fri - a jun-to.a la puer-ta *cresc* es-ta - ba muer-ta.a - lli *mp* dum dum lli a lli

A 1 *p* fri - a jun-to.a la puer - ta *cresc* es-ta - ba muer-ta.a - lli *mp* dum dum lli a lli a lli

A 2 *p* fri - a jun-to.a la puer - ta *cresc* es-ta - ba muer-ta.a - lli *mp* dum dum lli dum dum drum dum dum dum dum

3.1.5 Cantando a Quito

COMPOSITOR Segundo Córdor

Segundo Córdor, nacido en 1957, Córdor se destacó por su sensibilidad y pasión por la música. Músico autodidacta en sus primeros años, estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Técnica de Manabí. El músico ecuatoriano integró varias agrupaciones musicales dedicadas a la interpretación de música tropical así como de música tradicional ecuatoriana, también fue miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos y había colaborado con un sinnúmero de artistas nacionales como Mariela Condo, María Tejada, Álex Alvear, entre otros. Falleció en Quito, 05 de septiembre del 2015.

Pasodoble

Figura 16. Pasodoble

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo |
|-------------------|--------------------------------|---------------------|------------------|-----------------------------|--|
| <i>Pasodoble*</i> | Mestiza, España / s. XIX-s. XX | Binario simple, 2/4 | <i>Pasacalle</i> | Baile (instr. o cantado) | <i>Sangre ecuatoriana/ Julio Cañar</i> |

Fuente: (Guerrero, 1995)

El Pasodoble es un género musical ecuatoriano heredado de finales de la época colonial española y se desarrolló hasta el siglo XX, cabe señalar que en estos días, en algunas familias se procura escuchar e interpretar este ritmo. El Pasodoble formaba parte de la cultura mestiza y española de la época.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado pasacalle. Su función es de baile y canto, aparece también como pieza instrumental. Como ejemplo se puede citar: Sangre Ecuatoriana de Julio Cañar, Cantando a Quito de Segundo Córdor, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

CANTANDO A QUITO

♩ = 110

PASODOBLE

NANCY GUEVARA
SEGUNDO CONDOR

1998

Soprano
Mezzo-Soprano
Contr'alto 1
Contr'alto 2

pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa
mf *f*

pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa
mf *f*

pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa pom pom pom
mf *f*

pom pom pom pom pom pom pom pom pa pa ra pa pa pa
mf *f*

S
Mezzo
CAlt. 1
CAlt. 2

Qui - to ciu - dad - her - mo - sa dei - ni - gua - la - ble ful - gor cual es - tre - lla en el
f

mi ciu - dad tie - ne co - ra - zón la ra la la ra la es - tre - lla en el
mp

mi ciu - dad tie - ne co - ra - zón la ra la la ra la cie - lo
mp

Qui - to oh ciu - dad her - mo - sa *mf* cual ful - gor del cie - lo
f

segcond 1998

13

S
cie - lo con tu luz tie-nes un ful - gor
mp

Mezzo
cie - lo Bri - llas con tu luz pro - pia cuan-tos po -
f

CAlt. 1
tus ca-lle-ci - tas me fas - ci - nan con tu luz tie-nes un ful - gor
f *mp*

CAlt. 2
cie - lo Bri - llas oh, con tu luz pro - pia
f

19

S
la ra la la la tu be - lle - za co-mo no can - tar - tea-
f

Mezzo
e - tas yar - tis-tas - e-xal - ta-ron tu be - lle - za pom pom pom pom co-mo no can - tar - tea-
mf *f*

CAlt. 1
la ra la la la tu be - lle - za co-mo no can - tar - tea-
f

CAlt. 2
pom pom pom pom ta-ron tu be - lle - za pom pom pom pom co-mo no can - tar -
mf *f*

CANTANDO A QUITO

26

S
ho - ra que ten - cuen - tras tan in - men - sa con tus in-com - pa - *f*

Mezzo
ho - ra *mf* te can - ta - re tan in - men - sa

CAlt. 1
ho - ra que ten - cuen - tras *mf* tu - ru *p*

CAlt. 2
co - mo te voy a can - tar *mf* te can - ta - re siem - prea si tu - ru *p*

33

S
ra - bles ma - ra - vi - llas

Mezzo
tus con - ven - tos *f* y mon - ta ñas *mf* cam - pa - na - rios y ca -

CAlt. 1
tu - ru tu ru a *mf* la ra la la ra la *mf* cam - pa - na - rios y ca -

CAlt. 2
tu - ru tu ru a *f* y mon ta - ñas *f* la ra la la la

41

S
mf mi can - - - - ción

Mezzo
 pi-las con his - to-rias son par - te de tu pue-blo y fuen - te deins - pi - ra - ción

CAIt. 1
 pi-las con his - to-rias son par - te de tu pue-blo y fuen - te deins - pi - ra ción

CAIt. 2
mf par - te de tu pue-blo y fuen - te deins - pi - ra - ción

47

S
f pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa *mf* to - does be - lloen tu se - no

Mezzo
f pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa *mf* to - does be lloen tu se - no

CAIt. 1
f pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa *mf* to - does be - lloen tu se - no

CAIt. 2
f pra pa pa pra pa pa pa pa ra pa pa pa pom pom pom *mf* to - do Qui - to to-do be-llo

53

S
 el Qui-toan - ti - guo y el mo - der - no don - de pro - pios yex -
f *mf*

Mezzo
 y el mo - der - no don - de pro - pios yex -
f *mf*

CAIt. 1
 y el mo - der - no don - de pro - pios yex -
f *mf*

CAIt. 2
 es la ra la la Qui-to mo - der-roy co - lo - nial oh
mf

60

S
 tra - ños la ra la la ra la con-tem-
mf

Mezzo
 tra - ños seacos - tum-bran y seña - mo - ran de ti con-tem-
f

CAIt. 1
 tra - ños tu ru ru ru a la ra la la ra la con-tem-
mf *mf*

CAIt. 2
 Qui-to to-do bello es seacos - tum-bran y seña - mo - ran de ti con-tem-
f *f*

3.1.6 El Cariucho


COMPOSITOR Marco Tulio Hidrobo

ARREGLISTA Marcelo Beltrán

Marcelo Beltrán, nació en Quito el 14 de agosto de 1965. Compositor y guitarrista. Empezó su quehacer musical como músico popular autodidacta, complementado posteriormente su formación en el Conservatorio Nacional de Música. Formó parte del taller de Composición de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. Su música y arreglos han sido interpretados por solistas y agrupaciones nacionales e internacionales. Actualmente es compositor y arreglista en Centro Cultural Mama Cuchara.

Chilena

Figura 17. Chilena

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|-----------|-------------------------|---|-----------|--------------------------------|--|---|
| Chilena** | Mestiza / s. XIX- s. XX | Ternario y binario compuesto, 3/4 y 6/8 | Zamacueca | Baile cantado de pareja suelta | <i>Quito al día</i> / Manuel Bastidas <i>Caray, caramba cariucho</i> / M.T. Hidrobo |  |

Fuente: (Pablo Guerrero, 1995)

La Chilena es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se desarrolló hasta el siglo XX, cabe señalar que ya no está en uso, sin embargo algunos arreglistas musicales han visto la posibilidad de recrearlo. La Chilena formaba parte de la cultura mestiza de esa época.

Este ritmo está escrito en un compás ternario y binario compuesto de 3/4 y 6/8. Tiene filiación con el género musical llamado zamacueca. Su función era de baile de pareja suelta y cantado. Como ejemplo se puede citar: El Cariucho de Marco Tulio Hidrobo, Quito al Día de Manuel Bastidas, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

EL CARIUCHO

(Chilena)

Coplas populares ecuatorianas.
Música atribuida a Marco Tulio Hidrobo

Versión coral de Marcelo Beltrán F.

Dedicada al coro mixto Ciudad de Quito

Quito, 1995

Allegro ♩ 132

Soprano
f Pa ra pa ra pa ra pa *mf* pa pa pa *p* pa pa *sfz*

Contralto
f pa pa pa pa *mf* pa *p* pa pa *sfz* pa pa

Tenor
f Pam pam pam pam pa ra *p* pam pam pam pam pam ba ra bam pa

Bajo
f Pampampam pam pam pam pam pam pam pam *p* pam pam pam pam *f* pam pam pam

S
mp pa pa pa pa pa pa pam pam pam pam pam pam pam ba rabam bam *f* pa rabam bam *p*

C
mp pa pa pa pa pa pa pam pam pam pam pam pam pam ba rabam bam *f* pa rabam bam *p*

T
mp pa pa pa pa pa pa pam pam pam pam pam pam pam pa *f* pa *p* pa

B
 6
 pam pam pam ba ra bam pam pam pam pam pam pam pam pam *p* pam p(u)m pam

11

S pa ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam

C pa ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam

T pa Hay mu - je - res tu por fia - das con an - sias de ma - ri - di - to

B p(u)m pam (simile) pam pam pam pam pam

16

S pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam

C pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam

T que con las ca - ras pin - ta - das an - dan tras deal - gún ben - di - to y cuan - do me - nos sees -

B p(u)m pam (simile)

21

S pam ba ra bam bam pam pam pam pa pa ra pa pa pam pam pam pam pam ba ra bam bam pam

C pam ba ra bam bam pam pam pam pa pa ra pa pa pam pam pam pam pam ba ra bam bam pam

T pe - ra u - no se sien - te co - gi - do en la lin - da ra - to - ne - ra

B u - no se sien - te co - gi - do la ra - to - ne - e - - - ra

26

S y se cou-vier-teen ma ri - do. *f* Pa ra pa ra pa ra pa *mf* pa pa pa *sfz*

C si en ma - ri - do. *f* pa pa pa pa *mf* pa pa pa *p*

T y se cou-vier-teen ma ri - do. *f* Pam pam pam pam *p* pa ra *f* pam pam pam pam pam ba ra

B 26 y se cou-vier-teen ma ri - do. Pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam *p*

31

S pa pa *sfz* pa pa pa *mp* pa pa pam pam pam pam pam pam pam ba ra bam bam *p* *f*

C pa pa *sfz* pa pa pa *mp* pa pa pam pam pam pam pam pam pam ba ra bam bam *p* *f*

T bam pa *mp* pa pa pa pa pam pam pam pam pam pam pam ba ra bam bam *p* *f*

B 31 pam *f* pam pam pam pam pam pam ba ra bam pam pam pam pam pam pam pam pam pam *p*

36

S pa rabambam *p* pa rabambam *mf* Us - te - des son los por fia - dos quehas - ta sin - ver-gieu-zas

C pa rabambam *p* pa rabambam *mf* Us - te - des son los por fia - dos quehas - ta sin - ver-gieu-zas

T *p* pa pa pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam

B 36 p(u)m pam p(u)m pam (*mf* (simile) pam pam pam

41

S
se ha - cen, y en si - len - cio se des - ha - cen con o - jos a - bo - rre ga - dos *mf*

C
se ha - cen, y en si - len - cio se des - ha - cen con o - jos a - bo - rre ga - dos *mf*

T
pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam *p*

B
41
pam pam p(u)m pam (símb) *f* *mf*

49

S
¡Que hom - bres más a - la - ban - cio - sos! de - cir - nos que nos ca - sa - mos, sie - llos son los más an - *f*

C
¡Que hom - bres más a - la - ban - cio - sos! de - cir - nos que nos ca - sa - mos, sie - llos son los más an - *f*

T
pam ba ra bam bam pam pam ba ra bam bam pam pam pam pa pa ra pa pa pam pam pam *pp* *mf* *f* *mf*

B
49
de - cir - nos que nos ca - sa - mos, los más an - sio - *f*

51

S
sio - sos, y no - so - tras nos fre - ga - mos. *f* Pa ra pa ra pa ra pa pa *sfz* *mf*

C
sio - sos, si, nos fre - ga - mos. *f* pa pa pa pa pa *mf*

T
pam ba ra bam bam pam y no - so - tros nos fre - ga - mos. *f* Pam pam pam pam *p* pa ra

B
51
sos, y no - so - tros nos fre - ga - mos. *f* Pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam

56

S
pa pa pa pa pa pa pa pam pam pam pam pam pam

C
pa pa pa pa pa pa pa pam pam pam

T
f pam pam pam pam pam ba ra bam pa mp pa pa pa pa pa p pam pam pam

B
56 p pam pam pam pam f pam pam pam pam pam pam ba ra bam pam pam pam pam pam pam pam

61

S
pam ba rabambem pa rabambem pa rabambem Ca ray ca - ram - ba, ca - riu - cho,
"An - clui, pes - te, ma - pa cho - lo,
mf ff

C
pam ba rabambem pa rabambem pa rabambem Ca ray ca - ram - ba, ca - riu - cho,
"An - clui, pes - te, ma - pa cho - lo,
mf ff

T
f pa p pa pa Ca - ray ca - ram - ba, ca - riu - cho, ca - ray,
"An - clui, pes - te, ma - pa cho - lo, ca - ray,
mf ff

B
61 pam p pam p(u)m pam p(u)m pam Ca - ray ca - ram - ba, ca - riu - cho que
"An - clui, pes - te, ma - pa cho - lo, que
mf ff

66

S
mi - ra que me vuel - ves lo - co, yo, da - ley te que - ro mu - cho, yo, da - ley te que - ro po - co.
no ven - gas con tu lo - cu - ra mien - tras no nos deen lai - gle - sia la ben - di - ción tai - ta cu - ra.

C
mi - ra que me vuel - ves lo - co, yo, da - ley te que - ro mu - cho, y te que - ro po - co.
no ven - gas con tu lo - cu - ra mien - tras no nos deen lai - gle - sia y con tai - ta cu - ra.

T
mi - ra que me vuel - ves lo - co, ca - ray, yo te que - ro mu - cho, te que - ro po - co, ca - ray.
no ven - gas con tu lo - cu - ra ca - ray, Ha de ser en lai - gle - sia, con tai - ta cu - ra, ca - ray.

B
66 me vuel - ves lo - co ¡ca ray!, te que - ro mu - cho te que - ro po - co. No!
no se - as lo - co, ¡ca - ray! en la i - gle - sia, con tai - ta cu - ra. ¡Sí!

72

S Yo no pe - di que - rer tun - to, ya mi des - gra - cia se - ri - a, mi - ren ¡qué gran ton - te - ri - al,
Tie - rra se ha de ha - cer mi car - ne, mis lue - sos se han de ha - cer tie - rra, pe - ro yo an - do sin ca - sar - me,

C Yo no pe - di que - rer tun - to, ya mi des - gra - cia se - ri - a, ¡qué ton - te - ri - al!
Tie - rra se ha de ha - cer mi car - ne, mis lue - sos se han de ha - cer tie - rra, ¡Nohe de ca - sar - me!

T Yo no pe - di que - rer tun - to, ca - ray, ya mi des - gra - cia se - ri - a, ca - ray, ¡qué ton - te - ri - al!
Tie - rra se ha de ha - cer mi car - ne, ca - ray, mis lue - sos se han de ha - cer tie - rra, ca - ray, ¡Nohe de ca - sar - me!

B Yo no pe - di que - rer tun - to, des - gra - cia se - ri - a, si!, mi - ren que gran ton - te - ri - a
Tie - rra se ha de ha - cer mi car - ne, y mis lue - sos tie - rra. si!, pe - ro yo an - do sin ca - sar - me,

mf *ff* *f* *f*

78

S me va cos - tan - do la vi - da sue - lo. *Al* $\text{\textcircled{S}}$ *f* Para pa ra pa ra pa pa pa pa
¡Am - que te des con - trae! *mf* *p*

C cues - ta la vi - da. sue - lo. *f* pa pa pa pa *mf* *p*
¡Si! con - trae!

T cues - ta la vi - da. sue - lo. Pam pam pam pam pa ra *f* pam pam pam pam pam ba ra

B me va cos - tan - do la vi - da. Ca - ri - cho, sue - lo. Pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam pam

mf *ff* *f* *f* *p* *f*

84

S pa pa pa pa pam pam pam pam pam pam pam ba rabam
sfz *mp* *p* *ff*

C pa pa pa pa pam pam pam pam pam ba rabam
sfz *mp* *p* *ff*

T bam pa pa pa pam pam pam pam pam ba rabam
mp *p* *ff*

B pam ba rabam
f *ff*

3.1.7 Chimbacalle


COMPOSITOR Rodrigo Barreno

ARREGLISTA Marcelo Beltrán

Marcelo Beltrán, nació en Quito el 14 de agosto de 1965. Compositor y guitarrista. Empezó su quehacer musical como músico popular autodidacta, complementado posteriormente su formación en el Conservatorio Nacional de Música. Formó parte del taller de Composición de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. Su música y arreglos han sido interpretados por solistas y agrupaciones nacionales e internacionales. Actualmente es compositor y arreglista en Centro Cultural Mama Cuchara.

Pasacalle

Figura 18. Pasacalle

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|-------------------|---------------------------|---------------------|------------------|--------------------------------------|--|---|
| <i>Pasacalle*</i> | Mestiza / s. XIX- s. XXI. | Binario simple, 2/4 | <i>Pasodoble</i> | Baile cantado Dedicado a barrios, | <i>Chulla quiteño</i> / Alfredo Carpio |  |

Fuente: (Guerrero, 1995)

El Pasacalle es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha mantenido hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado pasodoble. Su función es de baile y canto, además tiene la particularidad de tener un fuerte carácter regional, etc. Como ejemplo se cita: La Tuna Quiteña de Leonardo Páez, El farrista quiteño de Luis H. Salgado, Chimbacalle de Rodrigo Barreno, Chulla quiteño de Alfredo Carpio, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

CHIMBACALLE

PASACALLE
Rodrigo Barreno

Arreglo Coral: Marcelo Beltrán F. - 2000 -
(Rev. 2012)

1

Soprano
Voy a Chim-ba - ca - lle con i - lu - sión a dar - le con - sue - loa mi co - ra - zón

Contralto
A - llá voy con i - lu - sión con - sue - loa mi co - ra - zón

Tenor
A - llá voy con i - lu - sión con - sue - loa mi co - ra - zón

Bajo
A - llá voy con i - lu - sión por ver - la con - sue - loa mi co - ra - zón a - llá voy

9

S
zón Pa - san - doel puen - te de pie - dra del Ma - chán - ga - ra lle -

C
zón Pa - san - doel puen - te de pie - dra del Ma - chán - ga - ra lle -

T
zón Pa - san - doel puen - te de pie - dra del Ma - chán - ga - ra lle -

B
zón y ven - go Pa - san - doel puen - te de pie - drael puen - te del Ma - chán - ga - ra lle -

17

S
gué has - ta Chim - ba ca - lle en don - dees - tá mi - guam - braa quien quie - ro con
la que sus be si - tos me sa - be dar en pa - goal ca ri - ño que

C
gué has - ta Chim - ba ca - lle don - dees - tá a quien yo quie - ro con
la que sus be si - tos me sa - be dar por el ca ri - ño que

T
gué lle - gué a Chim - ba ca - lle don - de es tá la guam - bra a quien yo quie - ro
quien sus be sos me sa - be dar en pa - go del ca - ri - ño

B
gué pa - san - doa Chim - ba - ca - lle Chim - ba - ca - lle don - de la guam - bra a quien yo quie - roy a - mo
la que sus be - si - tos me re - ga - la en pa - go de to - doe - se ca - ri - ño

24

S
to - da fé - - - dé Voy a Chim - ba - ca - lle con i - lu - sión a dar - le con -
leo - fren - - - - -

C
to - da fé - - - - - dé. A - llá voy con i - lu - sión con - sue -
leo - fren - - - - -

T
con to - da fé la guam - bra A - llá voy con i - lu - sión con - sue -
que leo - fren - - - - - dé.

B
con to - da la fé y el al - ma A - llá voy con i - lu - sión por ver - la con - sue -
que yo leo - fren - - - - - dé Mi vi - da

32

S
sue - loa mi co - ra - zón zón A - ca - ri - cian - do sus ma - nos
cual si fue - ra - mos her - ma - nos

C
loa mi co - ra - zón zón A - ca - ri - cian - do sus ma - nos
cual si fue - ra - mos her - ma - nos

T
loa mi co - ra - zón zón A - ca - ri - cian - do sus ma - nos
cual si fue - ra - mos her - ma - nos

B
loa mi co - ra - zón a - llá voy zón y ven - go A - ca - ri - cian - do sus ma - nos de
cual si fue - ra - mos her - ma - nos mia -

40

S
u - na no - che la be - sé
mía - mor pu - ro le ju - - - ré

C
u - na no - che la be - sé
mía - mor pu - ro le ju - - - ré

T
u - na no - che la be - séu-na no - che
mía - mor pu - ro le ju - - - ré

B
se - da yo la be - séu-na no - che
mor más pu - ro le ju - - - ré con an-sias

Chim - ba - ca - lle de mi
por - que tñe - res fiel tes -

Chim - ba - ca - lle de mi
por - que tñe - res fiel tes -

Chim - ba - ca - lle de mi
por - que tñe - res fiel tes -

Chim - ba - ca - lle de mi vi - da Chim - ba - ca - lle
por - que tñe - res fiel tes - ti - go por - que tñe - res

48

S
vi - da yo nun - ca teol - vi - da - ré
ti - go del a - mor que yoen - con - tré.

C
vi - da yo nun - ca teol - vi - da - ré
ti - go del a - mor que yoen - con - tré.

T
vi - da yo nun - ca te ol - vi - da - ré
ti - go del a - mor dee - sea - mor que yoen - con - tré.

B
de mi vi - da yo nun - ca teol - vi - da - ré no pue - do
fiel tes - ti - go del a - mor que yo en - con - tré con e - lla

Voy a Chim - ba - ca - lle con i - lu -

A - llá voy con i - lu - sión con i - lu -

A - llá voy con i - lu - sión voy

A - lla voy con i - lu - sión

56

S
sión a dar - le con - sue - loal mi co - ra - zón

C
sión voy a dar - le con - sue - loal co - ra - zón sí

T
por con - sue - lo pa - ra mi co - ra - zón

B
a dar - le con sue - lo con - sue - loal co - ra - zón con - sue - lo zón. A - sí.

zón. A - sí.

zón. A - sí.

zón. A - sí.

zón. A - sí.

3.1.8 Compadre Péguese un Trago

COMPOSITOR Guillermo Garzón

ARREGLISTA Giovanni Mera

Giovanni Mera, nace en Quito en 1964, cursa su formación musical básica en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudió Composición y Armonía con el maestro cubano José Ángel Pérez, Armonía Popular con el maestro Julio Bueno. Trabaja como compositor desde 2001 en la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. En Julio de 2007 estrena en el Teatro Nacional Sucre la obra de su autoría Taky Onkoy “Primera Danza Nacional”, al año siguiente es encargado de escribir el Concierto de Campanarios para el VII Festival de Música Sacra, donde estrena su obra “Voces de Bronce y Campanas de Barro”, En el año 2008 es proclamado ganador del Primer Premio de la “Selección Nacional De Proyectos” Sección: Composición Musical , de La Fundación Teatro Nacional Sucre, con la obra “Poemas de Amor y Muerte” Para Banda Sinfónica, Coro Mixto y Ensamble de Instrumentos Andinos la misma que es estrenada en el Teatro México en 2010. En 2009 presenta en Ecuador y Chile la obra “Sones de Independencia” un homenaje a las luchas de Independencia latinoamericana con ocasión del Bicentenario, en co-autoría con Jorge Luís Estupiñán.

Pasacalle

El Pasacalle es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha mantenido hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado pasodoble. Su función es de baile y canto, además tiene la particularidad de tener un fuerte carácter regional, etc. Como ejemplo se cita: La Tuna Quiteña de Leonardo Páez, El farrista quiteño de Luis H. Salgado, Chimbacalle de Rodrigo Barreno, Chulla quiteño de Alfredo Carpio, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Compadre péguese un trago

Guillermo GARZÓN
Arreglo: Giovanni MERA

Allegro ♩ = 110

Soprano
mp la ra la *f* la ra la la ra la la

Contralto
f la ra la la la ra la la la *mf* pam pam pam pam pam pa

Tenor
mf la ra la la la ra la la ra la la ra la ra la ra la la ra la

Bajo
mf pam pa pa pam pa pa pam pam pam pam pam pam pa

S
mf la *f* Com pa dre pé gue se un tra go a ya yay *mp* co mo pe nas *mf*

CAlt.
mf pam pam pa *f* Com pa dre pé gue se un tra go a ya yay *mf* y ve rá co mo las pe nas *f* vo lan do se

T
mf la ra la la la la pam pam pam pam tra go y ve rá *mp* co mo pe nas *mf* vo lan do se

B
mf pam pam pa pam pam pam pam tra go a ya yay *mp* pam pam pam *mf*

S
f mas bue no que el pan *mp* la ra la

CAlt.
 van *f* mas bue no que el pan *f* la ra la la la ra la la la

T
 van *f* mas bue no que el pan *mf* la ra la la la ra la la ra la

B
ff el tra go es bue no *f* mas bue no que el pan *mf* pam pa pa pam pa pa pam

15

S *f* la ra la la ra la la *mf* la co ma dre

CAIt. *mf* *p* pam pam pam pam pa *mf* pam pam pa co ma dre

T *f* la ra la ra la ra la la la ra la *mf* la ra la ra *ff* se fue la co ma dre Che pi ta en el

B pam pam pam pam pam pa *mf* pam pam pa *f* co ma dre

20

S mu je res de mas *mf* Ay com pa dre cuan do hay bo te lli ta *ff* no me ven ga con tan to llo

CAIt. mu je res de mas *mf* pa dre cuan do hay bo te lli ta no me *f* ven ga con tan to llo

T mun do hay mu je res de mas *mf* Ay com pa dre cuan do hay bo te lli ta. *f* ven ga con tan to llo

B mu je res de Ay com pa dre *mf* pa dre cuan do hay bo te lli ta *f* no me ven ga con tan to llo

25

S rar ay. *mp* la la la la la ra la la la la la ra la la la la la ra la la la la la ra

CAIt. rar ay.

T rar ay. *mp* ta ra ra ri ra ta ri ra ra ra

B rar ay. *mf* pam pam pam

30

S *mf* la la la la la ra la la la la la ra *mp* la la la la la ra la la la la la ra la la la la la ra

CAlt. *mf* la la ra la la la la la la ra la la la la la la

T *mf* ta ra ra ri ra ta ri ra ra ra *mp* ta ra ra

B *mf* pam pa pam pam pam pa pam pam pam pam pa

35

S la *mf* la ra la *mp* pam pam pam *f* la la ra la la la

CAlt. la la ra la *f* la la ra la la ra la la la *mf* pam pam pam

T *mp* ri ra ta ri ra ta ra ra ri ra

B *mf* pam pam pam pam pam pam pa ra pam pam pam pam pam pa

40

S la *mp* la ra la *f* la ra la la ra la la

CAlt. la la la *f* la ra la la la ra la la la *mf* pam pam pam pam pam pa

T ta ri ra *mf* la ra la la la ra la la ra la la ra la ra la la *ff* Es car

B *f* pam pam pam pam pa ra pam pa pa pam pa pa pam pam pam pam pam pa

45

S *mf* tie nen hom bres cruz siem pre car gar *mf* y con cuer nos mu je res y

CAlt. *f* tie nen hom bres cruz siem pre car gar *mf* cuer nos mu je res y

T *ff* mieu to no tie nen los hom bres y.u na cruz gas tau siem pre car gar *mf* y con cuer nos mu je res y

B *f* tie nen hom bres cruz siem pre car gar ya yay *mf* cuer nos mu je res y

50

S cru ces *ff* en el hue co nos va mos a dar ay. *f* com pa dre pé gue se.un tra go.a ya yay

CAlt. cru ces en el *f* hue co nos va mos a dar ay. *f* com pa dre pé gue se.un tra go.a ya yay *mf* y ve

T cru ces *f* hue co nos va mos a dar ay. *mf* pam pam pam pam tra go y ve rá

B cru ces *f* en el hue co nos va mos a dar ay. *mf* pam pam pam pam tra go.a ya yay

55

S *mp* co mo pe nas o *mf* a *f* mas bue no que el pan.

CAlt. *mf* á co mo las pe nas *f* vo lan do se van *f* mas bue no que el pan.

T *mp* co mo pe nas *mf* vo lan do se van *f* mas bue no que el pan.

B pam pam pam o *ff* el tra go es bue no *f* mas bue no que el pan.

3.1.9 El Farrista Quiteño

COMPOSITOR Luis Humberto Salgado

ARREGLISTA Marcelo Beltrán

Marcelo Beltrán, nació en Quito el 14 de agosto de 1965. Compositor y guitarrista. Empezó su quehacer musical como músico popular autodidacta, complementado posteriormente su formación en el Conservatorio Nacional de Música. Formó parte del taller de Composición de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. Su música y arreglos han sido interpretados por solistas y agrupaciones nacionales e internacionales. Actualmente es compositor y arreglista en Centro Cultural Mama Cuchara.

Pasacalle

El Pasacalle es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha mantenido hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado pasodoble. Su función es de baile y canto, además tiene la particularidad de tener un fuerte carácter regional, etc. Como ejemplo se cita: La Tuna Quiteña de Leonardo Páez, El farrista quiteño de Luis H. Salgado, Chimbacalle de Rodrigo Barreno, Chulla quiteño de Alfredo Carpio, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

EL FARRISTA QUITEÑO

Pasacalle

Luis H. Salgado

Arreglo: Marcelo Beltrán F.
Quito, septiembre 2000 - Rev. 2012

$\bullet = 132$ ♩

Soprano
A bai-lar a bai-lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad A bai-lar a bai-

Alto
A bai-lar a bai-lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad A bai-lar a bai-

Tenor
A bai-lar a bai-lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad A bai-lar a bai-

Bajo
A bai-lar a bai-lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad A bai-lar a bai-

S
lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad. Soy fi-gu-ra

A
lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad. Soy fi-gu-ra

T
lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad. Soy fi-gu-ra

B
lar a bai-lar qui-te-ño de ver-dad. Soy fi-gu-ra

11

S
po-pu-lar, de qui-te-ña tra-di-

A
po-pu-lar, de qui-te-ña tra-di-

T
po-pu-lar, de qui-te-ña tra-di-

B
po-pu-lar, fi-gu-ra de qui-te-ña tra-di-

16

S
ción, sue - len en - con - trar - me don - de hay ja -

A
ción, y sue - len en - con - trar - me don - de hay ja -

T
ción, y sue - len sue - len en - con - trar - me don - de hay ja -

B
ción, a mi sue - len en - con - trar - me en el ja -

21

S
le - o y di - ver - sión. 1 2 sión.

A
le - o y di - ver - sión. sión.

T
le - o y di - ver - sión, don - de hay ja - le - o sión don - de es - tá

B
le - o y di - ver sión a - llá don - de hay ja - le - o sión, don - de es - tá

26

S
Y ya to - dos bai - lan con en - tu - sias - mo,

A
Y ya to - dos bai - lan con en - tu - sias - mo,

T
la di - ver - sión to - dos bai - lan con en - tu - sias - mo y

B
la di - ver - sión to - dos bai - lan con en - tu - sias - mo y

31

S y ya to - dos gri - tan con gran hu - mor mor

A y ya to - dos gri - tan con gran hu - mor mor

T ya to - dos gri - tan con gran hu - mor di - ver mor yo

B ya to - dos gri - tan con gran hu - mor la di - ver mor yo soy yo

1 2

36

S me con - vier - to en due - ño de la fies - ta y soy el

A me con - vier - to en due - ño de la fies - ta y soy el

T soy el due - ño due - ño de la fies - ta fies - tay soy el

B soy el due - ño de la fies - ta soy el

41

S a - mo de la reu - nión. nión. A bai - lar a bai - nión.

A a - mo de la reu - nión. nión. A bai - lar a bai - nión.

T a - mo de la reu - nión, el due - ño nión. A bai - lar a bai - nión.

B a - mo la reu - nión, el due - ño nión. A bai - lar a bai - nión.

1 2 3

Al $\frac{8}{8}$

3.1.10 El Puente del Juncal


TRADICIONAL DEL VALLE DEL CHOTA

ARREGLISTA Giovanni Mera

Giovanni Mera, nace en Quito en 1964, cursa su formación musical básica en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudió Composición y Armonía con el maestro cubano José Ángel Pérez, Armonía Popular con el maestro Julio Bueno. Trabaja como compositor desde 2001 en la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. En Julio de 2007 estrena en el Teatro Nacional Sucre la obra de su autoría Taky Onkoy "Primera Danza Nacional", al año siguiente es encargado de escribir el Concierto de Campanarios para el VII Festival de Música Sacra, donde estrena su obra "Voces de Bronce y Campanas de Barro", En el año 2008 es proclamado ganador del Primer Premio de la "Selección Nacional De Proyectos" Sección: Composición Musical , de La Fundación Teatro Nacional Sucre, con la obra "Poemas de Amor y Muerte" Para Banda Sinfónica, Coro Mixto y Ensamble de Instrumentos Andinos la misma que es estrenada en el Teatro México en 2010. En 2009 presenta en Ecuador y Chile la obra "Sones de Independencia" un homenaje a las luchas de Independencia latinoamericana con ocasión del Bicentenario, en co-autoría con Jorge Luís Estupiñán.

Bomba

Figura 19. Bomba

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|--------|--------------------------|------------------------|-----------|--|---|---|
| Bomba* | Negra / colonial- s. XXI | Binario compuesto, 6/8 | Albazo | Baile de parejas Texto tipo crónica | <i>Carpuela</i> / Milton Tadeo Carcelén |  |

Fuente: (Guerrero. 1995)

La Bomba es un género musical ecuatoriano de la época de la colonia, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura afro-ecuatoriana y en la actualidad se ha acentuado en la zona del Chota.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8. Tiene filiación con el género musical llamado albazo. Su función es de baile y cantado. Como ejemplo se puede citar: El Puente del Juncal, tradicional, La Tunda para el Negrito de Giovanni Mera, Carpuela de Milton Tadeo, etc. (Guerrero, 1995)

El Puente del Juncal

D.R.A

Bomba ♩ = 102

Arreglo: Giovanni Mera R.

Soprano *mf* pam pam — pam pam — pam pam — pam

Alto *mf* pam pam — pam pam — pam pam — pam

Alto *mf* Chi-qui-chi chi-qui Chiq chi-chi-qui-chi Chi-qui-chi chi-qui

S⁵ pam — pam pam — pam pam — pam pam — pam pam — pam

A pam — pam pam — pam pam — pam pam — pam pam — pam

A⁵ Chiq-chi chi-qui - Chi-qui-chi chi-qui Chiq-chi chi-qui - Chi-qui-chi chi-qui Chiq-chi chi-qui

S¹⁰ pam — pam — pam pam — pam pam — pam

A pam — pam — pam pam — pam pam — pam

A¹⁰ tum-dum-dum tum-dum tum - dum-tum-dum tum-dum-dum-tum-dum tum - dum-dum tum

©COMPOSTURAS 2008

2
14

S
pam ——— pam pam pam pa - ra - pa pa pam pa - ra - pa pam pam

A
pam ——— pam pam pam pam ——— pam pam ——— pam

A
14
tum-dum-dum tum-dum - tum - dum-tum-dum tum-dum tum-dum tum - tum - tum

18

S
pa - ra-pa pa-pam pam pam pa - ra-pa pa pam pa-ra-pa pam pam pa-ra-pa pa-pam

A
pam ——— pam pam ——— pam pam ——— pam pam ——— pam pam ——— pam

A
18
tum-dum tum-dum tum-tum - tum tum-dum tum-dum tum - tum - tum tum - tum-dum

23

S
pa-pam pa - ra pa-pam pa - ra ——— pa - ra - pa pa - ra - pa que lin-do

A
pa-pam pa - ra pa-pam pa - ra ——— pa tum pa tum tum

A
23
pa-pam pa - ra pa-pam pa - ra ——— pa tum pa tum tum

28

S puen - te _____ el del jun - cal que lin - do puen - te _____

A puen - te _____ el del jun - cal que lin - do puen - te _____

28

A tum tum tum tum tum el del jun - cal que lin - do tum tum tum tum tum

33

S _____ el del jun - cal pa - san los ca - rros _____ pa - ra Tul -

A _____ el del jun - cal los ca - rros pa - ra tum tum tum tum

33

A tum el del jun cal pa - san los ca - rros pa - ra tum tum tum tum

38

S cán pa - san los ca - rros _____ pa - ra Tul - cán pa - ra

A tum pa - ra Tul - cán pa - san los ca - rros pa - ra Tul - cán pa - ra

38

A tum cán pa - san los ca - rros pa - ra Tul - cán

4

43

S pa - ra pa pa - pam pa - ra pa pam pam pa ra pa pa pam pa *f* Jai - me Rol -

A tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum pa - ra - pa *f* Jai - me Rol -

A 43 tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum *f* Jai - me Rol -

48

S dos _____ de - jó do - nan - do *mp* Jai - me Rol - dos _____ de - jó do -

A dos _____ de - jó do - nan - do *mp* Jai - me Rol - dos _____ de - jó do -

A 48 - Jai - me Rol dos de - jó do - nando Jai - me Jai - me Rol Jai - me Rol - dos de - jó do -

54

S nan - do *mf* que lin - do puen - te _____ el del Jun - cal

A nan - do que lin - do *mf* puen - te tum dum tum el del Jun - cal

A 54 nan - do que lin - do *mf* puen - te tum dum tum el del Jun - cal tun dum - dum

59

S que lin-do puen - te _____ el del Jun - cal *mp* pa - san los

A *>* tum do puen - te tum dum tum el del Jun - cal *mp* pa - san los

A *>* tum do puen - te tum dum tum el del Jun - cal dum dum dūm

64

S ca - rros _____ pa - ra Tul - cán pa - san los ca - rros _____

A ca - rros pa - ra pa - ra Tul - cán pam-pam pam pa - san los ca rros pa - ra

A *mp* ca - rros pa - ra pa - ra Tul - cán pa - san los ca rros pa - ra

69

S _____ pa - ra Tul - cán *mf* pām pa - ra-pa pa pam pa-ra-pa pam pam pa - ra-pa pa-pam

A pa - ra Tul - cán *mf* pām pam _____ pam pam _____ pam pam _____ pam

A *mf* pa - ra Tul - cán tum-dum tum-dum tum - tum - tum tum-dum tum-dum

6

74

S

pam pam pa - ra - pa pa pam pa - ra - pa pam pam pa - ra - pa pa - pam pa - pam pa - ra

A

pam — pam pam — pam pam — pam pa - ra - pa pa - pam pa - pam pa - ra

74

A

tum - tum - tum tum - dum tum - dum tum - tum - tum tum - tum - dum pa - pam pa - ra

79

S

f Jai - me Rol - dos — — — — — de - jó do - nan - do — — — — — *mp* Jai - me Rol -

A

f Jai - me Rol - dos — — — — — de - jó do - nan - do — — — — — *mp* Jai - me Rol -

79

A

f Jai - me Rol - Jai - me Rol dos de - jó do - nan - do Jai - me *mp* Jai - me Rol

85

S

dos — — — — — de - jó do - nan - do — — — — — *mf* que lin - do puen - te — — — — —

A

dos — — — — — de - jó do - nan - do que lin - do *mf* puen - te tum dum

85

A

Jai - me Rol - dos de - jó do - nan - do que lin - do *mf* puen - te tum dum

90

S el del Jun - cal que lin-do puen - te el del Jun -

A tum el del Jun - cal tum do puen - te tum dum tum el del Jun -

90

A tum el del Jun - cal tum dum-dum tum do puen - te tum dum tum el del Jun -

95

S cal *mp* pa - san los ca - rros pa - ra Tul - cán

A cal *mp* pa - san los ca - rros pa - ra pa - ra Tul - cán pam-pam pam

95

A cal dum dum dūm *mp* ca - rros pa - ra pa - ra Tul - cán

100

S pa - san los ca - rros pa - ra Tul - cán que lin-da

A pa - san los ca rros pa - ra pa - ra Tul - cán dum

100

A pa - san los ca rros pa - ra pa - ra Tul - cán dum dum dum

8

105

S can - cha _____ la del Jun - cal _____ que lin - da can - cha _____

A que lin-da can - cha la del Jun - cal dum dum dum dum que lin-da

A 105 que lin-da can - cha la del Jun - cal dum dum dum dum que lin-da

110

S _____ la del Jun - cal *mp* ba - jan los ni - ños _____ pa - ra ju -

A del Jun - cal *mp* ba - jan los ni - ños ni - ños pa - ra ju -

A 110 del Jun - cal dum dum dum *mp* ni - ños ni - ños pa - ra ju -

115

S gar _____ ba - jan los ni - ños _____ pa - ra ju - gar _____ *mf* que lin-dos

A gar pam pam pam ba - jan los ni - ños ni - ños pa - ra - ju - gar _____ dum

A 115 gar _____ ba - jan los ni - ños ni - ños pa - ra ju - gar dum dum dum

121

S sue - ños _____ los del Jun - cal que lin-dos sue - ños _____

A *mf* que lin-dos sue - ños _____ los del Jun - cal *mf* que lin-dos

A 121 *mp* que lin - dos sue - ños _____ los del Jun - cal

126

S _____ los del Jun - cal *mp* se van vo - lan-do _____ pa - ra el mun - dial

A sue - ños _____ los del Jun - cal *mp* se van vo - lan-do _____ pa - ra el mun -

A 126 que lin - dos sue - ños _____ los del Jun - cal *mp* se van vo - lan-do _____

132

S se van vo - lan - do _____ pa - ra el mun - dial

A dial se van vo - lan - do _____ pa - ra el mun - dial

A 132 _____ se van vo - lan - do _____ a

3.1.11 Detrás de una Piedra


TRADICIONAL ECUATORIANO

ARREGLISTA Eugenio Auz

Eugenio Auz, nació en San José de Minas, Provincia de Pichincha el 30 de diciembre de 1958. Compositor y Director de Coro. Estudio en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y realizó varios cursos en España, EEUU, Costa Rica, República Dominicana. Se graduó como Licenciado en Música, mención en Composición. Su contribución al área coral es significativa: gestor de agrupaciones corales, promotor de festivales corales, creador, arreglista de materiales creativos para coro. Es autor de varios textos pedagógicos de aprendizaje musical. Sus composiciones y arreglos musicales han sido ejecutados por las principales agrupaciones musicales del país. Actualmente cursa su Maestría en Musicología en la Universidad de Cuenca.

Yaraví

Figura 20. Yaraví

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|---------|--|---|-----------------------|--------------------|---|---|
| Yaraví* | Indígena / precolombino Mestiza / hasta s. XX | Binario compuesto, 6/8 Ternario, 3/4 | Tono, triste / Albazo | Canción Canción | Puñales (6/8) / Ulpiano Benítez Elegía (3/4) / Jose I. Canelos |  |

Fuente: (Guerrero 1995)

El Yaraví es un género musical mestizo que fusiona elementos formales del "harawi" incaico y la poesía trovadoresca española evolucionada desde la época medieval y renacentista.

También existe tradición de yaraví en Ecuador, donde suele ejecutarse con fuga de albazo; la forma musical que tiene en este país difiere de los estilos sur andinos; pareciera tratarse de una adecuación eufónica de la denominación genérica a formas musicales locales, sobre todo a partir de los registros que bajo el título "Yaravíes quiteños" (que incluía piezas ecuatorianas y peruanas por igual) difundió el español Jiménez de la Espada en la década de 1880.

Colección de Música Coral Popular Ecuatoriana
Detrás de una piedra

(Yaravi)

Lento

Tradicional Ecuatoriano
 Arreglo: Eugenio Auz Sánchez

1 *mp*

Soprano Li-a li-a

Alto *mp* li-a li-a

Tenor *mf* bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom

Bajo *mf* bom bom bom bpm bom bom bom bom bom bom bom bom bom

5 *f*

S. yal fir-mar tu nom-bre me

A. *mf* *mf* *f* De - trás deu-na pie-dra me sen-téas-cri-bir me sen-téas-cri-bir yal fir-mar tu nom-bre me

T. bom bom bom du du

B. bom bom bom De - trás de u - na pie - dra bom bom du du du du

11

S. pu - sea ge - mir yal fir - mar tu nom - bre me pu - sea llo - rar a - ya - ya - yay me

A. pu - sea ge - mir yal fir - mar tu nom - bre me pu - sea llo - rar a - ya - ya - yay me

T. du du du du du a - ya ya ya ya ya yay me

B. du du du du du du du du du a - ya - ya - ya - ya - ya - yay me

CONMUSICA Editores 1998
 Derechos Reservados
 Quito-Ecuador
 eugenioauz@hotmail.com

16

S. pu-sea ge-mir me pu-sea llo-rar me pu - sea llo - rar

A. pu-sea ge-mir me pu-sea llo-rar me pu - sea llo - rar

T. mue ro dea - mor la - i

B. mue ro dea - mor Don - de hay ho - jas se - cas noec -

mf

f

21

S. la - i la la la la la

A. la - i i te vas y me de - jas me mue - ro dea - mor te

T. i i te vas y me de - jas me mue - ro dea - mor te

B. sis - teu - na flor noec - sis - teu - na flor te vas y me mue - ro de a - mor te

mf

p

f

mf

26

S. la la la la la a - ya - ya - yay me mue - ro dea - mor me

A. vas y me de - jas me mue - ro dea - mor a - ya - ya - yay me mue - ro dea - mor me

T. vas y me de - jas me mue - ro dea mor a - ya - ya - yay me mue

B. vas y me mue - ro de a - mor a - ya - yay me mue

mp

f

mf

mf

3.1.12 La Tunda para el negrito

COMPOSITOR Giovanni Mera

Nace en Quito en 1964, cursa su formación musical básica en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudió Composición y Armonía con el maestro cubano José Ángel Pérez, Armonía Popular con el maestro Julio Bueno. Trabaja como compositor desde 2001 en la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. En Julio de 2007 estrena en el Teatro Nacional Sucre la obra de su autoría Taky Onkoy “Primera Danza Nacional”, al año siguiente es encargado de escribir el Concierto de Campanarios para el VII Festival de Música Sacra, donde estrena su obra “Voces de Bronce y Campanas de Barro”, En el año 2008 es proclamado ganador del Primer Premio de la “Selección Nacional De Proyectos” Sección: Composición Musical , de La Fundación Teatro Nacional Sucre, con la obra “Poemas de Amor y Muerte” Para Banda Sinfónica, Coro Mixto y Ensamble de Instrumentos Andinos la misma que es estrenada en el Teatro México en 2010. En 2009 presenta en Ecuador y Chile la obra “Sones de Independencia” un homenaje a las luchas de Independencia latinoamericana con ocasión del Bicentenario, en co-autoría con Jorge Luís Estupiñán.

Bomba

La Bomba es un género musical ecuatoriano de la época de la colonia, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura afro-ecuatoriana y en la actualidad se ha acentuado en la zona del Chota.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8. Tiene filiación con el género musical llamado albazo. Su función es de baile y cantado. Como ejemplo se puede citar: El Puente del Juncal, tradicional, La Tunda para el Negrito de Giovanni Mera, Carpuela de Milton Tadeo, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

La tunda para el negrito

(Bomba)

Texto: Adalberto Ortiz
Música: Giovanni Mera R.

Allegro ♩ = 98

Soprano

mf chik chik chik chik chi chik chik

Alto

mf du-ru dum dum dum dum dum

Tenor

mf tum tum dum

Bass

mf tum tum tum tum tum tum tum tum

S

chik chik chik chik chi chik chik chi - qui - chi chik chik chik chi chik chik chik chik chik

A

dum du - ru dum dum dum dum dum dum dum du - ru

T

tum tum dum tum tum dum tum dum tum - dum tum tum dum tum tum dum

B

tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

S

chik chi chik chik chik chik chik chik chi chik chik chik chik chik chik chik chik

A

dum *mp* dum dum dum dum dum dum dum dum du - ru dum dum

T

mp tum tum dum tum *mf* Por - ta - te bien mi mo - ri - to pa que yo te dé ca

B

tum tum tum tum *mp* tum tum tum tum tum tum tum tum

2

La tunda para el negrito

18

S *chi-qui-chi chik chik chik chi chik chik chik chik chik chik chi chik chik chik chik chik*

A *dum dum dum dum dum du-ru dum dum dum*

T *fè por - que si vie - ne la tun - da la tun-da te va.a co - gé *mp* Por -*

B *tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum*

23

S **p* dum dum tum dum dum dum tun-dum-dum tum-dum dum dum*

A **p* tum dum tum du-ru tum dum tun-dum-dum tum-dum dum dum*

T *ta-te bien mi mo - ri - to pa que yo te dé ca fè por - que si vie-ne la*

B **p* tum tu tu tum tum tum tum tu tu tum tum tum tu tu tum*

28

S *tum dum *mf* pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam*

A *tum dum la tun-da te va.a co - gé *mf* pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam*

T *tun-da la tun-da te va.a co - gé *mf* tum tum tum tum tum tum pa - ra-pam pa - pa-ra*

B *tum tum tum tu tu tum tum *mf* tum tum tum tum tum tum tum tum tum*

La tunda para el negrito

34

S *p* pa *mf* pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam pa —

A *p* pa *mf* pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam pa —

T *p* tum dum tum dum dum *mf* tum dum tum tum tum tum tum tum tum-dum tum tum tum *mp* clun

B *mp* tum tum tum *mf* tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum —

39

S dum tum dum tum dum tum dum dum tum

A dum tum dum tum dum tum dum dum tum

T *p* clun clun clun clun clin clun clun — clin clun clun clun clun clin clun — clin clun clun clun clun clin

B *p* tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

44

S dum *mp* tum tun-dum-dum tum-dum tum *f* no te.es-con-das mi ne - gri - to — que

A dum *mp* tum tum dum tum dum tum *f* no te.es-con-das mi ne - gri - to — que

T *p* clun clun — tum tun-dum-dum tum-dum tum dum tum tum *f* tum dum tum tum tum tum tum

B tum tum tum tum tum dum tum tum *f* tum dum tum tum tum tum tum

La tunda para el negrito

49

S
ya te voy a bus - cá y si la Tun - da te en - cuen - tra la tun - da te va en - tun -

A
ya te voy a bus - cá y si la Tun - da te en - cuen - tra la tun - da te va en - tun -

T
8 tum dum tum tum tum tum tum dum tum tum tum tum tum Tun - da va en - tun -

B
tum dum tum tum tum tum tum dum tum tum tum tum tum Tun - da va en - tun -

54

S
dá *mp* chik chi chik chik chi - qui - chi chik chik chik chi chik chik chik chik chik

A
dá *mp* dum dum tum dum dum dum tun - dum - dum tum - dum

T
8 dá *mf* pa du - ro te toy cri - an - do y no pa flo - jo sa - bé y

B
dá *mp* tum tu tu tum tum tum tum tu tu tum tum

59

S
chik chi chik chik chi - qui - chi chik chik chik chik chik chik chik chik chik

A
dum dum tum *mf* dum la tun - da te va a mor - dé

T
8 si te a - ga - rra la Tun - da la tun - da te va a mor - dé

B
tum tu tu tum tum tum tum tu tu tum tum *mf* tum dum tum du

La tunda para el negrito

64

S *p_a*

A *p_a*

T *p_a*

B tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum

69

S *mp* pa-ra pa-pam pam pa pa-pam pa-ra pa-pam

A *mp* tum tum dum

T *mf* pa du - ro te toy cri - an - do sa - bé

B tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum

74

S *p* pa *mp* pa-ra pa-pam

A *p_a* *mf* y si te.a-ga - ra la Tun-da

T *mf* pa du - ro te toy cri - an - do sa - bé

B — tum dum tum du tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum

La tunda para el negrito

80

S pam pa pa - pam pa - ra pa - pam *p* pa

A y si te a - ga - ra la Tun - da

T *mf* pa du - ro te toy cri - an - do sa - bé

B tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum du tum dum tum dum

85

S *mp* tum - dum tum - dum dum *f* pa - ra pa - pam pam pa pa - pam

A Tun - da te va a mor - dé *f* pa - ra pa - pam pam pa pa - pam

T *mp* tum dum tum dum dum *f* pa - ra pa - pam pam pa pa - pam

B tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum

89

S pa - ra pa - pam pa *p* pa - ra pa - pam pam pa pa - pam pra - pam pra - pam

A pa - ra pa - pam pa *p* pa - ra pa - pam pam pa pa - pam

T pa - ra pa - pam pa *p* pa - ra pa - pam pam pa pa - pam

B tum dum tum dum tum dum tum tum *p* tum tum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum

La tunda para el negrito

94

S
pa *P* la tun - da la tun - da

A
P la tun - da la tun - da

T
8 *mf* cuan-do lle-gues a ser hom - bre vos te-nés que tra - ba - já por-que

B
mp tum tum tum tum dum tum tum tum tum tum tum tum-dum tum

99

S
Tun - da va lle - vá *mf* cuan-do lle-gues a sé hom -

A
Tun - da va lle - vá *mf* cuan-do lle-gues a sé hom -

T
8 si vie-ne la tun - da la tun - da te va a lle - vá *mf* tum-dum tum dum

B
tum tum tum tum - dum tum tum tum dum tum tum cuan - do - lle - *mf* gues tum tum

104

S
bre vos te - nés que tra - ba - já por - que si vie-ne la

A
bre vos te - nés que tra - ba - já por - que si vie-ne la

T
8 tum dum tum tum te - nés que tra - ba - já por - que tum-dum tum-dum

B
tum - dum tum tum tum tum tum tum tum - dum - dum tum - dum - dum tum tum tum

108

S Tun - da__ la Tun-da te va.a lle - vá *mp* pa - da - ba pa____ pa-da-

A Tun - da__ la Tun-da te va.a lle - vá *mp* pa - da____ ba____ pa - da -

T Tun-da__ la Tun-da te va.a lle - vá *mp* tum dum tum tum tum tum tum tum dum tum tum

B tum - dum tum tum Tun-da va lle - vá *mp* tum dum tum tum tum tum tum tum dum tum tum

114

S ba *mp* chik chi chik chik chik chik chik chik chi chik chik chi-qui-chi chik chik

A ba *mp* dum dum dum du-ru dum dum dum dum

T tum *mf* No quie-ro que seas un bru - to__ si no que se - pas le - é que

B tum__ *mp* tum tum tum tum tum tum tum tum

119

S chik chi chik chik chik chik chik chik chi chik chik chik chik chik *p* dum dum

A dum dum dum du-ru dum dum dum *p* tum dum

T si te co - ge la tun - da__ la tun-da te va.a co - mé *mf* No quie-ro que seas un

B tum tum tum tum tum tum tum tum *p* tum tu tu tum

La tunda para el negrito

124

S
tum dum dum dum tun-dum-dum tum-dum dum dum tum dum

A
tum du-ru tum dum tun-dum-dum tum-dum dum dum tum dum la

T
8 bru - to si no que se-pas le - é que si te co-ge la tun - da la

B
tum tum tum tu tu tum tum tum tu tu tum tum tum

129

S
mf pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam

A
mf tun-da te va.a co - mé pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam

T
8 tun-da te va.a co - mé *mf* tum tum tum tum tum tum pa - ra - pam pa - pa - ra

B
tum tu tu tum tum *mf* tum tum tum tum tum tum tum tum

134

S
pa pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam pa

A
pa pra-pam pa-pam pa-ra pa-pam pra-pam pa-pam pa

T
8 tum dum tum dum dum tum dum tum tum tum tum tum tum tum-dum tum tum tum *mp* clun

B
tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

139

S *p* dum tum dum tum dum tum dum dum tum

A dum tum dum tum dum tum dum dum tum

T ₈ clun clun clun clun clin clun clun clin clun clun clun clun clin clun clin clun clun clun clin

B *p* tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

144

S dum *mp* tum tun-dum-dum tum-dum tum *f* y no te de-jés de nai-de res-

A dum *mp* tum tum dum tum dum tum *f* y no te de-jés de nai-de res-

T ₈ clun clun tum tun-dum-dum tum-dum tum dum tum tum *f* tum dum tum tum tum tum tum

B tum tum tum tum tum dum tum tum *f* tum dum tum tum tum tum tum

149

S pé-ta-me so-lo.a mi por-que ya vie-ne la tun-da la tun-da ya va.a ve-

A pé-ta-me so-lo.a mi por-que ya vie-ne la tun-da la tun-da ya va.a ve-

T ₈ tum dum tum tum tum tum tum dum tum tum tum tum tum Tun-da va ve-

B tum dum tum tum tum tum tum dum tum tum tum tum tum Tun-da va ve-

La tunda para el negrito

154

S
ni *mp* chik chí chik chik chi - qui - chi chik chik chik chí chik chik

A
ni *mp* dum dum tum dum dum dum

T
8 ni e - chá - te pron-to.en tu ma - gua que no te voy a pe -

B
ni *mp* tum tu tu tum tum tum tum tu tu tum

158

S
chik *f* uy que ya lle - ga la tun - da

A
tun - dum - dum tum - dum *f* que ya lle - ga la tun - da

T
8 gá *f* uy que ya lle - ga la tun - da

B
tum *f* tum tu tu tum tum tum tum

161

S
ff la tun da ya va.a lle - gá

A
tun - dum - dum tum - dum tum *ff* la tun da ya va.a lle - gá

T
8 *ff* la tun da ya va.a lle - gá

B
- dum tum tum tum *ff* la tun da ya va.a lle - gá

3.1.13 Lo Mejor de mi Tierra

COMPOSITOR Carlos Rubira

ARREGLISTA Diana Viteri J.

Diana Viteri, nacida el 26 de febrero de 1961 en Quito, sus estudios superiores los realizó en Stamford High School, es músico percusionista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Es compositora y arreglista de la OIA y de arreglos corales. Ha realizado seminarios y talleres para jóvenes con su propio método de enseñanza-aprendizaje de lectura musical y teoría musical. Actualmente trabaja en el Teatro Nacional Sucre en Quito.

San Juanito

El San Juanito es un género musical ecuatoriano de la época pre-colombina, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Formaba parte de la cultura indígena de esa época y posteriormente de la cultura mestiza como “San Juanito de Blancos”

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado Huayno. Su función es de baile, cantado e instrumental. Como ejemplo se puede citar: Buena Yesca de Guillermo Garzón, Lo Mejor de mi Tierra de Carlos Rubira, El Caballito Azul de Alex Alvear, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Score

Lo mejor de mi tierra

Sanjuanito

Carlos Rubira
Arr: Diana Viteri J.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

tu ru du tu ru ru ru ru rú du du ru du ru du ru tu tu
tu ru du tu ru ru ru ru rú du du ru du ru du ru tu ru
hu hu hu hu hu du ui i
hu du rum du du dum dum dum hu

S

A

T

B

du du tu du du tu du ru du ru tu ru tu ru du tu du ru du ru du tu ru
du du tu du ru tu ru ru tu da da pa du du bi da
du ui da ba ba du ui pa tu ui tu ui da
dum hu dum du du rum hu hu du du ru du ru dum du ui

S

A

T

B

du va mos va mos mi guam bri ta va mos bai lar
to do to do se ol vi da al bai lar san Juan
du bi da va mos mi guam bri ta va mos a bai lar nu
to do to do se ol vi da al bai lar san juan mu si
tu ui va mos va mos mi guam bri ta va mos va mos a bai lar
to do to do se ol vi da al bai lar es te San Juan
dum hu ui va mos mi guam bri ta va mos bai lar qui ta
to do to do se ol vi da san juan mu si

16

S pa pa pe nas da ay con es te San Juan qui ta re mos nues tras

A es caes tras co pe nas da ay con es te San Juan ta al pe nas

T du hu hu pe nas ay con es te San ju an a

B re mos nues tras pe nas da ay con es te San jua a an A a
ca bien es tras co gi da to da sen ti men ta a al

21

estribillo simile

S pe nas ay con es te San Juan

A es te Sa an Juan tu ru

T ay con es te San Juan

B ay con es te Sa an jua dum dum dum tu du dum tu du

26

1. 2.

S bai le de nies tra tie

A bai le nos da hu mor con la can cion de nu es tra

T el bai le de nues tra tie

B dum tu du dum tu du dum e el bai le de nues tra tie

32

1. 2.

S rra e el rra tu du pa pa pa y de nues tra be lla

A tie rra el tie rra pa pa rap pa pa da pa

T rra e el Es el al ma de el E cua dor y de nues tra be lla

B rra e el dum tu du dum nues tra be e lla be lla

37

S sie rra es el al ma de el E cua dor y de nues tra be lla sie rra tu bu

A sie rra es el al ma del E cu a dor y de nues tra be lla sic tra cu

T sie rra es el al ma de el E cua dor y de nues tra be lla sie rra

B sie rra es el al ma de el E cua dor y de nues tra be lla sie rra

estribillo

42

1. 2.

S du tu ti ru di ru ti ru du ru du ru ru du ru du da tu bu da tu ru

A du tu ti ru di ru ti ru du ru du du ru du ru du da tu bu da du ru

T pa pa pa pa pa pa da pa da da

B tum tun tun tum tun tun tum tun tun tum tun tu tum tun tun

D.S. al $\theta \triangle \theta_1$

47 C 1

S da pap e el C le de nues tra ti rra e el

A da bap e el bai le no da hu mor com la can cion de nu es tra tie rra

T da bap bai le de nues tra tie rra e el

B da bap bai le de nues tra tie rra e el

52 2

S rra tu du pa pa pa y de nues tra be lla si e rra

A rra a pa pa rap pa pa da pa si e rra

T rra es el al ma del E cu a dor y de nues tra be lla si e rra

B rra tu tun dum nues tra be e lla be lla si e rra

3.1.14 Penas


COMPOSITOR Pablo Echeverría

ARREGLISTA Diana Viteri J.

Diana Viteri, nacida el 26 de febrero de 1961 en Quito, sus estudios superiores los realizó en Stamford High School, es músico percusionista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Es compositora y arreglista de la OIA y de arreglos corales. Ha realizado seminarios y talleres para jóvenes con su propio método de enseñanza-aprendizaje de lectura musical y teoría musical. Actualmente trabaja en el Teatro Nacional Sucre en Quito.

Tonada

Figura 21. Tonada

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|----------------|-----------------|-------------------|-------------------|--------------------------------|---------------------------------------|--|
| <i>Tonada*</i> | Mestiza / s. XX | Binario compuesto | Chilena, danzante | Baile cantado pareja suelta | <i>Poncho verde</i> / Armando Hidrobo |  |

Fuente: (Guerrero, 1995)

La tonada es un género musical ecuatoriano del siglo XX, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en compás binario compuesto de 6/8. Además tiene filiación con otros géneros musicales como la chilena y el danzante. Su función es de baile en pareja suelta y canto. Como ejemplo se cita: Poncho verde de Armando Idrobo, Compadre péguese un trago de Guillermo Garzón, La Naranja, tradicional. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Score

Penas Tonada

Pablo Echeverria
Diana Viteri Jalón.

Soprano
uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

Alto
uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh pe nas me trae el pla

Tenor
uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh pe nas me trae el pla

Bass
uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh pe nas me trae el pla

6
S
pe nas me da lai lu sion pe nas poe que no me a mas

A
cer pe nas me da lai lu sion pe nas por que no me a mas

T
cer pe nas me da lai lu sion pe nas por que no me a mas

B
cer pe nas me da lai lu sion pe nas por que no me a mas

11
S
pe nas por que ten goa mor pe nas que hie ren el al ma pe nas que cau san do

A
pe nas por que ten goa mor pe nas que hie ren el al ma pe nas que cau san do

T
pe nas por que ten goa mor pe nas que hie ren el al ma pe nas que cau san do

B
pe nas por que ten goa mor pe nas que hie ren el al ma pe nas que cau san do

16

S
lor uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

A
lor uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

T
lor uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

B
lor uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

21

S
pe nas me ha da do la vi da pe nas por mi vie joa mor pe nas si de mies tas

A
pe nas me ha da do la vi da pe nas por mi vie joa mor pe nas si de mies tas

T
pe nas me ha da do la vi da pe nas por mi vie joa mor pe nas si de mies tas

B
uh uh uh la vi da pe nas por mi vie joa mor si de mies tas

26

S
le jos pe nas sia tua la does toy tan ta pe nabe pa de ci do____

A
le jos pe nas sia tu la does toy ta ta pe nabe pa de ci do____

T
le jos pe nas sia tu la does toy tan ta pe nabe pa de ci do____

B
le jos pe nas sia tu la does toy tan ta pe nabe pa de ci do____

31

S
que hoy no se mas que llo rar sin em bar goa Dio le pi do no me qui te mi pe

A
uh uh a Dios le pi do no me qui te mi pe

T
a Dios le pi do no me qui te mi pe

B
a Dios le pi do no me qui te mi pe

36

S
nar uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

A
nar uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

T
nar uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

B
nar tum du ru dum du rum tum du ru dum du rum tum du ru dum du rum tum du ru dum

3.1.15 Quiquilla

TRADICIONAL INDÍGENA ECUATORIANO

ARREGLISTA Leonardo Cárdenas

Nació el 28 de abril de 1968 en Guayaquil. Compositor, pianista y arreglista. Estudios en el Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, de Loja. Integrante y Director (E) del Taller de Composición del Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. Curso de Iniciación a la Composición Electroacústica por ordenador en el Centro de Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), Madrid – España, 1999. Ganador de la convocatoria de Proyectos Culturales del Ministerio de Cultura del Ecuador, categoría Proyectos Discográficos: Género Instrumental Académico. Docente universitario: U. Católica de Quito y Estatal de Cuenca. Miembro de la WASBE y representante de Ecuador ante los Congresos Iberoamericanos de Compositores, Directores y Arregladores de Banda Sinfónica y Ensamblés de Viento de Brasil, Argentina, y España. Su obra Amanecida para banda sinfónica ha sido publicada por Masters Music / Edwin F. KALMUS & Co., Inc., en EE.UU. Asesor de Cultura y Eventos Artísticos de la Dirección de Cultura del Municipio de Quito; Director Musical de los Encuentros con la Música Popular Ecuatoriana, de esta institución y Consultor del Ministerio de Cultura del Ecuador. Productor y Director Musical del disco ZAPATEADOS Y ALBAZOS, Antología, Música Tradicional Académica y Popular Ecuatoriana, siglos XIX, XX y XXI y de la Velada Libertaria 2011, evento central de conmemoración de Quito, Capital Americana de la Cultura 2011. En la actualidad trabaja en docencia, composición, investigación y producción musical. Sus obras han sido estrenadas e interpretadas en su país natal y en el extranjero.

Arrullo Indígena Ecuatoriano

Canción de cuna, canto para hacer dormir a los niños, propio de las comunidades indígenas de la provincia de Chimborazo. Cabe señalar que esta canción es un arrullo a un niño muerto en su sepelio.

QUIQUILLA

(Duerme, duerme)

Arreglo: Leonardo Cárdenas Palacios

Música indígena ecuatoriana

J. 82

Soprano
B.C.
p *crescendo* *f*

Contralto
B.C.
p *crescendo* *f*

Tenor 1
B.C.
p *crescendo* *f*

Tenor 2
B.C.
p *crescendo* *f*

Bass
B.C.
p *crescendo* *f*

J. 112

S.
mf

CAIt.
p dum dum dum dum dum dum dum dum

T.1
p dum dum

T.2
p dum dum

B.
p dum dum

S.
crescendo *f*

CAIt.
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum *crescendo* *f* dum dum dum dum

T.1
dum o o o dum o o o dum *crescendo* *f* dum dum

T.2
dum dum dum dum *crescendo* dum *f* dum

B.
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum *crescendo* dum dum dum *f* bom

© by Publicaciones 2003
LEONARDO CARDENAS PALACIOS
Quito - Ecuador
Teléf: 593 - 2 - 320921 600440 097208469 móvil
email: cardenaleo@hotmail.com

- Quiquilla -
 - Duermes, duermes -
 - Música indígena ecuatoriana -

(A) J. 118

23

S Pu-ñui-lla gua-gua pu - ñui - lla qui-qui-lla gua-gua qui - qui - lla
mf

CAIt. dum dum dum dum dum dum dum dum *p* a a a a a a

T1 dum dum dum dum *p* u a u u

T2 dum dum *p* u u u u

B bom bom dum dum dum dum dum dum dum

26

S pza-ma-gri cu-na-ca - ni - ca mi-chi-gri cu-na-ca - ni - ca

CAIt. a a a dum dum u u u u u u

T1 u a dum dum dum dum dum dum

T2 u u u u u u

B dum dum dum dum dum dum bom bom bom

(A) 33

S Pu-ñui-lla gua-gua pu - ñui - lla qui-qui-lla gua-gua qui - qui - lla pza-ma-gri cu-na-ca - ni - ca

CAIt. a a a a a a a

T1 a u u

T2 u u u u u u

B dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

- Quiquilla -
 - Duerme, duerme -
 - Música indígena ecuatoriana -

INTERLUDIO

41

S mi - chi - gri - cu - na - ca - ni - ca *crescendo*

CAlt. dum dum u u *crescendo* u u u u *f* nu nu nu ru nu nu nu nu

T1 dum dum dum dum *crescendo* dum dum nu nu *mf*

T2 u dum u u *crescendo* u nu nu *mf*

B dum dum bom bom *crescendo* bom nu nu *mf*

47

S

CAlt. nu nu nu ru nu nu nu nu nu nu nu nu nu ru nu nu qui - qui - lla gua - gua qui - qui - lla

T1 nu nu nu nu nu nu gua - gua qui - qui - lla gua -

T2 nu nu nu nu nu nu gua - - - gui - ta gua - gua qui -

B nu nu nu nu nu nu qui gua - gua qui - qui - lla

53

S

CAlt. *p* gua - gua qui - qui - lla *f* dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

T1 *p* gua gua - gua qui - qui - lla *f* *p* dum dum dum dum o o

T2 *p* qui - lla gua - gua qui - qui - lla *f* *p* dum dum dum dum

B *p* gua - gua qui - qui - lla *f* *p* dum dum dum dum

- Quiquilla -
 - Duermes, duermes -
 - Música indígena ecuatoriana -

79

S
 hua-ca-cuc-ta u-yash - pa - ca ja-cu ñu-ca guan-nin-ga-mi
decrecendo p crescendo

CAIt
 ay! pa - ca ja-cu ñu-ca guan-nin-ga-mi u u u u
decrecendo p crescendo

T 1
 ay! pa - ca ja-cu ñu-ca guan-nin-ga-mi dum dum dum dum
decrecendo p crescendo

T 2
 ay! pa - ca ja-cu ñu-ca guan-nin-ga-mi u u
decrecendo p crescendo

B
 ay! ay! pa - ca ja-cu ñu-ca guan-nin-ga-mi bom bom
decrecendo p crescendo

INTERLUDIO

83

S
 a a a a
f

CAIt
 nu nu nu ru nu nu nu nu nu nu ru nu nu nu nu nu nu nu nu
f

T 1
 nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu
mf

T 2
 nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu
mf

B
 nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu
mf

81

S
 a a a gua-gua qui - qui - lla o o o
p f p

CAIt
 qui-qui-lla gua-gua qui - qui - lla gua-gua qui - qui - lla dum dum dum dum dum dum dum dum
f p f p

T 1
 gua - gua qui - qui - lla gua - gua gua-gua qui - qui - lla dum dum
f p f p

T 2
 gua - - - gui - ta gua-gua qui - qui - lla gua-gua qui - qui - lla dum
f p f p

B
 qui gua-gua qui - qui - lla gua-gua qui - qui - lla dum dum
f p f p

- Quiquilla -
 - Duerme, duerme -
 - Música indígena ecuatoriana -

97

S
o o o o o o o o *crescendo* *f*

CAIt
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum *f* dum dum dum dum

T1
dum *crescendo* *f*

T2
dum dum dum dum *crescendo* *f*

B
dum dum dum dum dum dum dum dum *crescendo* *f*

103

(A'')

S
dum Can-lla-ric-pi-ca gua - gua - lla can-lla-ric-pi-ca i - shu - lla *mf*

CAIt
dum dum dum dum dum dum dum dum Can-lla-ric-pi-ca gua - gua - lla can-lla-ric-pi-ca i - shu - lla *mf*

T1
dum dum dum dum *mf*

T2
dum dum dum *mf*

B
bom bom dum *mf*

109

(A''')

S
pi-huan-cha-ri par la cu - sha pi-huan-cha-ri a - fi - cu - sha Can - lla ric - pi - ca gua - *p*

CAIt
pi-huan-cha-ri par la cu - sha pi-huan-cha-ri a - fi - cu - sha *p*

T1
f o o o o o

T2
a - - - - - fi - cu - sha *p*

B
a - - - - - fi - cu - sha *p*

- Quiquilla -
 - Duermé, duermé -
 - Música indígena ecuatoriana -

116

S
 gua-lla can-lla-ric pi-ca i-shu-lla pi-huan-cha-ri par la cu-sha pi-huan-cha-ri a-fi-cu-sha

CAIt
 pi-huan-cha-ri par la cu-sha pi-huan-cha-ri a-fi-cu-sha

T1
 o o m m a-fi-cu-sha dum dum

T2
 p o o o o cu-sha m m a-fi-cu-sha dum dum

B
 gua-lla dum dum dum dum shu-lla dum dum dum dum cu-sha dum dum a-fi-cu-sha dum dum

INTERLUDIO

123

S
 crescendo cu-sha! ff f^a

CAIt
 crescendo cu-sha! ff f nu nu nu ru nu nu nu nu nu nu ru nu nu nu nu

T1
 dum dum dum dum dum dum cu-sha! ff mf nu nu nu nu nu nu

T2
 crescendo dum dum dum dum dum dum cu-sha! ff mf nu nu nu nu nu nu

B
 crescendo dum dum dum dum dum dum cu-sha! ff mf nu nu nu nu nu nu

129

S
 a a a a a a a gua-gua qui-qui-lla p f p o

CAIt
 nu nu nu ru nu nu nu nu qui-qui-lla gua-gua qui-qui-lla gua-gua qui-qui-lla p dum dum dum

T1
 nu nu gua-gua qui-qui-lla gua-gua gua-gua qui-qui-lla p dum

T2
 nu nu nu gua-gui-ta gua-gua qui-qui-lla gua-gua qui-qui-lla p dum

B
 nu nu nu nu gua-gua qui-qui-lla gua-gua qui-qui-lla dum dum p f p

- Quiquilla -
 - Duermes, duermes -
 - Música indígena ecuatoriana -

181

S
CAIt
T1
T2
B

dum dum dum dum dum dum simile

188

S
CAIt
T1
T2
B

* crescendo

195

S
CAIt
T1
T2
B

I- II-
 f p crescendo ff
 f p crescendo ff
 f p crescendo ff
 f p crescendo ff

* Esta dinámica interpretarla únicamente en la segunda vez

leocádenaspalacios
 14 - 10 - 2033

3.1.16 Sisa

COMPOSITOR Enrique Males/Guillermo Garzón

ARREGLISTA Giovanni Mera

Giovanni Mera, nace en Quito en 1964, cursa su formación musical básica en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudió Composición y Armonía con el maestro cubano José Ángel Pérez, Armonía Popular con el maestro Julio Bueno. Trabaja como compositor desde 2001 en la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. En Julio de 2007 estrena en el Teatro Nacional Sucre la obra de su autoría Taky Onkoy "Primera Danza Nacional", al año siguiente es encargado de escribir el Concierto de Campanarios para el VII Festival de Música Sacra, donde estrena su obra "Voces de Bronce y Campanas de Barro", En el año 2008 es proclamado ganador del Primer Premio de la "Selección Nacional De Proyectos" Sección: Composición Musical , de La Fundación Teatro Nacional Sucre, con la obra "Poemas de Amor y Muerte" Para Banda Sinfónica, Coro Mixto y Ensamble de Instrumentos Andinos la misma que es estrenada en el Teatro México en 2010. En 2009 presenta en Ecuador y Chile la obra "Sones de Independencia" un homenaje a las luchas de Independencia latinoamericana con ocasión del Bicentenario, en co-autoría con Jorge Luís Estupiñán.

San Juanito

El San Juanito es un género musical ecuatoriano de la época pre-colombina, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Formaba parte de la cultura indígena de esa época y posteriormente de la cultura mestiza como "San Juanito de Blancos"

Este ritmo está escrito en un compás binario simple de 2/4. Tiene filiación con el género musical llamado Huayno. Su función es de baile, cantado e instrumental. Como ejemplo se puede citar: Buena Yesca de Guillermo Garzón, Lo Mejor de mi Tierra de Carlos Rubira, El Caballito Azul de Alex Alvear, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Sisa

Enrique Males / Guillermo Garzón

Areglo Coral:
Giovanni Mera R.

$\bullet = 90$

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

p dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

S
Alt.
T
B

p *mp* lai la lai la lai la
p *mp* la ra la la ra la la ra la o
p *mp* dum dum dum dum dum dum o
dum dum dum dum dum dum

© Giovanni Mera R.
COMPOSTURAS

2 Sisa

The musical score is for the piece 'Sisa' and is arranged for four voices: Soprano (S), Alto (Alt.), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (13, 18, and 23). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are in Spanish. The score includes various musical markings such as *cresc.*, *p*, *mf*, and *mp*. There is a section labeled 'A' in a box above the Soprano staff at measure 17. The lyrics for each system are as follows:

System 1 (Measures 13-17):
 S: *cresc.* lai la lai la lai la *p* lai la
 Alt.: *cresc.* la ra la la ra la la ra la *mf* ñu - ca si - sa
 T: *cresc.* dum dum dum dum dum dum *p* la ra la la
 B: dum *cresc.* dum dum dum dum dum dum *mp* ñu - - - ca

System 2 (Measures 18-22):
 S: lai - la lai - la *mp* lai - la lai - la
 Alt.: gu *p* la ra la la la ra la la *mf* ñu - ca si - sa gu
 T: la ra la la *mf* mai - pi - taj kan - gui *mp* la ra la la la ra la la *mf*
 B: si - - - sa ur - - - pi - gu u ñu *mf* - - - ca si - - - sa

System 3 (Measures 23-27):
 S: lai - la *mf* ña na.u - shan - gui - chu ñu - ca.ur - pi -
 Alt.: *mp* la ra la la la ra la la *mp* la lai - la lai - la pi -
 T: mai - pi - taj kan - gui *mp* la ra la dum la ra la dum la ra la dum
 B: ur - - - pi - gu u *mp* dum dum dum dum dum dum dum

Enrique Males / Arr: Giovanni Mera R

28

S gu - lla *mf* ña na.u shan - gui - chu ñu - ca.ur - pi - gu - lla

Alt. gu - lla *mf* ña na.u shan - gui - chu ñu - ca.ur - pi - gu - lla

T la ra la dum *mf* la ra la dum la ra la dum la ra la dum la ra la dum

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

33

S *mp* la lai - la lai - la la lai - la *cresc.* lai - la lai - la

Alt. *mp* la - ra la la - ra la la - ra la *cresc.* la - ra la la - ra la

T dum lai - la dum lai - la dum lai - la dum *cresc.* lai - la dum lai - la

B dum *mp* dum dum dum dum dum *cresc.* dum dum dum

38

S lai - la lai - la ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj

Alt. la - ra la la - ra la o us - shan - gui ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj

T dum lai - la dum lai - la o us - shan - gui ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj

B dum dum dum dum dum us - shan - gui ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj

Enrique Males / Arr: Giovanni Mera R

45

S
kan - gui *mp* ña na.u-shan - gui - chu mai - pi-taj kan - gui rik -

Alt.
kan - gui *mp* ña na.u-shan - gui - chu mai - pi-taj kan - gui

T
8 ka a a a *mp* ña na.u-shan - gui - u-shan-gui-chu mai - pi-taj ka a a *mp* rik - cha -

B
kan - gui *mp* ña na.u-shan - gui - chu mai - pi-taj ka a a *mp* rik - cha -

51

S
p cha - ri ur *cresc.* pi - gu ja - ta - ri ñu - ca shun - gu

Alt.
p rik - cha - ri *cresc.* ur - pi - gu ja - ta - ri shun gu

T
8 ri ur - pi - gu *cresc.* ja - ta - ri ñu - ca shun - gu

B
ri ur - pi - gu *cresc.* ja - ta - ri ñu - ca shun gu

58

S
ñu - ca shun - gu ña na.u-shan-gui - chu mai-pi-taj kan - gui ña ña.u-shan-gui - chu

Alt.
ri shun gu *mf* dum dum dum dum dum dum dum

T
8 ñu - ca shun - gu ña na.u-shan-gui - chu mai-pi-taj kan - gui ña ña.u-shan-gui - chu

B
ñu - ca gu *mf* dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Enrique Males / Arr: Giovanni Mera R

66 D

S mai - pi-taj kan - gui

Alt. dum dum dum *p* a a a a a a a a

T 8 mai - pi-taj kan - gui *p* a a a a a a a a

B dum dum dum

75

S

Alt. a a a a a a a a

T 8 a a a a a a a a

B *p* dum dum dum dum dum dum dum du ru du ru dum dum dum dum dum

82 *Solo*

S *mp* si - sa si - sa-gu ñu - ca ñu - ca shun-gu

Alt. a a a a a a a a a a a a a

T 8 a a a a a a a a a a a a a

B dum du ru dum du ru dum dum dum dum du ru du ru dum dum dum dum dum dum du ru dum du ru

6

Sisa

92

S si - - - sa si - sa - gu ñu - - - ca ñu - ca - shun -

Alt. a a a a a a a

T a a a a a a a

B dum dum dum dum dum du ru du ru dum dum dum dum dum

93

S gu a **mp** la lai - la lai - la la lai - la *cresc.* lai - la

Alt. a a a **mp** la - ra la la - ra la la - ra la la - ra la *cresc.*

T a a a **mp** dum lai - la dum lai - la dum lai - la dum lai - la *cresc.*

B dum du ru a **mp** dum dum dum dum dum dum dum dum *cresc.* dum

E

104

S lai - la lai - la lai - la ña na.u-shan-gui - chu mai-pi-taj

Alt. la - ra la la - ra la la - ra la us-shan-gui ña na.u-shan-gui - chu mai-pi-taj

T dum lai - la dum lai - la dum lai - la us-shan-gui ña na.u-shan-gui - chu mai-pi-taj

B dum dum dum dum dum dum us-shan-gui ña na.u-shan-gui - chu mai-pi-taj

Enrique Males / Arr: Giovanni Mera R

111

S
kan - gui *mf* ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj kan - gui *p* rik - cha - ri

Alt.
kan - gui *mf* ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj kan - gui *p* rik - cha -

T
ka a a a ña na.u - shan - gui - u - shan - gui - chu mai - pi - taj ka a a *mp* rik - cha - ri

B
kan - gui *mf* ña na.u - shan - gui - - - - - mai - pi - taj ka a a *mp* rik - cha - ri

118

S
ur *cresc.* - gu ja - ta - ri ñu - ca shun - gu ñu - ca shun -

Alt.
ri *cresc.* ur - pi - gu ja - ta - ri shun gu ri shun

T
ur - pi - gu *cresc.* ja - ta - ri ñu - ca shun - gu ñu - ca shun -

B
ur - pi - gu *cresc.* ja - ta - ri ñu - ca shun gu ñu - ca

125

S
gu *mp* ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj kan - gui *mf* ña ña.u - shan - gui -

Alt.
gu *mp* dum dum dum dum dum *mf*

T
gu *mp* ña na.u - shan - gui - chu mai - pi - taj kan - gui *mf* ña.u - shan - gui -

B
gu *mp* dum dum dum dum dum dum dum dum *mf*

Enrique Males / Arr: Giovanni Mera R

8

Sisa

131

S *F*
 chu mai - pi - taj kan - gui lai la lai la *decresc.* lai la

Alt.
 dum dum dum dum dum la ra la la - ra la la ra la *decresc.*

T
 chu mai - pi - taj kan - gui dum lai - la dum lai - la dum lai - la *decresc.*

B
 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum *decresc.* dum

137

S
 lai - la lai - la lai la lai la

Alt.
 la - ra la la - ra la la ra la la ra la a

T
 dum lai - la dum lai - la dum lai - la dum lai - la

B
 dum dum dum dum dum dum dum du a

3.1.17 Tonada del Viejo Amor

COMPOSITOR Eduardo Falú/Jaime Dávalos

ARREGLISTA Marcelo Beltrán

Marcelo Beltrán, nació en Quito el 14 de agosto de 1965. Compositor y guitarrista. Empezó su quehacer musical como músico popular autodidacta, complementado posteriormente su formación en el Conservatorio Nacional de Música. Formó parte del taller de Composición de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. Su música y arreglos han sido interpretados por solistas y agrupaciones nacionales e internacionales. Actualmente es compositor y arreglista en Centro Cultural Mama Cuchara

Tonada

La tonada es un género musical ecuatoriano del siglo XX, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en compás binario compuesto de 6/8. Además tiene filiación con otros géneros musicales como la chilena y el danzante. Su función es de baile en pareja suelta y canto. Como ejemplo se cita: Poncho verde de Armando Idrobo, Compadre péguese un trago de Guillermo Garzón, La Naranja, tradicional. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Tonada del viejo amor

Score

Eduardo Falú - Jaime Dávalos

Arr.: Marcelo Beltrán

Molto moderato ♩ = 150

The musical score is written for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bombo. It is in 8/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is 'Molto moderato' with a metronome marking of ♩ = 150. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The lyrics are: 'Pa ra ra ram pam pam pam pa ra ra ra ra ra hm...', 'Pam pam pa pa pa ra ra hm...', 'Pam pam pa pa pa da ba hm...', 'Pam pam pa pa da ba hm...', 'pa ra ra ram pam pam pam pa ra ra ra ra pa da ba dam pam pa ra', 'Pam pam pa pa pa ra ra pam pa pa pa', 'Pam pam pa pa pa da ba pam pa pa pa', and 'Pam pam pa pa da ba pam pa pa pa'. The Bombo part includes the instruction 'aro parche mp' at the beginning of the second system. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *sim...*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

© by arranger

8

S
mf
 pa 1. "Y nun-ca te he de ol - vi - dar" _____ en la a-re - na me es - cri -
 2. Qui - sie - ra vol - ver - te a ver _____ son - re - ir jun - to a la es -

A
mf
 pa 1. "Y nun-ca te he de ol - vi - dar" _____ en la a-re - na me es - cri -
 2. Qui - sie - ra vol - ver - te a ver _____ son - re - ir jun - to a la es -

T
p
 pa 1. "no te he de ol - vi - dar" _____ no me es - cri -
 2. vol - ver - te a ver _____ jun - to a la es -

B
p
 pa 1. "no te he de ol - vi - dar te he de ol - vi - dar" _____ me es - cri -
 2. vol - ver - te a ver vol - ver - te a ver jun - to a la es -

8

12

S
mezza voce
 bi - as; _____ *p* el vien - - - to el
 pu - ma _____ tu pe - - - lo la

A
p
 bi - as; _____ el vien - - - to _____ el
 pu - ma _____ tu pe - - - lo _____ la

T
p
 bi - as; _____ *p* el vien - to es - toy más so - lo mi - ran - do el
 pu - ma _____ tu pe - lo es un to - rren - te de tri - go y

B
mf
 bi - as; el vien - to lo fue bo - rran - do y es - toy más so - lo mi - ran - do el
 pu - ma tu pe - lo suel - to en el vien - to co - mo un to - rren - te de tri - go y

12

16

S
 mar. *mf* ¡Qué lin - do! cuan - do u - na vez _____ ba - jo el sol del me - dio -
 luz _____ Yo se que no vuel - ve más _____ el ve - ra - no en que me a -

A
 mar. *p* pa pa pa pa pa pa pa _____ ba - jo el sol del
 luz pa pa pa pa pa pa pa _____ el ve - ra - no a -

T
 8 mar. *p* pa pa pa pa pa pa pa pa ba - jo el sol del me - dio
 luz pa pa pa pa pa pa pa pa no vuel - ve más en que me a -

B
 mar. pa pa pa pa pa pa pa pa ba - jo el sol del
 luz pa pa pa pa pa pa pa pa no vuel - ve más me a -

16

20

S
 di - a _____ *p* un be - - so de
 ma - bas _____ ol - vi - - do ra -

A
 di - a _____ *p* un be - - so de
 ma - bas _____ ol - vi - - do ra -

T
 8 di - a _____ *p* un be - so co - mo un dá - *mf* mas - co lle - no de
 ma - bas _____ ol - vi - do en - tra el o - to - ño en el co - ra -

B
 di - a _____ se a - brió tu bo - ca en el be - so co - mo un da - mas - co lle - no de
 ma - bas _____ que es an - cho y ne - gro el ol - vi - do y en - tra el o - to - ño en el co - ra -

20

24

S
 miel *p* se a - brió tu bo - ca en el be - so co - mo un da - mas - co lle - no de
 zón que es an - cho y ne - gro el ol - vi - do y en - tra el o - to - ño en el co - ra -

A
 miel *p* se a - brió tu bo - ca en el be - so un da - mas - co lle - no de
 zón que es an - cho y ne - gro el ol - vi - do y el o - to - ño en el co - ra -

T
 8
 miel *p* se a - brió tu bo - ca en el be - so un da - mas - co lle - no de
 zón que es an - cho y ne - gro el ol - vi - do y el o - to - ño en el co - ra -

B
 miel *p* se a - brió tu bo - ca en el be - so un da - mas - co lle - no de
 zón que es an - cho y ne - gro el ol - vi - do y el o - to - ño en el co - ra -

24

S
 miel *f* He - ri - da la de tu bo - ca que las - ti - ma sin do - lor _____
 zón

A
 miel de *mf* < *f* tu bo - ca que las - ti - ma sin do - lor _____
 zón

T
 8
 miel de tu bo - ca las - ti - ma sin do - lor _____ no *piena voce*
 zón *mf* < *f*

B
 miel de tu bo - ca las - ti - ma sin do - lor no te -
 zón *mf* < *f*

28

33

S *mf* con tu re - cuer - do lle - no de sol, *pp* no ten - go mie - do al in -

A *p* hm *pp* mie

T *p* hm *pp* mie

B *mf* mo al in - vier - no con tu re - cuer - do de sol. *p* mie *pp*

33

38

S *f* vier - no con tu re - cuer - do lle - no de sol. *mf* Pa ra ra sol.

A *f* do con tu re - cuer - do lle - no de sol. *mf* Pam sol.

T *mf* do lle - no de sol. Pam sol.

B *mf* do re - cuer - do lle - no de sol Pam sol

38

3.1.18 Toro Barroso


COMPOSITOR Hugo Cifuentes

ARREGLISTA Freddy Godoy Muñoz

Freddy Godoy Muñoz, músico ecuatoriano, Director de coro, tenor, guitarrista, Máster en Pedagogía e Investigación musical, egresado de nivel tecnológico del Conservatorio Nacional de Música, especialidad guitarra. Como parte de su formación, ha realizado estudios de Dirección de Orquesta, Dirección Coral, Composición Musical y arreglos. Actualmente es Tenor Solista en la Escuela Lírica del Teatro Sucre, Catedrático de Técnica Vocal en el Universidad de Los Hemisferios y Director Musical y Coral del Taller Clave 12. Se ha desempeñado como director musical en varias obras: el oratorio “Las siete últimas palabras de Cristo de T. Dubois”, el “Gloria” de F. Poulenc, “El Romancero Gitano” de Castelnuovo Tedesco, el Vodevil “Crónicas del azar, la apuesta”. Director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en la obra “Gloria” de Vivaldi, entre otras.

Albazo

Figura 22. Albazo

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|----------------|--|------------------------|---|-----------------------------------|---|---|
| <i>Albazo*</i> | Indígena / s. XVIII?- s. XXI Mestiza / s. XVIII- s. XXI | Binario compuesto, 6/8 | Su fuente es el <i>Yaraví</i> / <i>Bomba</i> | Baile cantado de pareja suelta | <i>Pajarillo</i> / Tradicional <i>Morena la ingratitud</i> / J. Araújo |  |

Fuente: (Guerrero, 1995)

El Albazo es un género musical ecuatoriano que data del siglo XVIII y que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Formaba parte de la cultura indígena de esa época y posteriormente también de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8. Su fuente de filiación son los géneros musicales llamados yaraví y la bomba. Su función es de baile de pareja suelta y canto. Como ejemplo se cita: *Apostemos que me caso* de Rubén Uquillas, *Morena la Ingratitud* de J. Araújo, *Pajarillo*, tradicional, etc. (Guerrero, 1995)

Toro Barroso

Freddy Godoy Muñoz

Hugo Cifuentes

♩ = 60 ♩ = 100 ♩ = ♩

Soprano
Co-re ñor pa pa . pam . pap pap . pam . pa pam pa pam

Alto
si ñor pa ra ra pa pam pa ra ra pa pa pa pam pa pam

Tenor
se - ñor pa pa . pa ra pam pa pa . pa ra . ra pa pa pam pa pam

Bass
ñor pa pām pa . pa pām pa . pap pa pam pa pam

8
S
pam pam pam pa pam pa pam pam ua! co-re to-ro ¡si se - ñor! pa pam pa pam

A
pam pam pam pa pam pa pam pam ua! co-re to-ro ¡si se - ñor! pa pam pa pam

T
pam pam pam pa pam pa pam pam ua! co-re to-ro ¡si se - ñor! - - - - - pa pam pa pam

B
pam pam pam pa pam pa pam pam ua! co-re to-ro ¡si se - ñor! pa pam pa pam

16
S
pa pam pa pam pa pam pa pam pa pam pa co-re to - ro ¡si se - ñor! blum blum . blum blum . blum

A
pa pam pa pam pa pam pa pam pa pam blum . blum blum . co-re to - ro ¡si se - ñor! co-re

T
pa pam pa pam pa pam pa pam pa pam blum . blum blum . blum blum . blum blum . blum

B
pa pam pa pam pa pam pa pam pa pam ¡si se - ñor! co - rre to-ro co - rre to-ro co - rre to-ro

Cast.
||

Getsemanidad 2005

23

S blum . blum blum . blum blum . blum blum La ma - na - da ba - jan - do del ce - rro con el
gre - saa laha - cien - da yel pe - rro va cui -

A to - ro ¡si se - ñor! blum blum blum blum blum hum hum plin plin plin
hum . hum

T blum . blum co - rre to - ro ¡si se - ñor! blum pi ri bin pin pin pin pi ri bin pin pin pin

B ¡si se - ñor! co - rre to - ro co - rre to - ro co - rre blum La - ma - na - da del ce - rro
Re - gre - sa y el pe - rro

Cast. 23

29

S to - ro ba - rro - soa - de - lan - te Ya re - lan - te co - rre to - ro ¡si se - ñor! blum blum . blum
dan - do el re - ba - ño - de - ñu - te

A hum hum plin plin plin plin plin plin blum . blum blum co - rre to - ro ¡si se -
hum hum hum hum

T pi ri bin pin pin pin pi ri bin pin pin pin pi ri bin pin pin blum . blum blum . blum blum . blum

B el to - ro a - de - lan - te ¡si se - ñor! co - rre to - ro co - rre to - ro

Cast. 29
cui - dan - do va! plin plin hum

35

S blum . blum blum . blum blum . blum blum . blum blum blum tu ru ru ru ru

A ñor! co - rre to - ro ¡si se - ñor! blum blum blum blum blum

T blum . blum blum . blum co - rre to - ro ¡si se - ñor! blum hum hum

B co - rre to - ro ¡si se - ñor! co - rre to - ro co - rre to - ro co - rre blum hum hum

Cast. 35

Getsemanidad 2005

60

S
ñor! co - re to - ro ¡si se - ñor! co - re ñor! ¡co - re!

A
ñor! co - re to - ro ¡si se - ñor! co - re ñor! ¡co - re!

T
8 (sim) ñor ¡co - re!

B
(sim) ñor ¡co - re!

The musical score consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Soprano and Alto parts have lyrics: "ñor! co - re to - ro ¡si se - ñor! co - re ñor! ¡co - re!". The Tenor and Bass parts have lyrics: "(sim) ñor ¡co - re!". The score includes first and second endings, indicated by brackets labeled "1" and "2" above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3.1.19 Tu Partida


COMPOSITOR Luis Alberto Valencia

ARREGLISTA Diana Viteri J.

Diana Viteri, nacida el 26 de febrero de 1961 en Quito, sus estudios superiores los realizó en Stamford High School, es músico percusionista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Es compositora y arreglista de la OIA y de arreglos corales. Ha realizado seminarios y talleres para jóvenes con su propio método de enseñanza-aprendizaje de lectura musical y teoría musical. Actualmente trabaja en el Teatro Nacional Sucre en Quito.

Pasillo

Figura 23. Pasillo

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|-----------------|--------------------------|----------------|-------------|-------------------|--|--|
| <i>Pasillo*</i> | Mestiza / s. XIX- s. XXI | Ternario, 3/4 | <i>Vals</i> | Baile, Canción | <i>Odio y amor</i> / Aurelio Paredes <i>Ojos verdes</i> / Jose I. Canelos |  |

Fuente: (Guerrero, 1995)

El Pasillo es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás ternario simple de $\frac{3}{4}$ tiene filiación con el género musical llamado vals. Su función es de baile y canción. Como ejemplo se puede citar: Cantares del Alma de Carlos Bonilla, Tu Partida de Luis A. Valencia, Tú y Yo de Francisco Paredes, Vestida de Azul de Rubén Uquillas, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Tu partida

Luis A. Valencia
Arr. Diana viteri J.

Soprano
du du ru du ru du du du du du du ru du du ru ba da da da da

Alto
du du ru du ru du du hu hu hu hu ba da da da da

Tenor
du du ru du ru du du hu hu hu hu ah

Bass
du du du du du du du hu hu ah

6
S
ah ah ah ah la no che sehi zoen mi

A
ah ah ah ah la no che sehi zo en mi

T
an ah ah la no che hi zoen mi

B
ah ah ah la no che sehi zoen mi

11
S
cua do te fuis te y yo cre i mo rir sin tu que

A
cuan do te fuis te y yo cre i mo rir sin tu que

T
cuan do te fuis te y yo cre i mo rir sin tu que

B
cuan do te fuis te y yo cre i mo rir sin tu que

16

S
rer la no che sehi zoen mi con tu par ti da_____

A
rer la no che sehi zoen mi con tu par ti da_____

T
rer la no che sehi zoen mi con tu par ti da_____

B
rer la no che sehi zoen mi con tu par ti da_____

21

S
— y pa ra que vi vir si ya noes tas en mi ni es mi o tu que rer_____ y pa ra que vi

A
— y pa ra que vi vir si ya noes tas en mi ni es mi o tu que rer_____ y pa ra que vi

T
— dum dum du dum dum du dum dum uh uh dum dum

B
— dum dum du dum dum du dum dum uh uh dum dum

26

S
vir si ya noes tas en mi nies mi o tu que rer du du ru du ru du du

A
vir si ya noes tas en mi nies mi o ti que rer du du ru du ru du du

T
du dum dum du dum dum du du du ru du ru du du

B
du dum dum du dum dum du du du du du du du du

31

S du du du du ru du du ru ba da da da ah ah ah ah

A hu hu hu hu ba da da da ah ah ah ah

T hu hu hu hu ah ah an ah

B hu hu ah ah ah

36

S tea le jas sin de jar tua dios si quie ra

A tea le jas sin de jar tua dios si quie ra sin com prender

T ah tea le jas sin de jar tua dios si quie ra sin com prender

B ah tea le jas sin de jar tua dios si quie ra si in com prender

41

S sin com prender quea yer (divisi) tua mor no fue ra tea le jas sin pen

A sin com prender quea ye er tua mor no fue ra tea le jas sin pen

T der que a yer tu a mor no fue ra sin pen sa

B que a yer tu a mor no fue ra sin pen sa

46

S sar que mial ma que da en en es ta so le dad que lle na de an sie

A sar que mial ma que da en so le dad mi en

T ar mi al ma que da en so le dad mi en

B ar mi al ma que da dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

51

S dad mien fer mo co ra zón zón en es ta so le dad tea le jas sin de

A fer mo co ra zón en es ta so le dad

T fer mo co ra zón du du du du tea le jas sin de

B fer mo co ra zón dum dum du du du du tea le jas sin de

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

56

S jar tua dios si que ra sin com pren der quea yer

A jar tua dios si que ra sin com pren der sin com pren der quea ye er (divisi)

T jar tua dios si que ra sin com pren der que a yer tu

B jar tua dios si que ra si in com pren der que a yer tu a

61

S
tua mor no fue ra tea le jas sin pen sar que mial ma que da

A
tua mor no fue ra tea le jas sin pen sar que mial ma que dad

T
a mor no fue ra sin pen sa ar que mial ma que dad

B
mor no fue ra sin pen sa ar que mial ma que da

67

S
en es ta so le dad que lle na dean sie dad mien fer mo co ra zón

A
en es ta so le dad co ra zón

T
en es ta so le dad co ra zón

B
es ta so le dad dum dum dum dum co ra zón

3.1.20 Tú y yo

COMPOSITOR Francisco Paredes

ARREGLISTA Freddy Godoy Muñoz

Freddy Godoy Muñoz, músico ecuatoriano, Director de coro, tenor, guitarrista, Máster en Pedagogía e Investigación musical, egresado de nivel tecnológico del Conservatorio Nacional de Música, especialidad guitarra. Como parte de su formación, ha realizado estudios de Dirección de Orquesta, Dirección Coral, Composición Musical y arreglos. Actualmente es Tenor Solista en la Escuela Lírica del Teatro Sucre, Catedrático de Técnica Vocal en el Universidad de Los Hemisferios y Director Musical y Coral del Taller Clave 12. Se ha desempeñado como director musical en varias obras: el oratorio “Las siete últimas palabras de Cristo de T. Dubois”, el “Gloria” de F. Poulenc, “El Romancero Gitano” de Castelnuovo Tedesco, el Vodevil “Crónicas del azar, la apuesta”. Director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en la obra “Gloria” de Vivaldi, entre otras.

Pasillo

El Pasillo es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha desarrollado hasta nuestros días. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás ternario simple de $\frac{3}{4}$ tiene filiación con el género musical llamado vals. Su función es de baile y canción. Como ejemplo se puede citar: Cantares del Alma de Carlos Bonilla, Tu Partida de Luis A. Valencia, Tú y Yo de Francisco Paredes, Vestida de Azul de Rubén Uquillas, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Freddy Godoy Muñoz

Tú y Yo

Francisco Paredes

Soprano *mp* la la la ra la la ra la ra la la la

Alto *mp* ra la ra la la la ra la la ra la

Tenor *p* plum la - la ra ra la la la la ra la la la la

Bass *mp* plum la ra plum plum plum plum plum - - la - ra la ra la dum dum la la

S *pp* - dum dum la dum dum tan - to plum lum bre la mi a es

A *pp* la dum dum dum ra la dum la ra plum dum la mi a es pa li day

T *mp* la ra dum dum la ra dum dum la ra Bri la tu fren te cual lum bre. la mi a es pá li day

B *p* plum plum plum plum plum plum la ra plum dum dum la mi a es pá

S *mp* mus tia: rue res la paz yo lan gus tia yoel a vis mo tu la cum bre *pp* ua

A *pp* ri - rue res la dum dum dum yo lan gu tia yoel a vis mo tu la cum bre *pp* ua

T *pp* mus tia: rue res la dum dum dum yo na da y ri la cum bre *pp* ua

B *mp* li day tue res dum dum dum yo na - da y yo e res tu la cum bre du ru e res dul zu rahe chi

Getsemanidad 2003

18 *fp*

S *mp*
dum du ua plin dis - te plun e res ti la pri ma ve ra

A *fp fp*
dum du ua plin plin dis - te plun e res ti la pri ma - ve ra

T *fp fp*
dum du a plin plin plin dis te e res ti la pri ma ve - ra

B *pp*
ce ra ya mar go do lor me dis - te plun e res de mi e res pri ma ve ra

23 *pp mp*

S *pp mp*
yoel in - vier noos cu-roy tris te phum dum dum ru ru ru - son co mo so - les tus

A *pp*
yoel in vier noos cu-roy tris - te phum dum dum ru ru ru son

T *mp pp*
in - vier - - - no tris - te - son co mo cie los en cal - ma son tus

B *pp*
y yo os cu roy - tris te phum - - - - son co - mo cie - los son tus

26 *mf*

S *mf*
o jos - - - pe - roi - lu mi nan en mial ma sus a - bro jos dum ua plin plin

A *mf*
o jos pe roi lu mi nan en mial ma sus a - bro jos - dum dum - ua plin plin

T *mf*
o jos tu ru ru pe roi lu mi - nan en mial ma sus a - bro jos dum dum sie - res el sol sem - pi

B *mf*
o - jos tu ru ru pe roi lu mi - nan en mial ma sus a - bro jos dum dum ua sie - res el sol sem pi -

34

S plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin *mp* la la ra la ra

A plin plin plin plin plin plin plin plin *pp* plin

T ter no de mian - he - lo por qué no - ma tas el hie - lo dees tein vier - no plin *pp*

B ter no de mis - an he los por qué no ma tas dum dum el hie - lo de mi in - vier - no dum dum plin *pp*

40

S la la ra ra la la ra la ra la ra la ra ru ru ru la plin plin plin *pp*

A la ra la plin plin plin la la la dum dum la ra la dum dum ua dum la ra

T la ra la la ra la la ra la la la ra la ra la ra dum dum la ra dum dum *mp*

B dum dum dum du ru dum dum dum la ra dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

46

S plin plin plin plin da ua *pp*

A la ra plin plin plin plin da u a *pp*

T la ra la ra *SOLO* *mp* Es tehon doa mor de mi vi - da pa ra el co ra - zón tan yer to es co - mo

B ua - - - - - plin - plin - plin - da - - - - - ua - - - - - *pp* es tehon doa mor de mi vi da dum dum dum yer - toes co - mou - na

51

S
 dum dum dum dum plin dum dum dum dum dum ua - - - plin plin

A
 dum dum dum dum plin dum dum dum dum dum ua plin plin

T
 fier que sehaa bier - to so breel do lor deu nahe - ri da - a ve - ces pien - sool vi dar - te ma -

B
 - dum dum dum dum - du ru - ru - ru - dum - dum - dum - dum dum ua - - - - plin - plin -
 fior que sehaa bier to so - breel do - lo de u - nahe ri - da plin plin ma

57

S
 dum dum pa sion - tier - na - - - *f* pe - ro co - mo noa - do rar - te co - mo co - ra zón de - jar - te sin sua

A
 dum dum pa sion tier na *f* pe ro co - mo noa do rar te co mo co ra zón de jar te sin sua -

T
 tar es - ta pa sion - tier na *f* pe - ro co - mo noa do rar - te co - mo co - ra - zón de jar - te sin sua -
tutti

B
 - dum dum pa sion - tier na - - - *f* pe ro co mo noa - do rar te - a do - rar - co mo co ra zón - de - jar - te sin - sua
 tar es ta pa - sion tier na dum du ru

63

S
 mor en no chee ter na *pp* tu ru du a san to de i de -

A
 mor a mor *mp* ce les - tear 'den ti - a fue - go san - to dei - de

T
 mor *pp* sin ti a - mor a - mor a - mor

B
 - mor - - - sin - ru luz - A - - mor - - - dum dum - ce - les - te fue - - - go - san - to - de i - de

69

S al *pp* plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

A al *pp* plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

T tue res mi i de al - e - res la tor ru ra mi a pe ro e res tam bién fa

B - al - dum dum - e res la tor ru - ra mi a pe ro e res tam bién fa -

mp

74

S fa nal fa nal *p* sin ti yo se ri a dum dum *mp* un a re nal

A fa nal *p* sin ti se ri a dum dum *mp* un a re nal

T nal *mp* sin ti - - la vi da se ri a *mp* un a re nal

B nal *p* sin ti la vi da dum dum se ri a *mp* dum dum - un a re nal *mp* a re - nal dum ces

81

S *pp* plum plum plum plum du ru plum plum plum ua plin plin dum dum dum dum

A *pp* plum plum plum plum en cen - ded siem pre mia mor *pp* plum plum - ua plin plin dum dum dum dum

T *pp* plum plum plum plum du ru plum plum plum plum ua plin plin dum dum dum dum

B o jos en cen ded siem pre mia mor aun-queha-yan pues-toel do - lor sus a

86

S plum plum plum del a mor dum *pp* ua plum plum plum plum plum plum plum

A plum plum de el a mor dum *pp* ua plum plum plum plum ua el fil - *mp*

T plum plum - plum - de el a - mor dum *p* co-moel fan go dea-guas cu - ra co - pia del cie - lo el fil - *p*

B bro - jos en laho gue ra del a mor dum *pp* fan go co - - - pia del cie lo

92

S dum dum dum dum i do la tra tu dul zor *p* *mp* *mp* yen la no che de mi

A gor mia-mar - gu - ra tu dul - - - zor *mp* *pp* dum

T gor mi a mar - gu - ra i do la tra dul zor *mp* *pp* plum plum

B dum mi a mar gu - ra i dum do la - tra dul zor tu dul - zor *p* *mp* *pp* dum dum la no che

98

S pe na pon laa - ro ra de tuen can to *pp* el - - - fil - gor plum que mi mo *mf*

A no che a - mor dum ua plum plum mi ra que te que - ro tan to plum *mp* *mp*

T plum dum dum dum dum dum dum dum de el a - - - mor dum *mp*

B de mi pe - na pon laa ro - ra de tuen can to dum dum que te que ro tan to - mi ra si *mp*

104

S re na plùm dum là ra plin plin plin plin plin plin plin

A la ra ra ra plùm dum plin plin plin plin plin plin

T la ra ra ra dum sie res el sol sem - pi ter - no de mian he - lo por - que no ma - tas el

B dum dum dum dum dum dum dum sie - res el sol sem - pi ter no de mis an - he los por - que no ma tas dum dum

mp *mp* *mf* *mp*

110

S plin plinin vier no plum *mf* plum plum

A plin plin plin *mf* plum plum

T hie - - lo dees tein - vier no *mf* plum - plum

B el hie lo de mi in vier no dum dum *mf* plum plum

mf *mf* *mf* *mf*

3.1.21 Vasija de Barro


COMPOSITOR Gonzalo Benítez /Luis Valencia

ARREGLISTA Freddy Godoy

Freddy Godoy, músico ecuatoriano, Director de coro, tenor, guitarrista, Máster en Pedagogía e Investigación musical, egresado de nivel tecnológico del Conservatorio Nacional de Música, especialidad guitarra. Como parte de su formación, ha realizado estudios de Dirección de Orquesta, Dirección Coral, Composición Musical y arreglos. Actualmente es Tenor Solista en la Escuela Lírica del Teatro Sucre, Catedrático de Técnica Vocal en el Universidad de Los Hemisferios y Director Musical y Coral del Taller Clave 12. Se ha desempeñado como director musical en varias obras: el oratorio “Las siete últimas palabras de Cristo de T. Dubois”, el “Gloria” de F. Poulenc, “El Romancero Gitano” de Castelnuovo Tedesco, el Vodevil “Crónicas del azar, la apuesta”. Director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en la obra “Gloria” de Vivaldi, entre otras.

Danzante

Figura 24. Danzante

| Nombre | Cultura / época | Metro y compás | Filiación | Función | Ejemplo | Ritmo de base |
|------------------|--|------------------------|-----------|-------------------------|--|---|
| <i>Danzante*</i> | Indígena / precolonial-colonial Mestiza colonial / hasta s. XXI | Binario compuesto, 6/8 | | Danza ritual Canción | <i>Danzante de Pujillí</i> <i>Vasija de barro / Benítez -Valencia</i> |  |

Fuente: (Guerrero, 1995)

El Danzante es un género musical ecuatoriano que nace en la época pre-colonial y se ha desarrollado hasta el siglo XXI. En sus inicios formaba parte de la cultura indígena de ese tiempo y se trasladó a la cultura mestiza como una herencia, a pesar de la conquista española.

Este ritmo está escrito en un compás binario compuesto de 6/8 y tiene la función de danza ritual y canción. Como ejemplo se puede citar: El Danzante de Pujilí, Vasija de Barro de Benítez y Valencia. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Vasija de barro

Arr: Freddy Godoy Muñoz

Benitez y Valencia

$\text{♩} = 40$

Soprano
¡Ah! ¡ah! (sim)

Contralto
¡Ah! ¡ah! (sim)

Tenor
¡Ah! ¡ah! (sim) dum dum dum dum ¡ah! ¡ah!

Bass
¡Ah! ¡ah! (sim) dum dum dum dum (sim)

8
S
plin plin (sim) Yo Ar-

CAlt.
plin plin (sim)

T
dum dum dum Yo quie-ro quea mi meen tie-rren co-moa mis an-te-pa sa-dos Yo
ci-lla co-ci-day du-ra al-ma de ver-des co-lla-dos Ar-

B

13
S
quie-ro quea mi meen tie-rren co-moa mis an-te-pa sa-dos en el vien treobs-cu roy
ci-lla co-ci-day du-ra al-ma de ver-des co-lla-dos ba-roy san gre de mis

CAlt.
dum dum dum dum (sim) en el du ru du ru du du ru du ru

T
dum dum dum dum (sim) en el plum plum plum plum plum plum

B

Getsemanidad 2003

18

S fres - co deu - na va - si - ja de ba - rro en el vien - treobs - cu - roy -
 hom - bres sol de mis an - te - pa - sa - dos ba - rroy san - gre de mis

CAlt. en el plin . . . plin . plin plin . . . plin . .

T . m m m m m . plin plin plin plin plin plin du ru ru ru en el vien - treobs - cu - roy

B m m m . plum plum plum plum plum plum plum du ru ru ru en el . plin plin . plin . . plin plin . plin plin

22

S fres - - - co deu - na va - - - si - ja de ba - rro
 hom - - - bres sol de mis - - - an - te - pa - - - sa - dos

CAlt. plin plin plin plin . . . plin plin plin plin plin . plin . plin . plin . plin . plin . ba - rro Cuan -
 De

T fres - - - co deu - na va - - - si - ja de ba - rro Cuan -

B plin plin plin plin plin plin plin plin . plin . plin . plin

26

S *pp* Cuan-do la vi - da se pier - da vi - - - - da plin plin plin plin

CAlt. *f* do la vi - da se pier - da tras u - na cor - ti - na dea - ños
 ti na - ciy a ti vuel - vo ar - ci - lla va - so de ba - rro

T *mp* do vi - da pier - da - tras u - na cor - ti - na du ru - ru ru ru plin . plin .

B *p* pier - da tras u - na cor - ti - na - de - a - ños dum Cuan - do la vi - da se
 De ti na - ciy a ti

31

S
 plin plin plin plin plin plin plin plin plin ua vi - vi - rān a flor de
 con mi muer - - - te vuel - - - voa

CAIt.
 plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin

T
 plin plin tras u - na cor - ti - na dea - ños
 ar - ci - lla va - so de ba - rro dum dum dum dum

B
 pier - da plum plum plum plum plum dum dum dum ua dum dum dum dum
 vuel - vo

35

S
 tiem - pos - - - a - mo - res y de - sen - ga - ños vi - vi -
 tu - - - a tu pol - voe - na - mo - ra - do con mi

CAIt.
 (sim) plin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin

T
 (sim) vi - vi

B
 (sim) dum dum dum vi - vi -

38

S
 rān a flor de tiem - pos - - - a - mo - res y de - sen -
 muer - - - te vuel - - - voa ti - - - a tu pol - voe - na - mo -

CAIt.
 rān a flor de tiem - - - pos - a - mo - res - y de - sen -
 muer - - - te vuel - - - voa ti - - - a tu pol - voe - na - mo -

T
 tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin tin

B
 plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin plin

41

S *Vivo*
 ga - ños ga - ños Va - si - ja de ba - rro va - si - ja de ba - rro y de vi - da

CAlt.
 ga - ños ga - ños

T
 tin tin tin tin tin Ar tin tin tin tin tin tin tin Va - si - ja de ba - rro va - si - ja de ba - rro y de vi - da

B
 plin plin plin plin plin Ar plin plin plin plin plin

3.1.22 Vestida de Azul

COMPOSITOR Rubén Uquillas

ARREGLISTA Giovanni Mera

Giovanni Mera, nace en Quito en 1964, cursa su formación musical básica en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudió Composición y Armonía con el maestro cubano José Ángel Pérez, Armonía Popular con el maestro Julio Bueno. Trabaja como compositor desde 2001 en la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio de Quito. En Julio de 2007 estrena en el Teatro Nacional Sucre la obra de su autoría Taky Onkoy "Primera Danza Nacional", al año siguiente es encargado de escribir el Concierto de Campanarios para el VII Festival de Música Sacra, donde estrena su obra "Voces de Bronce y Campanas de Barro", En el año 2008 es proclamado ganador del Primer Premio de la "Selección Nacional De Proyectos" Sección: Composición Musical , de La Fundación Teatro Nacional Sucre, con la obra "Poemas de Amor y Muerte" Para Banda Sinfónica, Coro Mixto y Ensamble de Instrumentos Andinos la misma que es estrenada en el Teatro México en 2010. En 2009 presenta en Ecuador y Chile la obra "Sones de Independencia" un homenaje a las luchas de Independencia latinoamericana con ocasión del Bicentenario, en co-autoría con Jorge Luís Estupiñán.

Aire Típico

El Aire Típico es un género musical ecuatoriano del siglo XIX, que se ha desarrollado hasta el siglo XXI. Forma parte de la cultura mestiza.

Este ritmo está escrito en un compás ternario-binario compuesto de 3/4, 6/8 y 3/8. Tiene filiación con otros géneros musicales como el alza, el costillar y el Capishca. Su función es de baile de pareja suelta y cantado. Como ejemplo se cita: Bonita Guambrita de Rubén Uquillas, Elé la Mapa Señora, tradicional, El Gallo de mi Vecina de Julio Nabor, etc. (Guerrero, Diccionario de tonos y bailes del Ecuador, 1995)

Vestida de Azul

Rubén Uquillas

Arreglo: Giovanni Mera R.

Lento

Soprano

mp Ves-ti-da de.a-zul sa-lis - te a com-pe - tir con el cie - lo ves-ti-da

Alto

mp Ves-ti-da de.a-zul sa-lis - te a com-pe - tir con el cie - lo ves-ti-da

Alto

mp Ves-ti-da de.a-zul sa-lis - te a com-pe - tir con el cie - lo ves-ti-da

S

de.a-zul sa-lis - te a com-pe - tir con el cie - lo que tam-bien hay en la tie -

A

de.a-zul sa-lis - te a com-pe - tir con el cie - lo que tam-bién

A

de.a-zul sa-lis - te a com-pe - tir con el cie - lo que tam-bién

S

rra cie-lo que de.a-zul se vis - te que tam-bien hay-en la tie - rra cie-lo que

A

hay en el cie - lo.a-zul se vis que tam - bién hay-en la tie - rra cie-lo que

A

hay en el cie - lo.a-zul se vis que tam - bién hay-en la tie - rra cie-lo que

©COMPOSTURAS 2008

Vestida de Azul

2

16

S de.a-zul se vis - te *p* a a a a

A de.a-zul se vis - te *mp* pa-ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pan pa pam

A de.a-zul se vis - te *mp* pa-ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pan pa pam

21

S la-ra la la la-ra la la la la la la-ra la la *mf* Di-cen que

A pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam

A pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam

Aire Típico ♩ = 96

26

S la tie - rra ne - gra da muy bue - na ce - men-te - ra *mp* di-cen que la tie - rra ne -

A *mf* pa-ra-ch pa - ra pa pa-ra pa - pa-ra - ra pa-ra-ch pa *mp* pa-ra-ch pa - ra

A *mf* pa-ra-ch pa - ra pa pa-ra pa - pa-ra - ra pa-ra-ch pa *mp* pa-ra-ch pa - ra

31

S
gra da muy bue - na ce - men - te - ra *mf* por e - so. he pues - to mis o -

A
pa pa - ra pa - pa - ra - ra pa - ra - ch pa *mf* por e - so. he

A
pa pa - ra pa - pa - ra - ra pa - ra - ch pa *mf* por e - so. he

35

S
jos en e - sa lin - da mo - re na *p* por e - so. he pues - to mis o - jos en e - sa

A
pues - to o - jos la mo - re - na *p* por e - so. he pues - to mis o - jos en e - sa

A
pues - to o - jos la mo - re - na *p* por e - so. he pues - to mis o - jos en e - sa

40

S
lin - da mo - re *mp* la - ra la la la ra la la - ra la la la - ra

A
lin - da mo - re na *mf* pa - ra - pa - ra pam pa pam pam pa ra pa ra pan pa pam

A
lin - da mo - re na *mf* pa - ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pan pa pam

Vestida de Azul

4

45 B

S
la-ra la la la ra la la-ra la la la-ra la la

A
pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam *mp* an - da lu -

A
45
pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam

50

S
mp an - da lu - ce - ro del

A
ce - ro del cie - lo ya - ni me.a - cuer-do de vos

A
50
mp an - da lu - ce - ro del cie - lo ya - ni me.a - cuer-do de

57

S
cie - lo ya - ni me.a - cuer-do de vos

A
an - da lu - ce - ro del cie - lo ya - ni me.a - cuer-do de vos

A
57
vos an - da lu - ce - ro del cie - lo ya - ni me.a -

64

S *mf* an - da lu - ce - ro del cie - lo ya - ni me a - cuer - do de vos.

A *mf* an - da lu - ce - ro del cie - lo cuer - do de vos.

A *mf* an - da lu - ce - ro del cie - lo.

71

S *mf* por que ten - go en es - te sue - lo o - tro lu - ce - ro me - jo - or *p* por que ten -

A *mf* por que ten - go o - tro lu - ce - ro me - jo - or *p* por que ten -

A *mf* por que ten - go o - tro lu - ce - ro me - jo - or *p* por que ten -

76

S go en es - te sue - lo o - tro lu - ce - ro me - jo - la - ra la la la ra la

A go en es - te sue - lo o - tro lu - ce - ro me - jo - or pa - ra - pa - ra pam pa pam

A go en es - te sue - lo o - tro lu - ce - ro me - jo - or pa - ra pa ra pam pa pam

Vestida de Azul

6

81

S
la-ra la la la-ra la-ra la la la ra la la-ra la la

A
pam pa ra pa ra pan pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa

A
pam pa ra pa ra pan pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa

86

S
la-ra la la *mf* lu-ce-ro de la ma-ña - na pres-ta-me tu cla - ri-da -

A
ra pm pa pam pam *mf* pa-ra-ch pa - ra pa pa-ra pa - pa-ra - ra

A
ra pm pa pam pam *mf* pa-ra-ch pa - ra pa pa-ra pa - pa-ra - ra

91

S
ad *mp* lu-ce-ro de la ma-ña na pres-ta-me tu-cla - ri-da - ad *mf* pa-ra se

A
pa-ra-ch pa *mp* pa-ra-ch pa - ra pa pa-ra pa - pa-ra - ra pa-ra-ch pa

A
pa-ra-ch pa *mp* pa-ra-ch pa - ra pa pa-ra pa - pa-ra - ra pa-ra-ch pa

96

S
 guir-le los pa - sos a mi a - mor que se va — *p* pa-ra se - guir-le los pa -

A
mf pa-ra se - guir-le a - mor que se va — *p* pa-ra se - guir-le los pa -

A
mf pa-ra se - guir-le a - mor que se va — *p* pa-ra se - guir-le los pa -

101

S
 sos a mi a - mor que se va la-ra la la la ra la la-ra la la la-ra

A
 sos a mi a - mor que se va — pa-ra-pa - ra pam pa pam pam pa ra pa ra pan pa pam

A
 sos a mi a - mor que se va — pa-ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pan pa pam

107

S
 la-ra la la la ra la la-ra la la la-ra — pam pam

A
 pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam

A
 pam pa ra pa ra pam pa pam pam pa ra pa ra pam pa pam pam

Glosario

ANTOLOGÍA

Es una colección de piezas seleccionadas por su valor o calidad. La antología por lo tanto puede consistir en una recopilación de cuentos, poemas, canciones, etc. (Farlex Diccionario, 2014)

MÚSICA CORAL

Es una música cantada por un grupo de personas que actúan (cantan) como una unidad. Generalmente el término música coral señala que hay dos o más cantantes por cada voz, mientras que el término canción se usa para la música vocal con un solo cantante por cada parte. La mayoría de la música coral está compuesta para un coro, de mujeres u hombres, niños o adultos, o formado exclusivamente por voces masculinas, femeninas o infantiles. El término coral se utilizaba originalmente para designar los cantos monódicos que tenían lugar en la liturgia de la Iglesia Occidental, como, por ejemplo, el canto gregoriano. (Ecured, 2014)

PARTITURA

Es un documento manuscrito o impreso que indica cómo debe interpretarse una composición musical, mediante un lenguaje propio formado por signos musicales y llamado sistema de notación. Como sus análogos sus libros, el medio de la partitura generalmente es el papel, aunque el acceso de notación musical en los últimos años incluye también la presentación en pantallas de ordenador. (Wikipedia, 2014)

MOTIVO MUSICAL

Es la melodía que se repite en una obra con diversas formas, es el tema musical que se repite a lo largo de una composición (MARQUEZ, 1997)

GÉNERO MUSICAL

Es definido por su identidad rítmico-armónica más o menos inalterable, sobre la que se desarrollan variaciones melódicas continuas (LOPEZ CANO, 2004)

RITMO

Puede definirse generalmente como un 'movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien de condiciones opuestas o diferentes. Es decir, un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. (Oxford Dictionary, 1971)

MELODÍA

Sucesión de notas o intervalos que comunican o expresan una idea estética o musical. (F. Tino) Sucesión coherente de notas. (Diccionario Harvard de la Música)

ARMONÍA

Relación y orden de notas musicales que hace referencia a la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el término también se utiliza para referirse a la sucesión de estos sonidos emitidos a la vez.

La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía. (Ecured, 2014)

ESTRUCTURA

Se llama forma musical o estructura a la manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran. (juntadeandalucía.es, 2014)

ACORDE

Son tres o más notas, que tocadas simultáneamente forman un acorde. Tradicionalmente, los acordes se han construido sobreponiendo dos o más terceras. Los acordes se crean usando las notas de una escala. (Teoría.com, 2014)

ESTILO

Se refiere al conjunto de elementos musicales a través de los cuales se realiza la obra. Describe las cualidades o características en las que los compositores disponen y presentan los componentes básicos de la música. (Bennett, 1998)

CADENCIA

Es un punto de reposo del discurso musical, son equivalentes a los signos de puntuación del texto. Resultan imprescindibles en la música tonal para poder delimitar las frases, partes y secciones de una pieza musical. (Robles, 2006)

FRASE

Es una unidad de métrica musical que tiene un sentido musical completo en sí mismo, construida a partir de figuras musicales, motivos y células y se combinan para formar melodías, periodos y secciones más amplias; o el fragmento que un cantante o instrumentista puede interpretar durante una respiración. (Nattiez, 1990)

TEXTURA

Es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza. Designa la forma de relacionarse las diversas voces que intervienen en una pieza musical (entendiendo como voces diversas líneas melódicas simultáneas, sean vocales o instrumentales). (Benward, 2003)

Bibliografía

- Brinson, B., & Demorest, S. (2014). *Choral Music Methods and Materials*. Boston: Schirmer.
- Brufal, J. (2013). Estudio Cuantitativo de la trayectoria en educación musical de los músicos de banda. *Eufonía*.
- Cartón, C. (1993). *Educación musical: Método Kodaly*. Castilla ediciones.
- Cohetero, I. (2013). *Concepto Taller*. Obtenido de https://isabelcohetero.files.wordpress.com/2013/03/concepto_taller.pdf
- Frega, A. (2000). *Música para maestros*. Barcelona: Graó.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *La música ecuatoriana memoria local - patrimonio global*. Riobamba: Pedagógica Freire.
- Guerrero, P. (1995). *Diccionario de tonos y bailes del Ecuador*. Quito.
- Guerrero, P. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: XEROX-Universidad Politécnica Salesiana.
- Guerrero, P. (2008). *Antología Coral Mitad del mundo*. Quito: IMACRO.
- Mansion, M. (1934). *Elestudio del Canto*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.
- Marín, S. (2011). *Formación Vocal*. Quito: PUCE.
- Martenot, M. (2012). *Método Martenot*. Obtenido de Proyecto Educamus: <http://www.educamus.es/index.php/metodo-martenot>
- Mila, M. (1985). *Historia de la música*. Barcelona: Bruguera.
- Moreno, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Porvenir.
- Palacios, J. L. (2011). *Conjunto Vocal*. España: Universidad Jaime I de Castellón.
- Rods, R. (2014). *Gospel*. Obtenido de Escuela Coral de Madrid: <http://www.escuelacoraldemadrid.com/pgn/gospel.php>
- Rosenberg, B. (1997). *La Técnica Alexander*. Bogotá: Planeta Colombiana.
- Silva, E. (2000). *Música Coral. 30 canciones populares cubanas*. Santiago de Cuba: Andante Mercie.
- Viteri Ojeda, F. (2014). *Géneros musicales del Ecuador*. Ambato: Graphos.

Willems, E. (2015). *El Arcón de Clio*. Obtenido de <http://revista.elarcondeclio.com.ar/el-lenguaje-musical-y-la-evolucion-de-la-pedagogia-musical/>

Zuleta Jaramillo, A. (2008). *El método Kodaly en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.