

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Realización de cuatro arreglos de música popular ecuatoriana para ensamble de voces blancas con acompañamiento de piano

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical

Autor:

Mauro Antonio Zari Pugo

Director:

Sandra Patricia Fernández Vizcaíno

ORCID:  0009-0007-9230-7702

Cuenca, Ecuador

2024-09-25

Resumen

El presente trabajo de titulación tiene como objetivo la realización de cuatro arreglos de obras de música popular ecuatoriana para coro de voces blancas, a dos y tres voces. El propósito del autor es incentivar el conocimiento y la interpretación de música popular ecuatoriana en los niños, y de esta manera destacar el trabajo realizado por compositores ecuatorianos, contribuyendo así al repertorio disponible en la actualidad para agrupaciones infantiles. La metodología utilizada para este proyecto es de tipo exploratorio, por medio de la cual se realizó una selección de los cuatro temas en diferentes géneros musicales populares ecuatorianos: Albazo, San Juanito, Pasillo y Pasacalle. También se considera un trabajo de investigación aplicada, debido a que los arreglos corales infantiles de cada tema han sido elaborados por el autor del presente proyecto, a partir de un detallado marco teórico, con la finalidad de aportar con nuevas opciones de repertorio para el formato en mención. Finalmente, se presentan como evidencia las partituras y un detalle del proceso de elaboración de los arreglos.

Palabras clave del autor: voces blancas, arreglos corales, música infantil, música ecuatoriana, exploratorio



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The objective of this research work is to produce four arrangements of Ecuadorian popular music for choir of white voices, in two and three voices. The purpose of the author is to encourage the knowledge and interpretation of Ecuadorian popular music among children, and to highlight the work done by Ecuadorian composers, thus contributing to the repertoire currently available for children's ensembles. The methodology used for this project is of an exploratory type, through which a selection of the four songs in different popular Ecuadorian musical genres was made: Albazo, San Juanito, Pasillo, and Pasacalle. It is also considered an applied research work, because the children's choral arrangements of each theme have been prepared by the author of this project, based on a detailed theoretical framework, with the aim of providing new repertoire options for this format. Finally, the scores and a detail of the process of making the arrangements are presented as evidence.

Author Keywords: white voices, coral arrangements, children's music, ecuadorian musical, exploratory



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen	2
Abstract	3
Indice de contenidos	4
Indice de Figuras	6
Indice de Tablas	8
Dedicatoria.....	9
Agradecimiento	10
Introducción	11
CAPÍTULO I.....	12
Ensambls Corales y Características de las Voces de Niños	12
Tipos de Ensambls Corales.....	12
Tipos de Coro Según Sus Objetivos o Institución a la Que Pertenecen.....	12
Tipos de ensamble según las edades de los integrantes.....	13
Voces blancas	13
Coro de Niños	14
Tesitura de las voces infantiles	14
Fisiología de las voces en niños	16
Capacidades cognitivas de niños.....	16
CAPITULO II.....	19
Música Popular Ecuatoriana, Géneros Musicales y Análisis del Repertorio Seleccionado Para la Realización de Arreglos	19
La Música Popular Ecuatoriana.....	19
Géneros musicales ecuatorianos y temas seleccionados.....	19
Pasacalle	20
Albazo.....	21
San Juanito	22
Pasillo	22
Protocolo de Análisis del repertorio seleccionado	23
Análisis Musical de Jan LaRue	24
Análisis del repertorio seleccionado para la elaboración de arreglos corales	26
Análisis del Pasacalle Soy del Carchi	26
Análisis del Sanjuanito Esperanza.....	28
Análisis del Albazo Si tú me olvidas.....	30

Análisis del Pasillo Acuérdate de mí	33
CAPÍTULO III	36
Arreglos Para Ensamble Vocal de Voces Blancas	36
Arreglar o adaptar	36
Técnicas de elaboración de Arreglos: Aspectos Melódicos	36
Procedimiento de creación de arreglos	39
Arreglo coral del pasacalle Soy del Carchi.....	40
Arreglo coral del sanjuanito Esperanza.....	44
Arreglo del abrazo Si tú me Olvidas.....	50
Arreglo coral del pasillo Acuérdate de mí.....	53
Conclusiones y Recomendaciones	59
Referencias.....	61
Anexos.....	62

Índice de figuras

Figura 1. Fórmula rítmica del pasacalle.	20
Figura 2. Fórmula de la variación rítmica del pasacalle.	20
Figura 3. Fórmula rítmica del albazo.	21
Figura 4. Fórmula rítmica para piano del sanjuanito.	22
Figura 5. Fórmula rítmica del pasillo.	23
Figura 6. Partitura de Soy del Carchi, transcripción Mauro Zari.	26
Figura 7. Partitura de Esperanza, transcripción Mauro Zari.	29
Figura 8. Partitura de Si tu me olvidas, transcripción Mauro Zari.	31
Figura 9. Partitura de Acuérdate de mí, transcripción Mauro Zari.	34
Figura 10. Ejemplo Variación Rítmica y Fake, tomada del arreglo Acuérdate de mí, cc. 53-54 .	36
Figura 11. Ejemplo Variación Rítmica y Fake, tomada del arreglo Acuérdate de mí, cc. 53-54 .	36
Figura 12. Ejemplo Filler, tomado del arreglo No me Olvides, cc. 28-30.....	37
Figura 13. Ejemplo Tail o Cola, tomada del arreglo Soy del Carchi, c. 28.....	37
Figura 14. Ejemplo Lead-in, tomada del arreglo Esperanza, cc. 16-17	37
Figura 15. Ejemplo Contramelodía, tomada del arreglo Soy del Carchi, cc. 46-47	38
Figura 16. Ejemplo Canon, tomada del arreglo Acuérdate de mí, cc. 62-63.	38
Figura 17. Ejemplo Onomatopeya, tomada del arreglo Esperanza, cc. 2-3.	39
Figura 18. Ejemplo Fonemas, tomada del arreglo No me olvides, cc. 46-47.....	39
Figura 19. Análisis de la Introducción, cc. 1-17 del arreglo Soy del Carchi.	40
Figura 20. Análisis de la sección A, cc. 18-25 del arreglo Soy del Carchi.	41
Figura 21. Análisis de la sección B, cc. 34-41 del arreglo Soy del Carchi.	42
Figura 22. Análisis de la Sección C, cc. 42-50 del arreglo Soy del Carchi.	43
Figura 23. Análisis de la sección B'(Final), cc. 60-71 del arreglo Soy del Carchi	43
Figura 24. Análisis de la Introducción vocal, cc. 1 y 2 del arreglo Esperanza.	44
Figura 25. Análisis de la Introducción vocal, cc. 5 del arreglo Esperanza.	45
Figura 26. Análisis de la Introducción vocal, cc. 6 - 8 del arreglo Esperanza.	46

Figura 27. Introducción de Piano cc. 9 - 15 del arreglo Esperanza.	46
Figura 28. Análisis de la Sección A compas 16 - 27 del arreglo Esperanza.	47
Figura 29. Análisis de la sección B, compás 28-33 del arreglo Esperanza.	48
Figura 30. Análisis de la sección C, cc. 34-38 del arreglo Esperanza.	48
Figura 31. Análisis de la sección D, cc. 42-51 del arreglo Esperanza.	49
Figura 32. Análisis de la sección E, cc. 52-58 del arreglo Esperanza.	50
Figura 33. Introducción, cc. 1-9 del arreglo Si tú me Olvidas.	51
Figura 34. Análisis de la sección A, cc. 10-13 del arreglo Si tú me Olvidas.	51
Figura 35. Análisis de la Sección A, cc. 14-18 del arreglo Si tú me Olvidas.	52
Figura 36. Análisis del Interludio, cc. 19-22 del arreglo Si tú me Olvidas.	52
Figura 37. Análisis de la sección A', cc. 31-38 del arreglo Si tú me Olvidas.	53
Figura 38. Análisis de la introducción, cc. 1-8 del arreglo Acuérdate de mí.	54
Figura 39. Análisis de la introducción, cc. 9-12 del arreglo Acuérdate de mí.	54
Figura 40. Análisis de la sección A, cc. 16-23 del arreglo Acuérdate de mí.	55
Figura 41. Análisis de la sección B, cc. 24-31 del arreglo Acuérdate de mí.	56
Figura 42. Análisis del interludio, cc. 39-44 del arreglo Acuérdate de mí.	56
Figura 43. Análisis de la Sección C, cc. 43-56 del arreglo Acuérdate de mí.	57
Figura 44. Análisis de la Coda, cc. 43-56 del arreglo Acuérdate de mí.	58

Índice de tablas

Tabla 1. Desarrollo de las capacidades de las voces blancas, por Oscar Escalada.	17
Tabla 2. Evolución del canto en los niños, por Shirley W. McRae.....	17
Tabla 3. Parámetros del Análisis Musical de Jan LaRue	23
Tabla 4. Estructura formal de Soy del Carchi. Transcripción de Mauro Zari.....	27
Tabla 5. Estructura formal de Esperanza. Transcripción de Mauro Zari.....	29
Tabla 6. Estructura formal de “Si tú me Olvidas”. Mauro Zari.....	32
Tabla 7. Estructura formal de Acuérdate de mí. Mauro Zari.....	34

Dedicatoria

El presente trabajo lo dedico a la memoria de mi padre y a mi madre quienes han sido un pilar fundamental para que pueda alcanzar este objetivo.

Agradecimiento

Agradezco a mi familia, que me han apoyado de manera incondicional en esta etapa de mi vida, de manera especial a mi esposa e hijo.

A todos mis maestros, quienes me han aportado con sus conocimientos, de manera especial a la maestra Priscila Urgiles por encaminarme en el ámbito coral y a la maestra Sandra Fernández por guiarme en la realización de este trabajo.

Introducción

La música ecuatoriana es una herramienta utilizada por nuestros compositores para expresar sus inspiraciones, experiencias y sueños, los cuales han quedado plasmados en inolvidables obras musicales, que a su vez nos recuerdan las raíces y costumbres del pueblo ecuatoriano. Este proyecto busca de una u otra forma motivar un acercamiento de nuestros estudiantes a la música ecuatoriana, su interpretación y conocimiento, además de conocer a sus compositores. Conforme a lo anterior, se ve la necesidad de contribuir a la educación musical de los niños y a la formación de valores culturales, a través de una recopilación y realización de arreglos corales de temas populares hechos por músicos ecuatorianos, mediante el uso de recursos vocales e interpretativos.

A través de la música coral los niños desarrollan su sensibilidad emocional forjando sentimientos de seguridad y confianza que mejoran la comunicación y convivencia con los adultos. La actividad musical en el niño contribuye también al desarrollo de otras capacidades como la memorización, la ampliación del lenguaje, expresión corporal, entre otros.

En el presente proyecto se desarrolla la propuesta a través de tres capítulos: El primero contiene la fundamentación teórica acerca de las características de las voces blancas, posibilidades sonoras, fisiológicas y cognitivas de estas voces. En el segundo capítulo se indaga acerca de los géneros de música ecuatoriana seleccionados para este trabajo, además de un análisis formal de cada tema que se seleccionó para la creación de los arreglos musicales. Finalmente, en el tercer capítulo se abordan las herramientas utilizadas en la elaboración de los arreglos, y se detallan las técnicas, formas, y metodología para realizar un arreglo coral. Como herramienta para la escritura de cada arreglo se utilizó el software Finale.

Conforme a lo anterior, los arreglos están dirigidos a un ensamble vocal de voces blancas. El formato está dispuesto en dos o tres voces, observando la siguiente clasificación: voces agudas, medias y bajas, reflejadas en la partitura como voz 1, voz 2 y voz 3, respectivamente. Presentando ritmos tradicionales del país y escritos por compositores ecuatorianos, los temas seleccionados para la realización del presente proyecto de arreglos corales son los siguientes:

Soy del Carchi, Jorge Salinas (Pasacalle)

Esperanza, Gonzalo Moncayo (San Juanito)

Si tú me Olvidas, Jorge Araujo (Albazo)

Acuérdate de mí, Luis Alberto Valencia (Pasillo)

Capítulo I

Ensamblés Corales y Características de las Voces de Niños

Tipos de Ensamblés Corales

Un coro puede considerarse de distintas categorías dependiendo de una gran variedad de parámetros. Entre ellos podemos destacar: El fin que vaya a cumplir el ensamble, la institución a la cual el coro pertenece, el sexo y la edad de sus integrantes.

Tipos de Coro Según Sus Objetivos o Institución a la Que Pertenecen

Según María Jiménez en su investigación titulada *La Práctica Coral en la Interpretación del Canto Popular de los Estudiantes de Quinto y Sexto años de la Escuela Básica Particular Siglo XXI de la Ciudad de Loja*, dice de manera general que la clasificación de los coros es la siguiente:

Escolares. Son aquellos coros instituidos en la escuela, con la finalidad de desarrollar en los niños una educación integral, que apunte hacia la estimulación del arte por medio del canto, el refuerzo de la autoestima, la procura del logro en equipo y de su inteligencia emocional. Así, se prepara al niño para convivir en armonía junto a quienes le rodean (Jiménez, 2016, p.79).

Profesionales. Muchas veces existe la inclinación de llamar coros profesionales a agrupaciones de alto nivel de ejecución. Sin embargo, Hernández sugiere que la definición de coro profesional es aquel coro que cobra por cantar; no sólo el director (circunstancia muy recurrente), sino todos y cada uno de sus integrantes. Además de esta particularidad, el coro profesional debe presentar una gran calidad vocal e interpretativa.

Terapéuticos. Son aquellos cuya finalidad se centra en la estimulación de individuos que presentan algunas afecciones, bien sea de conducta o físicas, procurando una mejoría o curación. En consecuencia, los efectos positivos emocionales, permiten.

Académicos. Son coros que se constituyen en las escuelas de música, conservatorios e instituciones dedicadas específicamente a la música. Su objetivo principal es el logro del virtuosismo en el canto grupal según las tendencias históricas y estilos de composición. Su repertorio es de alto nivel y exigencia para quienes la integran.

Institucionales. Son agrupaciones vocales que representan empresas, universidades, bancos, colegios de profesionales, bomberos, policía, etc. La función de esta agrupación es principalmente la representación pública. Donde quiera que el coro se presente, se representa la

imagen de la empresa, y esto implica: Propaganda gratuita en radio, televisión y prensa, así como una visión por parte de los clientes y consumidores más humana de dicha institución.

Coro de Dilettantes. Es una agrupación conformada por personas que no se dedican al canto como profesión, sino que más bien lo hacen por *hobbie*, por el simple hecho de disfrutar la experiencia. (Jiménez, 2016, p.80).

Coro Sinfónico. Es una agrupación de gran masa que se dedica al género sinfónico - coral, cuyo objetivo es el canto de música exclusivamente sacra (Jiménez, 2016, p.81).

Tipos de ensamble según las edades de los integrantes

Jiménez detalla también clasificaciones adicionales en las voces, esto hace referencia a tres tipos de coros según las edades de sus integrantes, sin mayor importancia al lugar que pertenezcan:

Coro de Adultos. Conformado por personas maduras, que ya pasaron su adolescencia. La voz está en pleno rendimiento. Este es el coro de mayores posibilidades sonoras por su riqueza armónica y su extensión: El registro comprende desde un E2 (la nota más grave que puede hacer un bajo profundo), hasta un B5 (la nota más aguda de una soprano ligera).

Coro Infantil o de niños. (También conocido como Coro de Voces Blancas): Está conformado por niños que aún no han alcanzado la adolescencia, es decir, los cambios de voz no les han afectado todavía. Esta observación es relevante, sobre todo, en los varones, pues el cambio es más notorio en caballeros que en damas. El coro infantil tiene una sonoridad muy dulce, casi transparente y cristalina.

Coro Juvenil. Es el coro de los jóvenes en plena adolescencia. Por lo general, lo vemos en instituciones de educación secundaria. Su registro es relativamente corto en comparación al registro de un coro de adultos, ya que las voces se quiebran con facilidad. Sin embargo, con un buen trabajo de técnica vocal y un repertorio adecuado, es posible alcanzar muchos logros (Jiménez, 2016, p.81).

Voces blancas

Se conoce de manera general que dentro de la clasificación de las voces tenemos tres grupos: La voz masculina, es decir de hombres adultos que generalmente tienen la laringe más grande, por lo cual su voz es grave; la voz femenina o de mujer adulta que por lo general tiene una laringe y cuerdas más pequeñas que el hombre, por lo cual tiene una voz aproximadamente una octava

más aguda; y la voz infantil o voz blanca, que tiene la laringe y cuerdas más pequeñas que el hombre y la mujer, por lo cual su sonido es muy agudo (Uribe, 2008).

Coro de Niños

Aranguren y Jimeno (2009) en su artículo *Los Coros Infantiles* de la revista Eufonía, define a los coros infantiles como agrupaciones que están formadas por niños de edades entre los 6 y 14 años, siendo esta última la edad donde muda la voz. Ellos definen que un coro infantil nace de dos maneras, de la educación informal y formal, la primera que surge de la actividad artística heredada y afecta a su entorno sociocultural y que nace de la actividad cotidiana con la familia, amigos o el ocio, y un repertorio popular el cual es inculcado de forma indirecta desde temprana edad mediante la música que escuchan sus mayores; y la educación formal la cual comprende de un conjunto de procesos formativos que se realizan con una organización de espacio y tiempo definido. En este ámbito se constata que muchos de los niños que cantan en un coro deciden realizar estudios musicales formales a futuro.

Para el buen funcionamiento de un coro infantil, además de contar con integrantes que por ser niños poseen una voz de calidad, también se debe conocer aspectos necesarios para trabajar sus voces de una manera adecuada y didáctica. El primer error que siempre se comete por parte del docente encargado es asumir que el trabajo musical en un coro infantil se realiza de la misma forma que en un coro adulto. En los niños se debe comenzar con una labor formativa, mediante diversos recursos metodológicos, comenzando con la forma en que realizamos el ensayo, ya que los niños generalmente son inquietos y distraídos; por lo tanto, los elementos o metodología que usaremos deben permitirnos captar la atención de los niños a cada momento para evitar el desorden dentro del lugar de ensayo (Uribe, 2007).

Tesitura de las voces infantiles

La manifestación sonora vocal es una constante física. Evolucionan, crecen, cambian, se extienden y, finalmente, se extinguen. El llanto es la primera manifestación sonora del ser humano; podemos afirmar sin temor a equivocarnos que “los niños y las niñas cantan incluso antes de hablar.” (Willems, Agosti-Gherman y Rapp-Hess). La característica principal de las voces de niños, además de poseer una tesitura muy aguda, es que no tienen vibrato.

En el libro titulado *Iniciación Musical del Niño*, Violeta Hemsy de Gainza menciona que no se puede fijar los límites precisos en la voz infantil, puesto que esta se desarrolla y madura según su propia ley evolutiva, y dependiendo de la enseñanza impartida hacia el niño, misma que es

responsable de su maduración, esto sin que se aparte de su voz natural. En este libro, Hemsy menciona dos criterios de diferentes autores con respecto a la extensión vocal de la voz infantil:

- 1) Maurice Chevais quien establece el rango vocal infantil de la siguiente manera:

Edades	Extensión
4 años	La2 - Mi3
5 años	La2 - Fa3
6 años	Si2 - Fa3
7 años	Do3 - Do4
8 años	Do3 - Mi4
10 años	Do3 - Sol4
12 años	Re3 - Sol4
14 años	Re3 a La4

- 2) Eleonor Short presenta los rangos vocales basándose en los grados escolares, donde indica que se puede tener una mayor amplitud; sin embargo, es fácilmente comparable con lo indicado por Chevais:

Grados Escolares	Extensión
Jardín de infante	Mi3 - Mi4
Primer grado	Eb3 - Fa4
Segundo grado	Re3 - Fa4
Tercer grado	Do3 - Fa4
Cuarto grado	Do3 - Sol4
Quinto grado	Si2 - Sol4
Sexto grado	Sib2 - Sol4

Estos rangos vocales son una referencia clara de la tesitura que se puede utilizar en la educación vocal de los niños, misma que debe ser de manera progresiva sin perturbar el desarrollo normal de la voz. El desarrollo de la voz es un aprendizaje que implica diferentes acciones por parte de los dos agentes del proceso: Del profesor, quien ha de conocer la técnica fonatoria y ponerla en práctica con los alumnos para sacar el mayor rendimiento de las cuerdas vocales sin sufrir daños, y, en definitiva, del alumnado que ha de experimentar y utilizar la técnica vocal, en primera instancia de manera inconsciente (González, 2009).

Fisiología de las voces en niños

Para entender la fisiología de las voces en los niños se tomará una investigación de laboratorio realizada para la revista Red Medica de la Universidad de Navarra en su volumen 50, en el artículo llamado *Voz del Niño*. Donde nos indica entre otras cosas que la voz sufre diferentes cambios a lo largo de la infancia, cambios que obedecen a factores de desarrollo donde interviene el sistema nervioso y hormonal. En este artículo nos menciona la evolución de la voz de un niño de la siguiente manera:

Entre los cuatro y los seis años la extensión de la voz de un niño es inferior a una octava. La frecuencia a los siete años desciende, situándose alrededor de los 250-280 Hz (Si2-Do3 en la escala musical). A los siete años la frecuencia fundamental, es de 295 Hz para las niñas y 268 Hz para los niños, estableciéndose así ya una diferencia entre la voz de la niña y la del niño. Hacia los ocho años, la voz cantada de las voces infantiles se extiende a dos octavas aproximadamente, con el crecimiento y el dominio progresivo de la voz, se produce una ganancia en intensidad y en estabilidad de la producción sonora, que va a beneficiar a la voz cantada. Molina, Fernández, Vásquez y Urra (2006).

En los niños hacia los 13 años, la laringe inicia un crecimiento que culminará con la adquisición del registro de voz de un hombre adulto; la voz se hace más grave, su frecuencia desciende en una octava mientras que la laringe aumenta en todas sus dimensiones. En el caso de las niñas, este proceso es mucho más sutil, ya que la frecuencia de la voz desciende tres o cuatro semitonos en la altura tonal, adquiriendo con el paso de los años la madurez expresiva propia de una mujer adulta. Molina, Fernández, Vásquez y Urra (2006).

Es decir, el nacimiento hasta aproximadamente los 6 años un niño o una niña promedio está desarrollando aún su voz, es decir su tesitura vocal es pequeña, y su voz cantada aun no es plena y por otro lado desde los 13 años en adelante ellos sufren de cambios en su voz, lo cual les impide dar su mejor potencial al momento de cantar, en esta etapa de transición se recomienda cuidar la voz, a la espera del cambio fisiológico de la misma, para posterior a esto se pueda educar de manera adecuada y dependiendo de las características que tengan las voces de los ya adolescentes.

Capacidades cognitivas de niños

María Francisca Castilla en su trabajo llamado *La Teoría del Desarrollo Cognitivo de Piaget Aplicada en la Clase de Primaria*, menciona que Jean Piaget en su estudio de las etapas del desarrollo cognitivo dice que las personas pasan por distintas etapas en toda su vida según van

desarrollándose, estas etapas tienen un orden fijo según la edad de los niños, aunque dependiendo de cada uno de estos puede haber pequeñas variaciones, en este caso, se hará un breve resumen de la etapa número tres, “*Etapas de las operaciones concretas*”, que tiene lugar en niños de 7 a 12 años aproximadamente, la característica principal en los niños durante esta etapa es el uso de la lógica, el niño resuelve problemas de una forma más lógica, además Piaget determina que los niños a esta edad son capaces de incluir el razonamiento inductivo a sus problemas. Dentro del mundo de la actividad coral estas características son esenciales, ya que se necesita que un niño utilice su lógica al momento del estudio de una partitura, ya sea como lectura musical o simplemente como memorización de su línea melódica.

También, en su libro *Un Coro en Cada Aula*, de Oscar Escalada. Realiza un análisis detallado de las características psicológicas y del desarrollo en cada edad y lo relaciona con la actividad coral en los niños, basándose en lo que menciona Shirley McRae en su libro *Dirigiendo un Coro de Niños* el realiza la siguiente tabla donde menciona las capacidades cognitivas de los niños según sus edades.

Tabla 1

Desarrollo de las capacidades de las voces blancas, por Oscar Escalada.

EDAD	ATENCIÓN	AFINACIÓN	EJE TONAL	POLIFONÍA	PULSO
4 a 5 años	breve	difícil	no	no	No
6 a 7 años	poca	6 años: insegura	incipiente	no	Incipiente
		7 años: se afirma			
8 a 9 años	mayor	correcta	si	Canciones simples a dos voces	si
10 a 11 años	adecuada	correcta	si	si	si

Nota. Transcripción de la tabla tomada del libro *Un Coro en Cada Aula*, pp 28.

A partir del cuadro anterior, McRae aporta información sobre actividades, tesitura potencial, tipo de canciones que se puede abordar, y cuál es el uso y desarrollo de la voz.

Tabla 2

Evolución del canto en los niños, por Shirley W. McRae.

Edad	Tipo de canciones	Tesitura	Actividades	Voz
4 a 5 años	Repetitivas	Sol3, Mi3, La3 (intervalo habitual del canto infantil)	Estimular la creatividad	No diferencian la voz hablada de la voz cantada
6 a 7 años	Escala pentatónica sin 4 ni 7	La3 – La4	Agregar instrumentos de percusión.	La voz cantada es insegura
8 a 9 años	Más largas y complejas	La3 – Do5	Rondas, ostinatos, cánones.	Comprenden el significado de afinación.
10 a 11 años	Obras completas	Sib3 – Mi5	Danzas folclóricas.	Máximo desarrollo de la voz.

Nota. Esta tabla muestra la evolución del canto en los niños, transcripción del libro *Un Coro en Cada Aula*, pp 28.

A partir del estudio del funcionamiento de las voces, se puede considerar una generalidad para la escritura de las voces infantiles en la partitura, y se puede definir una tesitura en la que se pueda trabajar de manera adecuada para que los arreglos corales puedan ser de fácil estudio e interpretación. Por lo cual la tesitura que se trabajara será desde un Do3 hasta un Mi4, es decir aproximadamente dos tonos por dentro del límite de lo que en teoría un niño podría cantar, esto en base a la investigación antes mencionada en este trabajo, y con el fin de que los arreglos no sean incómodos en la tesitura de los niños al momento de cantar.

Capítulo II

Música Popular Ecuatoriana, Géneros Musicales y Análisis del Repertorio Seleccionado Para la Realización de Arreglos

La Música Popular Ecuatoriana

De la música indígena, anterior al período colonial, apenas quedan rastros, debido fundamentalmente a que las diversas nacionalidades autóctonas carecieron de un sistema de notación musical. Sabemos con cierto grado de certeza que se trataba de música pentafónica, que utilizaba básicamente instrumentos de percusión y de viento, contruidos con materiales propios de cada una de las zonas: Caña guadua, materiales vegetales huecos, huesos o plumas de ave para los instrumentos de viento -dulzainas, ocarinas, flautas de pan, rondadores-, troncos, pieles de animales curtidas, lascas minerales para los de percusión -bombos, cajas, primitivos xilófonos. (Godoy, 2005).

La influencia europea ha contribuido a una fuerte evolución de la música popular ecuatoriana. Con la llegada de los españoles se introdujo la guitarra, la vihuela y las castañuelas. A mediados del siglo XVIII, llegaron los primeros habitantes africanos como náufragos, los cuales introdujeron la marimba. Estos acontecimientos propiciaron la fusión de nuestra música con nuevos tonos musicales, como en el caso de los géneros San Juanito y Albazo. En la actualidad, nuestra cultura musical se ha visto enriquecida con géneros que aún se escuchan en su ritmo tradicional, como el albazo, la bomba, la capishca, el pasacalle y el yaraví, así como con variaciones de éstos, incorporando ritmos más modernos como el pop y el rock. (Godoy, 2005).

La música popular en el Ecuador existe por medio de sus compositores, quienes dejaron un catálogo o repertorio grande en el cual los nuevos intérpretes y creadores tienen una referencia de su esencia. A partir de esto los arreglistas e intérpretes sustentan sus aportes al proceso de la música popular ecuatoriana basados en lo que ya está escrito fortaleciendo nuestra música y manteniendo la delicadeza que requiere la ejecución del género en el cual se esté trabajando.

Géneros musicales ecuatorianos y temas seleccionados

Para complementar el proceso de análisis de las obras previo a la realización de arreglos musicales, objeto del presente trabajo, es importante reconocer las características principales de los géneros de música ecuatoriana seleccionados.

Pasacalle

El pasacalle es una forma musical que tiene origen español de principio del siglo XVII, interpretada por músicos que recorrían las calles tocando música de este género, de allí su nombre. Es una forma de música barroca, ritmo que nació en España que al llegar a nuestro país toma la forma, instrumentos musicales y estructura popular de nuestra región y se convierte en música y danza mestiza del Ecuador. Actualmente el pasacalle ha sido utilizado para escribir acerca de ciertas condiciones de lugares, ciudades o pueblos, esto con el afán de elogiar cualidades de diferentes localidades del país. (Sánchez, 2010).

Este ritmo se escribe en compás de dos cuartos (2/4) con una métrica rápida de aproximadamente negra 140. Se encuentra escrito generalmente en tonalidad menor con una modulación transitoria a mayor, su fórmula rítmica es la siguiente:

Figura 1

Fórmula rítmica del pasacalle.



Nota. Fórmula rítmica en guitarra del género pasacalle, tomada de *La guitarra de cuenca* por D. Pacheco, 2008.

Figura 2

Fórmula de la variación rítmica del pasacalle.



Soy Del Carchi. El autor y compositor de la letra y música de *Soy del Carchi* es el destacado compositor oreense Germán Jorge Salinas Cexelaya hijo de Lino Salinas y María Cexelaya. Dentro de las canciones más populares y bailables del Ecuador está este pasacalle, las orquestas, bandas militares y de pueblo además de grupos de todo tipo lo ejecutan en eventos

de carácter festivo, normalmente siempre en mosaicos con otros temas de música nacional. Al ser esta una obra muy difundida en la población ecuatoriana tiende a ser fácil de cantar, ya que su armonía, forma y melodía, están inconscientemente grabadas en la memoria de cada persona que de una u otra forma la han escuchado (Bayardo y Martínez, 2014)

Albazo

Este ritmo está íntimamente ligado al llamado Aire Típico, género musical que guarda relación con el capishca, el saltashpa, el cachullapi y la bomba. El albazo es un tipo de música de la sierra ecuatoriana, este ritmo es de la época colonial, y es una danza criolla de ritmo festivo. Usualmente se lo interpreta con guitarra y requinto, pero también es muy común que sea interpretado por una banda de pueblo. Sus letras son versos que están dirigidos a la mujer o que tratan sobre la vida en el campo. Está escrito en compás de seis octavos (6/8) y tres octavos (3/8), pero también se lo encuentra en compás de tres cuartos (3/4), este ritmo se lo escribe generalmente en tonalidad menor. El tempo puede ser moderato, allegro moderato o allegro. Y su rítmica es de una negra, dos corcheas y una negra. misma rítmica que el yaraví, pero en ritmo allegro (Barrera, 2008).

Figura 3

Fórmula rítmica del albazo.



Nota. Fórmula rítmica del género albazo representada en notas, tomada del archivo *Memoria musical del Ecuador*.

Si Tú Me Olvidas. El albazo *Si tú me Olvidas* escrito en letra y música por el compositor Jorge Araujo Chiriboga, tiene una de las melodías y letras más conocidas en el Ecuador, la letra mayormente cantada no es la original sino, es un texto de temática nacionalista que lo escribió Marco Vinicio Bedoya que se dedicaba a escribir adaptaciones de canciones populares ecuatorianas con textos diferentes, con el pasar del tiempo esta adaptación se mezcló con la letra original dando como resultado otra versión de esta obra la cual es cantada actualmente (Araujo, 2001).

San Juanito

Muy popular a inicios del siglo XX, es originario de la provincia de Imbabura. Una de las varias versiones respecto al origen de su nombre, menciona que se danzaba durante el día del natalicio de San Juan Bautista, el cual coincidía también con los rituales indígenas del Inti Raymi. Generalmente este género musical es interpretado con instrumentos autóctonos del Ecuador, como el bandolín, pingullo, dulzaina y rondador (Rivadeneira, 2014).

Escrito en compás de dos cuartos (2/4), generalmente en tonalidad mayor, tiene un ritmo semejante al pasacalle, con una métrica aproximada de negra=110, con un bajo en negras con las notas fundamental y quinta y los acordes en la segunda y cuarta corchea de cada compás.

Figura 4

Fórmula rítmica para piano del sanjuanito.



Esperanza. Compuesto por Gonzalo Moncayo, es una obra con armonía y melodía relativamente simple. La melodía utiliza una escala pentafónica en modo menor, que se mueve en intervalos de segundas y terceras y una progresión armónica que se mueve en el primer, tercer y quinto grado mayor. Haciéndolo de esta forma una canción fácil de estudiar e interpretar, ya que su melodía y armonía es muy común en todo tipo de género.

Pasillo

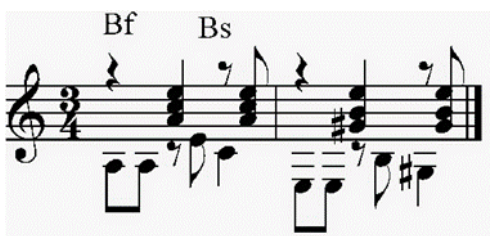
El término Pasillo significa “paso pequeño”. En cuanto a su origen, tiene influencia europea, también se piensa que éste estuvo en Venezuela, en donde su ritmo era rápido, alegre,ailable. El pasillo ecuatoriano desde principios del siglo XX deja de ser un género festivo tocado en las retretas o en los salones y se vuelve una canción que recita textos melancólicos, reflejando sentimientos de pérdida y de añoranza. Sus letras, hablan de la belleza de las mujeres, expresan la valía de los hombres, o la nostalgia por el ser amado.

En el pasillo, su compás de 3/4 nos muestra un ritmo diferente que contrasta con la música popular actual escrita en 2/4, 4/4 o 6/8, en géneros como el Pop, la balada, el rock, la electrónica,

el reggaetón, etc. que tienen métrica cuadrada. Por este motivo el ritmo ternario del pasillo resulta complejo en su abordaje por el contratiempo que presenta su fórmula rítmica. Se le escribe en tonalidad menor y con una estructura bipartita, el pasillo está escrito en compás de tres por cuatro (3/4) (Barrera, 2008)

Figura 5

Fórmula rítmica del pasillo.



Nota. Fórmula rítmica en guitarra del pasillo, tomada de *La guitarra de cuenca* por D. Barrera, 2008.

Acuérdate De Mi. Acuérdate de mí es un pasillo cuya letra y música corresponde al compositor ecuatoriano Luis Alberto Valencia, se dice fue escrita en el año 1942 y estuvo dedicada a una mujer de la capital ecuatoriana. Es una obra con ritmo ternario en un tiempo “*Andante*”, en tonalidad de Am, la progresión armónica se mueve entre los grados i – VI - V - i, y con una modulación al relativo Mayor (Guerrero, 2011)

Protocolo de Análisis del repertorio seleccionado

La selección del repertorio para la construcción de los arreglos, está planteada desde los parámetros de género, popularidad, letra, armonía y melodía. El orden del repertorio está construido con un objetivo metodológico que tiene como propósito abordar el estudio e interpretación de cada obra desde un nivel relativamente básico hasta uno avanzado, creando así una secuencia de trabajo que pueda mostrar la evolución del grupo coral. Para entender los elementos que participan en cada una de las obras, hemos considerado tomar como referencia los criterios analíticos dados en el libro *Análisis del Estudio Musical* del autor Jan La Rue, cuyos parámetros están resumidos en el siguiente cuadro.

Tabla 3

Parámetros del Análisis Musical de Jan LaRue

Análisis Musical de Jan LaRue	
El sonido	El sonido, como categoría analítica del estilo, incluye todos los aspectos del sonido considerado en sí mismo en lugar de observar como materia prima de la que se sirve la melodía, el ritmo o la armonía. Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres apartados básicos: Tímbre: Los colores que elige el compositor: vocal, instrumental y otros. Dinámicas: La intensidad del sonido, la indicada específicamente por los matices a través de sus símbolos convencionales como la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza. Textura y trama: La disposición de los timbres, tanto en momentos determinados como en el continuo despliegue de la obra. La elección de timbres: cuerdas, madera, metales, percusión, sonidos electrónicos, exóticos u otros timbres no musicales. tales como grabaciones sonoras del ambiente exterior, voces femeninas, masculinas y de niños, en fin, combinaciones de todo lo anterior.
La Armonía	La armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes. Dentro de la armonía podemos observar texturas que dan características propias a cada frase, parte o pieza en su totalidad, entre ellas tenemos el color y la tensión. Color. El color armónico es en muchos estilos el recurso afectivo más instantáneo de la música, somos conscientes inmediatamente de los cambios producidos de las formas de acordes mayores a las menores, intervalos de cuartas y quintas, a tríadas y acordes de séptimas o complejidades aún mayores de la estructura vertical, así como las relaciones de tonalidades "oscuras" (bemoles) o "luminosas" (sostenidos). Pueden descubrirse también valores de color en áreas contrastantes de mayor a menor disonancia.

	Tensión. Es un proceso no siempre plenamente comprendido. Desde el momento en que la sentimos, de la resolución de un acorde o disonancia, es porque las relaciones armónicas ejercen efectos intrínsecos de tensión; como por ejemplo en el efecto de “oscurecer” tonalidades, es decir hacia el lado del bemol o de la subdominante del centro tonal.
La Melodía	La gente, en general, responde mejor a la melodía que a cualquier otro elemento musical; quizá porque accede a ella muy pronto a través de las canciones de cuna y continúa más tarde en contacto con ella, bien sea en los canturreos que expande bajo la ducha o en los cantos de la taberna. Esta grata y hasta entrañable familiaridad, puede que vaya, sin embargo, en contra del análisis, puesto que sólo pone de manifiesto una única faceta de la pieza. Ocurre pues que, pensando generalmente la melodía en términos de canción y tema, podemos descuidar fácilmente otros aspectos fundamentales suyos (Armonía, matices, agógica). Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales, de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética.
El Ritmo	En un sentido amplio, el ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía, relacionándose íntimamente en este sentido con la función del movimiento en el crecimiento que lleva a cabo una expansión del ritmo a gran escala, del mismo modo que el ritmo controla los detalles del movimiento en una pequeña escala. A diferencia del sonido la armonía, cuyos fenómenos respectivos (timbres, acordes) se pueden codificar en vocabularios, el ritmo se parece más a la melodía en cuanto requiere la conjunción de varios acontecimientos antes de percibir el sentido de movimiento. Tanto en la melodía como en el ritmo este hecho concentra nuestra atención en la construcción de modelos o diseños que en los niveles del motivo y de la frase se pueden descubrir y tipificar con

	gran facilidad por la simple razón de que los diseños melódicos tienden a coincidir con los diseños rítmicos y viceversa.
--	---

Nota. Tomado de “Análisis del Estudio Musical” de Jan La Rue. (1989)

Análisis del repertorio seleccionado para la elaboración de arreglos corales

Partiendo del análisis formal y siguiendo los criterios de análisis del estudio musical de Jan LaRue, se indaga sobre las generalidades y características de los temas seleccionados y sus diferentes secciones, previo a la elaboración de arreglos corales.

Análisis del Pasacalle Soy del Carchi

Texto.

*Soy del Carchi, tierra mía,
Tierra linda donde yo nací.
Todos preguntan por venir a verte,
Por conocerte, oh tierra de amor.
En esta tierra que brinda quereres
Son como flores sus lindas mujeres.
Este pedazo de suelo carchense
Que no se iguala en todo el Ecuador,
Este pedazo de suelo carchense
Es un orgullo para el Ecuador.*

Transcripción al piano

La versión original de Soy del Carchi está disponible a través de grabaciones de audio únicamente. En vista de esto, el autor del presente trabajo ha considerado necesario realizar una transcripción de la canción, reflejando las características antes mencionadas, para utilizarla como punto de partida para la elaboración del correspondiente análisis y posteriormente del arreglo coral. Esto con el fin de tener una guía física de la cual se partirá para la realización de este trabajo.

Figura 6

Partitura de Soy del Carchi, transcripción Mauro Zari.

Soy del Carchi
Pasacalle

Jorge Salinas

Allegro

1. 2. *mf* G B Em

Soy del Car-chi tie-rra mi - a Tie-rra lin-da don-de yo na-ci

19 G B Em

To-dos pre-gun-tan por ve-nir a ver-te por co-no-cer-te tie-rra de a-mor

27 G B Em 1. 2. *f* C G

En es-ta tie-rra que brin-da que re-res son co-mo flo-res su lin-das mu-je-res

44

Es-te pe-da-zo de sue-lo car-chen-se que no sei-gua-lan to-dod-E-cua-dor

53 G B Em 1. 2. *f* C G

En es-ta tie-rra que brin-da que re-res son co-mo flo-res su lin-das mu-je-res Es-te pe-

62 C G

da-zo de sue-lo car-chen-se que no sei-gua-lan to-dod-E-cua-dor

70 G B Em

Análisis formal. La estructura formal de *Soy del Carchi* comprende: Introducción, sección A, sección B, Interludio, sección C, sección B, Interludio, sección C y sección B.

Tabla 4

Estructura formal de *Soy del Carchi*. Transcripción de Mauro Zari.

Partes	Intro	A	B	Inter	C	B	Inter	C	B
Compás	1-10	11-18	19 -26	27-35	36-43	4-51	53-61	63-68	69-76

Sonido. Este tema normalmente está instrumentado de forma tradicional con la guitarra, la cual lleva el ritmo con el bajo principal y bajo secundario, seguidos de un rasgueo del respectivo acorde. La instrumentación incluye también un requinto y un teclado eléctrico, los cuales hacen melodías en la introducción e interludios, además de otros recursos presentes durante todo el tema como contra-melodías, fillers, variaciones rítmicas, etc. Por encima de esta instrumentación se encuentra la voz, llevando la melodía principal.

Armonía. *Soy del Carchi* está escrita en la tonalidad de Sol mayor, su progresión armónica la podemos dividir en dos partes: La primera con los acordes Sol mayor, Si mayor y Mi menor, presentes en la introducción, parte A, parte B e interludio; y la segunda, la parte B, donde se hace una modulación que es muy común en la música popular ecuatoriana (I-V-I), en este caso con los acordes Do mayor y Sol mayor.

Melodía. Lleva una melodía tonal basada en la escala de mi menor armónica. y con una tesitura que se maneja en un registro de un Mi 3 hasta un Sol 4. La melodía presenta, de manera general, intervalos disjuntos de terceras los cuales se manejan con las notas de los acordes correspondientes a cada compás y en ciertos momentos se utilizan notas que van a grado conjunto. La letra está organizada de tal manera que cada sílaba está escrita en su correspondiente nota.

Ritmo. El ritmo del pasacalle normalmente tiende a ser rápido, en este caso tiene un *tempo* aproximado de 140 bpm que viene siendo un tempo *allegro*, casi *vivace*. Está escrito en compás partido o de 2/4, que en un instrumento se manifiesta mediante la ejecución del bajo primario, acorde, bajo secundario y acorde, en las respectivas cuatro corcheas que lleva el compás. Este ritmo y tempo se mantiene desde el principio hasta el fin del tema. En la melodía, el ritmo se presenta generalmente en negras y corcheas, y en ciertos pasajes utiliza las sínkopas escritas con una corchea con punto y semicorchea ligado a otra corchea.

Análisis del Sanjuanito Esperanza

Texto.

*Feliz he de sentirme el día en que me digas:
te quiero con el alma, tuyo es mi corazón.
Anhelo que me ames y por doquier me sigas;
Quererte es mi delirio, amarte es mi ilusión.
Y cuando la ventura me lleve hasta tu lado
y pueda para siempre tenerte junto a mí.
Bendeciré la suerte al ver que soy amado
y pasaré la vida dichosa junto a ti.*

Transcripción al piano

La versión original de *Esperanza* está disponible a través de grabaciones de audio únicamente. En vista de esto, el autor del presente trabajo ha considerado necesario realizar una transcripción de la canción, reflejando las características principales del tema, para utilizarla como punto de

partida para la elaboración del correspondiente análisis y posteriormente del arreglo coral. Esto con el fin de tener una guía física de la cual se partirá para la realización de este trabajo.

Figura 7

Partitura de Esperanza, transcripción Mauro Zari.

Esperanza

San Juanito

Alberto Gonzalo Moncayo

$\text{♩} = 100$
Bm

Bm D Bm

Bm D F#

Bm D

Bm D Bm

Bm D Bm G

D G D D

F# Bm

Bm Bm D Bm

Re- liz he de sen - tir-me el di - a que me di-gas te qui-ro con el al - ma tu yoes mi co - za - zón fe zón An - he - lo que me a - mes y por do-quier me si-gas que - rer - tees mi de - li - río tu - yoes mi co - ra - zón An zón Y cuan - do laa-ven tu - ra me lle-vehas-ta tu la - do y pue - da pa - ra sim - pre te - ner - te jun - toa mi Ben - de - ci-re la suer-te al ver que soy a - ma-do y pa - sa-re - la vi da di - cho - so jun - toa ti Ben ti

Análisis formal

Este sanjuanito comprende la siguiente estructura: Introducción, sección A, Sección B, Interludio, Sección C, Sección B y Outro.

Tabla 5

Estructura formal de Esperanza. Transcripción de Mauro Zari.

Partes	Introducción	A	B	Interludio	C	B	Outro
Compás	1-8	9-17	18-26	27-34	35-42	43-51	52-59

Sonido. El sonido de este tema es muy tradicional, puesto que en su instrumentación se utiliza guitarra, requinto, quena, y voces. La guitarra lleva el ritmo armónico, mientras que el requinto hace las melodías en la introducción, interludio y outro. La quena, por otro lado, lleva la melodía de la voz, acompañándola durante todo el tema. La melodía principal está escrita para dos voces, las cuales hacen unísono en ciertos puntos como la parte A y B, y armonías en la parte C.

Armonía. Este tema se encuentra en tonalidad de Si menor, su progresión armónica se basa en el primer grado de la escala, acorde predominante en todas las estrofas, únicamente utilizando los acordes de Re mayor y Fa# mayor como acordes de paso en las cadencias perfectas con las que finaliza de cada una. La parte C presenta una excepción de este orden, ya que se hace una modulación a la tonalidad de Sol mayor, utilizando los acordes de Sol mayor y Re mayor. Al igual que en las otras estrofas, la parte C finaliza con una cadencia perfecta para volver a la tonalidad original.

Melodía. Lleva una melodía en escala de Si menor natural, con una tesitura que se maneja en un registro de un Si 2 hasta un Re 4. Los intervalos que conforman la melodía son mayormente a grado conjunto, aunque en ciertas ocasiones se utilizan intervalos de terceras. Sólo en sitios puntuales, se presentan intervalos de cuarta para dar inicio a una frase o para cerrarla.

Ritmo. El ritmo del pasacalle tiende a ser *moderato*. En este caso, tiene un tempo aproximado de 100 bpm, y un compás de 2/4. La fórmula rítmica del pasacalle se plasma a lo largo de dos compases. El ritmo en la melodía generalmente emplea figuraciones negras y corcheas. Se introducen también síncopas escritas con una corchea con punto y semicorchea ligado a otra corchea, además de notas rápidas en semicorcheas.

Análisis del Albazo Si tú me olvidas

Texto.

*De terciopelo negro, guambrita, tengo cortinas.
Para enlutar mi pecho, guambrita, si tú me olvidas
Si tú me olvidas, blanca azucena
Si la azucena es blanca, guambrita, tú eres morena
A la samaritana, guambrita, te pareciste.
Te pedí un vaso de agua, guambrita, no me lo diste.*

*Me lo negaste, prenda querida.
Si me niegas el agua, guambrita, pierdo la vida.*

Esta es la letra escrita en la composición original por Jorge Araujo Chiriboga, pero existe otro texto con una temática *nacionalista ecuatoriana* creada por Marco Vinicio Bedoya, la cual con el paso del tiempo se mezcló con la letra original, llegando incluso a volverse más popular que la original.

*/Esta mi tierra linda, el Ecuador
tiene de todo.
ríos, montes y valles,
sí señor, y minas de oro.

Y sus mujeres
son tan hermosas,
que se parecen lirios y rosas
y sus hombres son bravos,
sí señor, y muy celosos.*

Transcripción al piano

La versión original de *Si tú me olvidas* está disponible a través de grabaciones de audio. En vista de esto, el autor del presente trabajo ha considerado necesario realizar una transcripción de la canción, reflejando las características principales del tema, para utilizarla como punto de partida para la elaboración del correspondiente análisis y posteriormente del arreglo coral. Esto con el fin de tener una guía física de la cual se partirá para la realización de este trabajo.

Figura 8

Partitura de Si tu me olvidas, transcripción Mauro Zari.

Si tu me olvidas
Albazo
Jorge Araujo

$\text{♩} = 95$

A Dm B $\flat$ Am A

6 Dm B $\flat$ Am 1. Am 2.

13 E Am A Dm B $\flat$ Am

de ter - cio - pe - lo ne - gro guam - bri - ta, ten - go cor - ti - nas
Es - taes - mi pa - tria li - dad E - cua - dor tie - ne de to - do

18 A Dm B $\flat$ Am 1. 2.

pa - raen - lu - tar mi pe - cho guam - bri - ta si tu meol - vi - das vi - das
ri - os mon - tes y va - lles si se - ñor y mi - nas deo - ro deo - ro

24 Am F A

Sí tu meol - vi - das blan - ca azu -
y sus mu - je - res son tan her -

30 Dm F A Dm Dm

ce - na Si tu meol - vi - das blan - ca azu - ce - na si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta
mo - sas y sus mu - je - res son tan her - mo - sas y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor

37 B $\flat$ Am Dm B $\flat$ Am E Am

tue - res mo - re - na si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta tue - res mo - re - na
y muy ce - lo - sos y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor y muy ce - lo - sos

Análisis formal. El albazo *Si tu me olvidas* presenta una estructura en forma binaria: Introducción, Sección A, Sección B, Sección A, con una repetición *Da Capo* para la segunda letra.

Tabla 6
Estructura formal de “Si tú me Olvidas”. Mauro Zari.

Partes	Introducción	A	Interludio	B	A
Compás	1-13	14-22	23-26	27-34	35-42

Sonido. Tiene un ritmo de albazo el cual es llevado con la guitarra, acompañado de un requinto que lleva la melodía en la introducción. En ciertas ocasiones es acompañado con un instrumento de percusión menor, como un Güiro o shaker. Por encima de estos instrumentos están dos voces, las cuales a lo largo del tema hacen melodías en intervalos de terceras.

Armonía. Este tema se encuentra en tonalidad de Re menor, su progresión armónica se basa en el quinto grado de la escala menor. La progresión de acordes utilizada es: V-i-VII-v, con la peculiaridad de que utiliza de forma variada la escala natural y la escala armónica. Siguiendo esta idea, al inicio de la Sección A se utiliza el acorde de La mayor, y al final, el acorde de La menor, con el fin de dar un carácter nostálgico a cada cierre de frase. Para el estribillo o Sección B del tema se utiliza una modulación al tercer grado mayor de la tonalidad.

Melodía. Este tema tiene su melodía en torno a dos tipos de escalas menores, natural y armónica, según el pasaje correspondiente. La tesitura que se maneja comprende un registro que va de un La 2 hasta un Do 4. En cuanto al manejo de la melodía, está organizada en intervalos disjuntos de terceras y cuartas.

Ritmo. Este albazo tiene un tempo *andante* de aproximadamente 85 bpm, y un compás compuesto de 6/8. La fórmula rítmica del género está distribuida en dos compases. Generalmente se utilizan negras y corcheas en la melodía, aunque en ocasiones las frases comienzan a contratiempo, dejando en el primer tiempo una corchea de silencio.

Análisis del Pasillo Acuérdate de mí

Texto

*Acuérdate de mí en tus horas sombrías,
en tus horas de dicha, acuérdate de mí.
Mi nombre será el bálsamo en tu melancolía;
mi voz será el mensaje de lo que pienso en ti;
el recuerdo sublime de lo que pienso en ti.
Por lejos que te encuentres, llévame en tu memoria,
haz cuenta que mi sombra camina junto a ti.
Yo seguiré tus pasos así, calladamente,
por doquiera que vayas, acuérdate de mí,
por doquiera que vayas, acuérdate de mí.*

Transcripción al piano

La versión original de Acuérdate de mí está disponible a través de grabaciones de audio únicamente. En vista de esto, el autor del presente trabajo ha considerado necesario realizar una transcripción de la canción, reflejando las características antes mencionadas, para utilizarla como punto de partida para la elaboración del correspondiente análisis y posteriormente del arreglo

coral. Esto con el fin de tener una guía física de la cual se partirá para la realización de este trabajo.

Figura 9
Partitura de Acuérdate de mí, transcripción Mauro Zari.

Acuerdate de mi
Pasillo

Luis Alberto Valencia

Moderato

Análisis Formal. Este tema tiene la siguiente estructura: Introducción, sección A (estribillo), sección B, Interludio, sección C y Coda.

Tabla 7
Estructura formal de Acuérdate de mí. Mauro Zari.

Partes	Introducción	A	B	Interludio	C1	Coda
	n			o		
Compases	1-8	9-16	17-28	29-36	37-53	54-59

Sonido. Su instrumentación está conformada por Guitarra, requinto y la voz, típico del género pasillo, el cual es utilizado para componer músicas de carácter melancólico que van dedicadas usualmente a las mujeres. La guitarra lleva el ritmo del pasillo y el requinto hace las melodías principales en la introducción e interludio y la voz que lleva la melodía con la letra durante todo el tema.

Armonía. Este tema se encuentra en tonalidad de La menor, su progresión armónica se basa en torno a esta tonalidad, la progresión de acordes depende de cada parte, puesto está variando según cada sección, para la introducción utiliza la progresión i-II-VI-i. mientras que para las estrofas ocupa la progresión típica que se utiliza en este género, la cual es i-V-i. mientras que para la parte B, hace una modulación a Fa mayor y utiliza la progresión I-V-vii-V. y para el final regresa a modo menor para hacer una cadencia auténtica perfecta (III-V7-i) para dar el cierre al tema.

Melodía. La melodía en este tema está escrita en la escala de La menor melódica, y con una tesitura que se maneja en un registro de un Do3 hasta un Mi 4. En cuanto al manejo de la melodía se la lleva normalmente en grado conjunto y también utiliza varias veces el intervalo de octava, recurso que se utiliza para darle presencia a la voz en los inicios de la frase.

Ritmo. El tiempo en este género es usualmente moderado, es decir tiene un *tempo* aproximado de 100 bpm, y con un compás compuesto de 3/4. El ritmo en la melodía está escrito generalmente con negras y corcheas, y con finales de frase que siempre van hacia una nota larga.

Capítulo III

Arreglos Para Ensamble Vocal de Voces Blancas

Arreglar o adaptar

Arreglar o adaptar una pieza musical consiste en intervenir en sus elementos rítmicos, armónicos y melódicos para diversificar su escritura original mediante diferentes elementos y técnicas que pretenden conseguir un nuevo estilo, el cual debe adaptarse a las capacidades de interpretación de una agrupación, además de explotar las cualidades de la pieza original. En este capítulo abordaremos las técnicas de elaboración de arreglos utilizadas en el presente proyecto de arreglos corales, cuyos conceptos referenciales están contenidos en el texto denominado *Guía práctica para arreglos de la música popular* (1975) del autor Genichi Kawakami.

Técnicas de elaboración de Arreglos: Aspectos Melódicos

El siguiente listado de técnicas de elaboración de arreglos enfocados en los aspectos melódicos de las obras fue tomado y transcrito de la guía de Kawakami, con ejemplos tomados de los arreglos realizados en este proyecto.

Variación Rítmica y Fake. Esta técnica consiste básicamente en variar una melodía, ya sea en su duración o figura. Kawakami nos dice que esta técnica consiste en la utilización de síncopas, anticipaciones, modificaciones o unificaciones.

Figura 10

Ejemplo Variación Rítmica y Fake, tomada del arreglo Acuérdate de mí, cc. 53-54

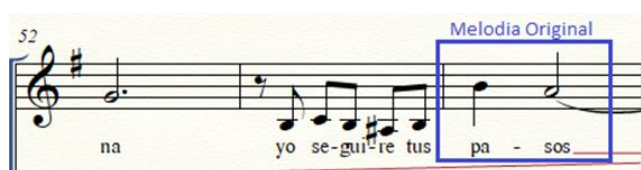


Figura 11

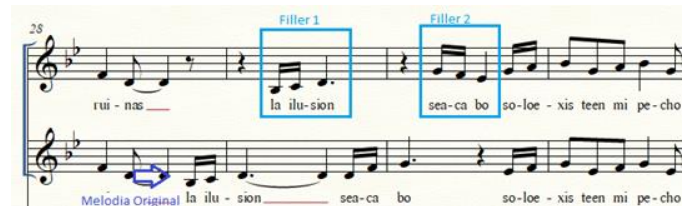
Ejemplo Variación Rítmica y Fake, tomada del arreglo Acuérdate de mí, cc. 53-54



Filler. Esta técnica consiste en agregar motivos melódicos de corta duración con el objetivo de conectar dos elementos diferentes, complementando la obra cuando ésta presenta notas de larga duración o silencios. Existen diferentes tipos de *fillers*, como el rítmico, melódico, armónico, cromático y de acordes.

Figura 12

Ejemplo Filler, tomado del arreglo No me Olvides, cc. 28-30



Tail o cola. Es un elemento que se presenta hacia el final de cada frase, como si se tratase de un *filler*, pero con el cual se culmina una melodía.

Figura 13

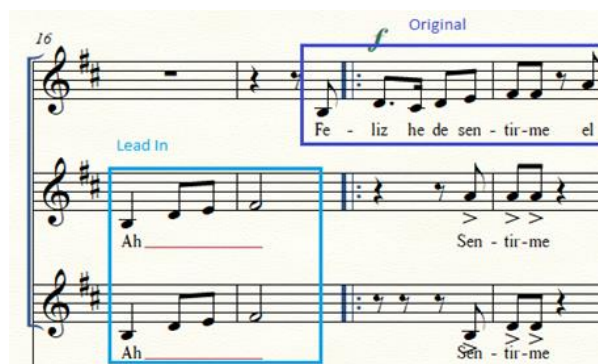
Ejemplo Tail o Cola, tomada del arreglo Soy del Carchi, c. 28



Lead-in. Un *Lead-in* se utiliza como una introducción que por lo general va con notas a manera de una escala ascendente o descendente, hacia una frase determinada.

Figura 14

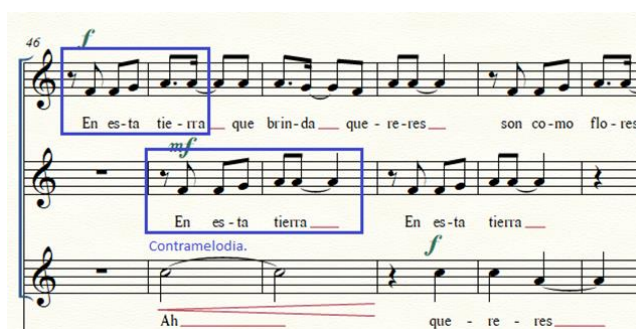
Ejemplo Lead-in, tomada del arreglo Esperanza, cc. 16-17



Contramelodía. La función principal de ésta técnica es apoyar a la melodía principal, sosteniendo a la armonía por medio del uso de una segunda línea melódica que complementa a la principal. Como regla general, la contramelodía se escribe debajo de la melodía principal.

Figura 15

Ejemplo Contramelodía, tomada del arreglo Soy del Carchi, cc. 46-47



Además de las técnicas sobre los aspectos melódicos, en el proceso de elaboración de arreglos también se consideraron recursos propios de la escritura de arreglos corales, es decir, recursos enfocados netamente en las características de la voz.

Canon. Es un recurso musical que tiene como fundamento la repetición de una frase melódica conformada por dos o más voces que se complementan entre sí, armónicamente y rítmicamente. Cada voz va entrando una a una, esto puede ser inmediatamente o no, según lo requiera la armonía, hasta tener una especie de contrapunto que al final termina sonando simultáneamente.

Figura 16

Ejemplo Canon, tomada del arreglo Acuérdate de mí, cc. 62-63.



Onomatopeya. Son sonidos producidos por la voz, se los puede utilizar con una afinación determinada, así como también sólo de forma hablada. Consiste en la imitación de un instrumento percutivo mediante la voz. Como ejemplos de onomatopeyas tenemos: *tic*, *bom*, *pum*, y otras expresiones utilizadas cotidianamente.

Figura 17

Ejemplo Onomatopeya, tomada del arreglo Esperanza, cc. 2-3.



Fonema. El fonema es la unidad fonológica mínima que resulta de la abstracción o descripción teórica de los sonidos de la lengua. Hablamos de una unidad fonológica mínima cuando usamos una consonante o una vocal para formar un fonema, por ejemplo, los fonemas *la*, *ra*, *ma*, *no*, etc. En la escritura musical, los fonemas son importantes ya que proveen al cantante de una variedad de sonidos, además del texto principal, lo cual brinda una mayor oportunidad de expresión.

Figura 18

Ejemplo Fonemas, tomada del arreglo No me olvides, cc. 46-47.



Procedimiento de creación de arreglos

Para la construcción de los arreglos se han considerado los fundamentos y técnicas de elaboración de arreglos citadas con anterioridad, el tipo de ensamble para el cual van enfocados

los temas, los géneros musicales ecuatorianos y el análisis musical de las obras originales según los parámetros de LaRue. Continuando el proceso de elaboración de los arreglos, el autor vio la necesidad de elaborar un estándar con cifrado y melodía, para luego introducir los elementos arreglísticos en la obra original, además incorporar partes adicionales como introducción, interludio, finales, etc.

Arreglo coral del pasacalle Soy del Carchi

Escrito para tres voces: agudas, medias y graves, este arreglo omite secciones de interludios instrumentales que presenta la versión original, manteniendo en todo momento a las voces como protagonistas.

Introducción.

- Introducción en tempo lento con acompañamiento de piano, utilizando acordes y motivos de la versión original.
- Introducción con la melodía original en tiempo *allegro*.
- Presenta la siguiente progresión de acordes: III-VI-i-v-III7-VI-i.
- Se utiliza texto de la versión original, adaptado en la melodía de cada voz.
- Melodías con intervalos de 2da y 3ra que conjuntamente crean armonías.
- En el compás 7 y 8 la voz 1 termina con la técnica llamada *Tail o cola*, el cual es un elemento que generalmente se utiliza al final de una frase.
- La parte del piano está escrita de forma que funcione como guía para las voces, es decir el acompañamiento del piano comprende fragmentos de la melodía, además el autor propone una sección lenta previo a la introducción en tiempo *allegro* de la versión original.

Figura 19

Análisis de la Introducción, cc. 1-17 del arreglo Soy del Carchi.

Score

Soy del Carchi

Pasa Calle

Jorge Salinas
Mauro Zari

Tempo
Lento ♩ = 60

mp

Voz 1: Tie - rra lin - da Car - chi soy del car - chi de mi co - ra - zon

Voz 2: Tie - rra lin - da Ca - chi soy del car - chi co - ra - zon

Voz 3: Soy del Car - chi tie - rra lin - da

Piano

Tempo
Allegro

Sección original

Piano

Sección A.

- La frase inicia con las tres voces en unísono.
- En el transcurso de cada frase las voces se dividen, la voz 1 hace un *Ostinato* con notas largas por encima de la melodía, la voz 2 continua con la melodía principal, y la voz 3 hace notas graves y largas, para el final de la frase las 3 voces se juntan con el mismo ritmo, pero con diferentes melodías las cuales forman armonías.
- La voz 1 al finalizar esta frase utiliza la técnica de *Tail* la cual se usa para crear un enlace a la siguiente frase.
- Esta sección tiene dos partes, las cuales presentan las mismas características.

Figura 20

Análisis de la sección A, cc. 18-25 del arreglo Soy del Carchi.

18 *mf* C E Am Tail

Soy del Car - chi tie - rra mi - a tie - rra don - de yo na - cí

mf

Soy del Car - chi tie - rra mi - a Tie - rra lin - da don - de yo na - cí

mf

Soy del Car - chi tie - rra mi - a tie - rra don - de yo na - cí

18 P

Sección B.

- Inicio de voces al unísono con la melodía y ritmo original.
- Por lo general, la textura de las voces es homofónica, sin embargo, en el compás 39, la voz 1 se separa y hace notas largas tipo *Ostinato* por encima de las demás voces.
- El piano continúa en modo acompañamiento con el ritmo de pasacalle.

Figura 21

Análisis de la sección B, cc. 34-41 del arreglo *Soy del Carchi*.

34 Unisono Ostinato E Am

To - dos pre - gun - tan por ve - nir a ver - te de a - mor

mf

To - dos pre - gun - tan por ve - nir a ver - te por co - no - cer - te tie - rra de a - mor

mf

To - dos pre - gun - tan por ve - nir a ver - te por co - no - cer - te tie - rra de a - mor

34 P

Sección C.

- Se omite el interludio que tiene la pieza original.
- La Voz 2 lleva la melodía original, la Voz 3 utiliza la técnica de *Contracantos* con melodías creadas y el texto del tema original, la Voz 1 inicia con un *Ostinato* que dura dos compases y en los dos siguientes compases realiza una técnica llamada *Fake* la cual permite realizar una variación rítmica a la melodía original.

Figura 22

Análisis de la Sección C, cc. 42-50 del arreglo Soy del Carchi.

The musical score for Figure 22 consists of four staves. The top staff is a vocal line starting at measure 42 with a *mf* dynamic. It features a melodic phrase "Ah" followed by the lyrics "que - re - res su lin - das mu - je - res". An orange box highlights the "Ah" and the first few notes, with the annotation "Ostinato - Fonema" above it. The second staff is another vocal line with a *f* dynamic, containing the lyrics "En es - ta tie - rra que brin - da que - re - res son co - mo flo - res su lin - das mu - je - res En es - ta". The third staff is a vocal line with a *mf* dynamic, containing the lyrics "En es - ta tierra En es - ta tierra su lin - das mu - je - res". An orange box highlights the first two measures of this staff, with the annotation "Contra-canto" above it. The bottom staff is a piano accompaniment starting at measure 42 with a *p* dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Sección B'(FINAL).

- Se utiliza la melodía y armonía de la sección B con diferente texto.
- La Voz 2 y Voz 3 llevan la melodía principal al unísono mientras la Voz 1 realiza un *Ostinato* con texto por encima de esta melodía.
- Para la segunda casilla en el compás 69 las voces se dividen creando armonías que culminan con una cadencia perfecta creada por la Voz 1 y Voz 2 que termina en la tonalidad del tema.

Figura 23

Análisis de la sección B'(Final), cc. 60-71 del arreglo Soy del Carchi

The image displays a musical score for a vocal and piano arrangement. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system (measures 60-64) features a vocal line with three parts (Voz 1, Voz 2, Voz 3) and a piano accompaniment. An orange box labeled 'Ostinato' highlights a specific melodic line in the piano part. The second system (measures 65-69) continues the vocal and piano parts. A yellow box labeled 'División de voces' highlights a section where the vocal parts are divided. A red box labeled 'Cadencia Perfecta' highlights the final measure of the second system. The lyrics are in Spanish and relate to the 'San Juanito' song.

Arreglo coral del sanjuanito Esperanza

Arreglo en tonalidad de Bm, en compás de 6/8 y 2/4, escrito para tres. La forma del arreglo, en comparación con la original, se eliminaron las partes de instrumentos solos que se encontraban en las secciones de intro, interludio y outro. Además de eso, se agregó una introducción vocal con acompañamiento de piano, donde se utilizan varios recursos arreglisticos ya revisados.

Introducción vocal.

- Introducción ajena a la pieza original, donde la Voz 3 inicia en el tercer grado de la escala de Si menor, con la *Onomatopeya* “Bom” que refleja el sonido de un bombo.
- La Voz 2 inicia un compás después en el quinto grado de la escala utilizando los fonemas “tu” y “ru” con un ritmo de corchea, silencio de corchea, y dos corcheas.

Figura 24

Análisis de la Introducción vocal, cc. 1 y 2 del arreglo Esperanza.

- Las dos voces mencionadas dan una base rítmica-armónica para que la voz primera realice una melodía tonal en intervalos de segundas y terceras.

Análisis de la Introducción vocal, cc. 5 del arreglo Esperanza.

- Las tres voces se unen para el cierre de la frase.
- En esta sección el piano realiza el acompañamiento armónico y melódico para las voces lo cual ayuda en la entonación.
- Además, se utilizan articulaciones para darle característica de instrumento a las onomatopeyas utilizadas.

Figura 26

Análisis de la Introducción vocal, cc. 6 - 8 del arreglo Esperanza.

Bm

Motivo Tema Original
Variación Rítmica

rit. Armonías

Bm

ah

Tu - yo mi co - ra - zón

tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu - yo mi co - za - zón

bom bom bom bom bom bom bombom bombom bom bom bom bom bom bom bommi co - ra - zón

Acompañamiento Armonico y Melodico

Introducción de piano.

- Luego de la introducción vocal, tenemos 7 compases de piano solo, para la cual se utilizó la parte de piano de la pieza original.
- La mano izquierda presenta una figuración rítmica de seis corcheas y una negra.
- La mano derecha realiza una melodía con las notas del acorde de Si menor.
- Esta sección cambia a tempo *allegro*.
- Se realiza este interludio como una opción para el descanso de las voces, y como enlace para la siguiente sección.

Figura 27

Introducción de Piano cc. 9 - 15 del arreglo Esperanza.

Sección A.

- La Voz 1 realiza la melodía principal.
- Las Voz 1 y Voz 2 realizan un acento en la parte final de cada frase con notas del acorde.
- En el cierre de la frase se utiliza la técnica de *Variación Rítmica* pues que las voces graves hacen melodía en diferente ritmo del original, pero con el mismo texto.
- Se utilizan articulaciones en las notas de las voces que acompañan para darle ataque y fuerza al cierre de la sección.

Figura 28

Análisis de la Sección A compas 16 - 27 del arreglo Esperanza.

The image displays a musical score for the section 'Esperanza', measures 16 to 27. It features three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is D major (two sharps). The score includes lyrics in Spanish and specific musical annotations.

Measure 16: The vocal parts enter with the lyrics "Fe - liz he de sen - tir - me el di - a que me di - gas te". The piano accompaniment provides harmonic support. An annotation "Notas con Articulacion Contra-cantos" (Notes with Articulation Counter-melody) points to the vocal lines, highlighting the rhythmic contrast between the vocal phrases and the piano accompaniment.

Measure 21: The vocal parts continue with the lyrics "qui - ro con el al - ma tu yoes mi co - za - zón fe zón An - he - lo que me". The piano accompaniment features a change in harmony, marked by the chords F# and Bm. An annotation "Variación Rítmica" (Rhythmic Variation) points to the vocal lines, highlighting the change in rhythm between the vocal phrases and the piano accompaniment.

Sección B.

- Desde el compás 30, la Voz 1 y Voz 2 llevan la melodía haciendo armonías.
- La Voz 3 continúa haciendo los acentos o contra-cantos al final de cada frase.
- Al final de la frase la Voz 3 utiliza la técnica de *variación rítmica* para darle un cierre melódico a la frase.

Figura 29

Análisis de la sección B, compás 28-33 del arreglo Esperanza.

Sección C.

- Todas las voces tienen la misma figuración y letra, pero con diferentes melodías.
- El matiz es fuerte para ayudar con la intención.
- Para esta sección se moduló la tonalidad de Sol mayor.

Figura 30

Análisis de la sección C, cc. 34-38 del arreglo Esperanza

34 2. G Modulación a Sol Mayor Armonías de voces D

zón Y cuan - do laa - ven tu - ra me lle - vehas - ta tu la - do y

Y cuan - do laa - ven tu - ra me lle - vehas - ta tu la - do y

Y cuan - do laa - ven tu - ra me lle - vehas - ta tu la - do y

Sección D.

- Unísono de todas las voces con la melodía original.
- Se presentan las voces en el registro central.
- La progresión armónica vuelve a modo menor.
- Se realiza este unísono para la relajación de las voces y preparación para la sección siguiente.

Figura 31

Análisis de la sección D, cc. 42-51 del arreglo Esperanza.

D

de - ci-re la suer - te al ver que soy a - ma - do y pa - sa-re - la

de - ci-re la suer - te al ver que soy a - ma - do y pa - sa-re - la

de - ci-re la suer - te al ver que soy a - ma - do y pa - sa-re - la

Sección E.

- Esta sección comienza con un unísono, y en los cuatro últimos compases se realiza una división de voces.

- Para el cierre de la frase, cada voz canta una nota del acorde de Re mayor, de acuerdo a su tesitura.
- Se realiza un *decrescendo* que nos lleva a una nota final en calderón.
- Al tener un calderón en la nota final, la duración de esta nota queda a consideración del director, siempre y cuando haya una coordinación de todas las voces.

Figura 32

Análisis de la sección E, cc. 53-58 del arreglo Esperanza.

The image shows a musical score for a four-part vocal and piano arrangement. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'ti di - cho-so jun-toa ti di - cho-so jun-toa ti di - cho-so jun-toa ti'. The score is in 6/8 time, key of D major, and starts at measure 53. Annotations include 'Decrescendo' in orange, 'Acorde de Re Mayor' in green, and 'Nota en Calderón' in yellow. The score ends with a final note in the vocal parts and a final chord in the piano accompaniment.

Arreglo del abrazo Si tú me Olvidas

Arreglo a dos voces con acompañamiento de piano, en compás de 6/8, tonalidad de Re menor y en un tempo alegre. Este arreglo mantiene la forma de la obra original, la cual se repite desde el inicio tal y como está escrito, pero con los cambios de texto.

Introducción.

- El piano toca el fragmento introductorio de la obra original.
- Las voces realizan *Fonemas* percutidos (“eh” y “pa”) que, si bien están escritos en una nota específica, al ser golpes de percusión no necesariamente deben estar afinadas.
- La introducción de piano finaliza con una resolución de v – II - v la cual nos da la pauta para iniciar con el texto.
- Con los *Fonemas* percutidos se busca crear la intención de un grito alegre que genere un inicio enérgico y nos ayude a sostener la interpretación y carácter de la obra completa.

Figura 33

Introducción, cc. 1-9 del arreglo *Si tú me Olvidas*.

♩ = 95

A Dm B $\flat$ Am 1. Am 2.

Voz 1

Voz 2

Piano

Percusión con fonemas

ch ch ch pa pa

ch ch ch pa pa

Fragmento Original

Progresión v - II - v

Am Am E Am

Pno.

Sección A.

- La Voz 2 lleva la melodía principal, por el registro grave que tiene el tema.
- La Voz 1 sigue llevando el ritmo por medio de *Fonemas* escritos en forma de percusión.
- En esta sección, el piano realiza el acompañamiento armónico para las voces.

Figura 34

Análisis de la sección A, cc. 10-13 del arreglo *Si tú me Olvidas*.

10

A Dm B $\flat$ Am

Fonemas percutidos

uh

Melodia Original

ch ch ch pa

de - ter - cio - pe - lo ne - gro guam - bri - ta, ten - go cor - ti - nas

Es - tacs - mi pa - tria li - dael E - cua - dor tic - ne de to - do

Piano acompañamiento

Pno.

Sección A'

- La Voz 1 tiene la melodía principal puesto que la misma utiliza una tesitura aguda en esta sección.
- La Voz 2 realiza armonías por debajo de la melodía principal que sigue el ritmo y texto original.
- Se utilizan dos casillas de repetición para realizar el cambio melódico de la segunda vez.
- Se realiza un cambio en la voz que interpreta la melodía principal para evitar los cruces de voces y para que el estudio e interpretación sean más eficientes.

Figura 35

Análisis de la Sección A, cc. 14-18 del arreglo Si tú me Olvidas.

The musical score for Figure 35 shows measures 14-18. The top staff is for Voice 1 (Soprano), the middle for Voice 2 (Alto), and the bottom for Piano. The lyrics are: "pa-raen - lu - tar mi pe - cho guam-bri - ta si tu meol - vi - das vi - das / ri - os mon-tes y va - lles si se - ñor y mi - nas deo - ro deo - ro". The score includes harmonic annotations: "A Armonización de voces" (measures 14-17), "Dm" (measure 15), "Bb" (measure 16), "Am 1. Variación melódica" (measure 17), and "Am 2." (measure 18). The piano accompaniment features chords and a bass line.

Interludio.

- Se mantiene la parte original del piano.
- Se realiza este interludio como una opción para el descanso de las voces, y como enlace para la siguiente sección.

Figura 36

Análisis del Interludio, cc. 19-22 del arreglo Si tú me Olvidas.

The musical score for Figure 36 shows measures 19-22 of the piano interlude. The staff is labeled "Pno." and shows chords and a bass line. The harmonic annotations are "Am" (measures 19-21) and "Am E Am" (measure 22).

Sección B.

- Dos voces en unísono con un matiz fuerte, para darle energía a la parte final del arreglo.
- Inicia con este unísono de dos compases y luego las voces se separan.
- La Voz 1 se va a una tesitura aguda y la Voz 2 se queda en una tesitura media, llevando la melodía principal.
- El piano aquí realiza únicamente el acompañamiento para las voces mediante acordes y ritmo.
- En el ultimo compas del arreglo se realiza una variación melódica para darle un final acorde a la progresión que realiza el piano.

Figura 37

Análisis de la sección A', cc. 31-38 del arreglo Si tú me Olvidas.

The image displays a musical score for the section A' of the song 'Si tú me Olvidas', measures 31-38. It features two vocal staves (Voz 1 and Voz 2) and a piano accompaniment staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes the following annotations:

- Measure 31:** Chord Dm, dynamic *f*, and the annotation 'Matiz Fuerte' (Strong Color) in green.
- Measures 32-33:** Chord Bb, and the annotation 'División de voces' (Vocal Division) in orange, indicating where the two voices separate.
- Measure 34:** Chord Am.
- Measure 35:** Chord Dm.
- Measure 36:** Chord Bb.
- Measure 37:** Chord Am.
- Measure 38:** Chord E Am, and the annotation 'Progresión v - ll - v' (Verse - Chorus - Verse) in green.
- Measure 38:** An orange box highlights a melodic variation in the Voz 1 staff, labeled 'Variación melódica' in orange.
- Piano Accompaniment:** The piano part provides harmonic support with chords and a steady rhythm. The annotation 'Piano Acompañamiento' is in green.

The lyrics for the vocal parts are:

si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta tue - res mo - re - na
y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor y muy ce - lo - sos

Arreglo coral del pasillo Acuérdate de mí

Pasillo a dos voces en compás de 3/4, con un tempo *moderato*, en tonalidad de Mi menor. El arreglo tiene un cambio en la forma con respecto a la pieza original, ya que se incluye una

introducción diferente, además de un interludio vocal en la cual se utilizan recursos como fonemas, y motivos de la obra. En el manejo de las voces, la Voz 1 lleva la melodía principal, mientras que la Voz 2 realiza armonías, contracantos, onomatopeyas, fonemas, etc.

Introducción.

- Sección de voces al unísono con acompañamiento de piano.
- Las voces con una melodía con *Fonemas* en modo menor y con intervalos de segundas y terceras en una tesitura central.
- La segunda parte de la introducción, lleva un motivo de la canción y armonización de voces.
- Los compases 9-12 están escritos para 3 voces.
- Se utilizan recursos como fonemas y dinámica para darle más expresión al momento de ser interpretada.
- Se utilizan motivos de la obra original para crear una introducción desde cero.

Figura 38

Análisis de la introducción, cc. 1-8 del arreglo Acuérdate de mí.

Figura 39

Análisis de la introducción, cc. 9-12 del arreglo Acuérdate de mí.

Sección A.

- La Voz 1 canta la melodía y texto principal.
- La Voz 2 realiza armonías en intervalos de terceras con respecto a la voz principal, además utiliza la técnica de *Contracantos* con el texto de la melodía principal y notas largas con *fonemas*.
- El piano lleva el ritmo de pasillo, realizando un acompañamiento a las voces.

Figura 40

Análisis de la sección A, cc. 16-23 del arreglo Acuérdate de mí.

The figure displays a musical score for the section A of the song 'Acuérdate de mí', measures 16-23. The score is written for three parts: Voice 1 (Soprano), Voice 2 (Alto), and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady rhythm of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including some triplets.

Annotations and Analysis:

- Melodia Principal:** Indicated by a green box around the first measure of the vocal line (measure 16), showing the main melody.
- Contracanto:** Indicated by an orange box around the second measure of the vocal line (measure 17), showing a counter-melody.
- Fonemas en notas largas:** Indicated by a yellow box around the third measure of the vocal line (measure 18), showing long notes used for phonetic emphasis.
- Variacion melodica:** Indicated by an orange box around the fourth measure of the vocal line (measure 20), showing a melodic variation.

The lyrics for the vocal parts are: "a - cuer - da - te de mi en tus ho - ras som - bri - as ah di - cha a - cuer - da - te de mi". The piano part provides a harmonic accompaniment throughout the section.

Sección B.

- Las dos voces cantan el texto principal en armonías de terceras.
- En los compases 29 y 21 la Voz 2 utiliza la técnica de *Tail* en una melodía final para el cierre de frase.
- La Voz 2, también realiza *contracantos* y motivos armónicos.

Figura 41

Análisis de la sección B, cc. 24-31 del arreglo Acuérdate de mí.

Armonización de voces

24 E 7 Am

Mi nom - bre se - ráel bál - sa-mo en tu me - lan - co - li - a

mi nom - bre se - rael bál - sa-mo en tu me - lan - co - li - a

28 F#7 B

tu voz se - ráel men - sa - je de lo que pien - socn ti

Tail o Cola Contra-canto

tu voz se - ráel men - sa — je la pien - socn ti —

Interludio.

- Se toma el motivo de la sección C, para crear un verso extra que es utilizado como un interludio.
- La Voz 2 hace la melodía principal con pequeñas variaciones de la original, mientras que la Voz 1 canta notas por encima de la melodía original de acuerdo a la armonía (*Ostinato*), utilizando fonemas.
- Con un interludio de este tipo se busca dar pauta al oyente sobre el inicio de la siguiente sección de la obra.

Figura 42

Análisis del interludio, cc. 39-45 del arreglo Acuérdate de mí.

Interludio vocal

39 Em **Ostinato** F#7 C B7 Em

ah ah ah zón **Fonemas**

Motivo sección C

Por le-jos que teen - cue-tres lle-va-meen tu co-ra - zón

39 Acompañamiento armonico

Progresión armonica Piano y Voces

B C F#7 B

tu co - ra - zón zón

tu co - ra - zón zón

Sección C.

- La Voz 1 canta notas por encima de la melodía original utilizando el recurso de *ostinato*.
- Los compases 51 - 53 presentan enlaces que unen a cada frase de esta sección, para esto utilizamos la técnica de *lead in*.
- La Voz 2 en el compás 55 realiza contracantos.

Figura 43

Análisis de la Sección C, cc. 46 - 57 del arreglo *Acuérdate de mí*.

46 *mf* Em C **Ostinato** D7 G

a - cuer - da - te

por le - jos que teen - cuen - tres llé - va - meen tu me - mo - ria

50 *p* G *p* Am D7 G

haz cuen - ta que mi som - bra ca - mi na **Lead In y Variacion Ritmica**

haz cuen - ta que mi som - bra ca - mi na jun - toa ti.

54 G B Em

yo se - gui - re tus pa - sos a - si ca - lla - da - men - te

yo se - gui - re tus pa - sos **Contra-canto** Ah

Coda

- Se utiliza la forma de la obra original, con las mismas casillas de repetición y mismo texto.
- La voz 1 realiza la melodía principal, la Voz 2 realiza la misma melodía, pero con armonía en terceras por debajo de la principal.
- Esta sección se puede relacionar con un *canon* o *contracanto* por su forma de escritura.
- Se utilizan recursos como la dinámica y agógica (*ritardando*) para darle una sensación de final más elaborado y con más carácter.

Figura 44

Análisis de la Coda, cc. 62 - 68 del arreglo *Acuérdate de mí*.

The musical score for the Coda section (measures 62-68) of the arrangement *Acuérdate de mí* is shown. The score is in G major and 4/4 time. It features two vocal parts and piano accompaniment. A blue box labeled "Armonización de voces" highlights measures 62-65, showing the vocal parts in parallel motion with a piano (*p*) dynamic. An orange box labeled "Canon" highlights measures 66-68, showing the vocal parts in canon with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A green box labeled "rit. Cambio de Tempo" highlights measure 67, indicating a ritardando. The piano accompaniment features chords and arpeggios. The lyrics are: "por do - quie - ra que va - yas a - cuer - da - te de mi a - cuer - da - te de mi".

Conclusiones y Recomendaciones

Los ritmos ecuatorianos pueden ser sistematizados para su aplicación a la enseñanza, pues son adaptables desde lo más sencillo a lo complejo; aun en caso de estructuras rítmicamente demandantes, estas pueden ser transformadas para su comprensión. Los géneros musicales ecuatorianos, en su gran mayoría, utilizan la pentafonía como elemento generador de sus melodías principales. Esta característica permite utilizar las obras de música ecuatoriana para el ejercicio vocal de niños en edad escolar, debido a su cercanía a melodías tradicionales que cotidianamente escuchan como parte de la didáctica musical en las escuelas, así como también en su entorno cultural.

Para la creación de los arreglos fue fundamental un esquema de organización, que consta de varios pasos a seguir. Este proyecto se lo trabajó de la siguiente manera: Análisis de los temas originales, estudio del funcionamiento y características de las voces infantiles, estudio de las técnicas de escritura para voces, y la creación de un estándar de cada tema con el fin de trabajar a partir de una partitura física y organizada. Habiendo realizado esta parte del trabajo y teniendo todo el conocimiento necesario, el autor procede a la escritura del arreglo.

El análisis musical formal de cada tema fue fundamental para identificar las diferentes secciones y elementos del tema original, lo cual permitió organizar de mejor manera la realización del proyecto de elaboración de arreglos. Siguiendo la línea de análisis, el protocolo de Jan LaRue permitió conocer los parámetros de sonido, armonía, melodía y ritmo, sirviendo de guía para el proceso creativo de convertir la música de un formato instrumental a coros de voces blancas. Mediante los métodos arreglisticos que se manejó en la creación de arreglos, principalmente los propuestos por Genichi Kawakami en su libro *Guía práctica para arreglos de la música popular* (1975), se pudo trabajar con la melodía original para ser adaptada a la voz infantil, esto mediante variaciones rítmicas que, entre muchas utilidades permitió mantener la tesitura de la voz infantil con la cual trabajó el autor (C3 – C4), a diferencia de la octava y media que generalmente abarcan los temas de musical popular ecuatoriana.

Dada la escasez de repertorio para este tipo de formato vocal, se deja una base para que arreglistas y compositores amplíen la cantidad de trabajos similares, que sirvan como herramienta o guía para quienes se vean interesados en incursionar en el mundo de la creación de arreglos para agrupaciones de voces blancas. Se recomienda a los músicos ecuatorianos tomar en consideración el desarrollo y difusión de nuestros géneros musicales a través de la creación de repertorios de todo tipo, conjuntamente con la implementación de textos pedagógicos que puedan

ayudar a los maestros en la enseñanza y aprendizaje de los niños. Además, se espera que mediante el presente trabajo se evidencie de alguna manera la necesidad de la creación de espacios donde se incluya a las voces infantiles dentro de proyectos culturales.

Referencias

- Aranguren, A. y Jimeno, M. (2009). Los Coros Infantiles Como Contextos de Aprendizaje y su Proyección Sociocultural. *Revista Eufonía, Volumen 45*, 19-29.
- Castilla Perez, M. F. (2013) *La Teoria del Desarrollo Cognitivo de Piaget Aplicada en la Clase de Primaria* [Tesis de Grado, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/5844/TFG-B.531.pdf>
- Choksy, L. (1999) *The Kodály Metod*. Prentice Hall Inc.
- Escalada, Oscar. (2009). *Un Coro en Cada Aula*. Ediciones GCC.
- Gainza Hemsy, V. (1964). *La Iniciación Musical del Niño*. Ricordi.
- Gerson Uribe, R. (2007). *El Coro de Niños. Su Organización y Trabajo*.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la Música en Ecuador*. Editorial Ecuador.
- Jiménez Macias, M. F. (2016) *La Práctica Coral En La Interpretación Del Canto Popular, De Las (Os) Estudiantes De Quinto Y Sexto Años De La Escuela Básica Particular "Siglo XXI" De La Ciudad De Loja* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Loja]. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/9677>
- Kawakami, G. (1975) *Guía Practica Para Arreglos de la Música Popular*. Yamaha Music Foundation.
- LaRue, J. (1989) *Análisis del Estilo Musical*. Editorial Labor, S.A.
- McRae, S. (1991). *Directing the children's choir*. Schirmer Books.
- Molina, M., Fernández, S., Vázquez, F. y Urra, A. (2006). Voz del Niño. *Revista de Medicina de la Universidad de Navarra, Volumen 50 (3)*, 31-43. <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-medicina/article/view/7642>
- Pacheco Barrera, D. (08 de agosto de 2008) *La Música Tradicional de la Sierra Ecuatoriana*. La Guitarra de Cuenca. <http://laguitarradecuenca.blogspot.com/2008/08/la-musica-tradicional-de-la-sierra.html>

Anexos

Score

Soy del Carchi

Pasa Calle

Jorge Salinas

Mauro Zari

Lento ♩ = 60

mp

Voz 1: Tie - rra lin - da Car - chi soy del car - chi de mi co - ra - zon

Voz 2: Tie - rra lin - da Ca - chi soy del car - chi co - ra - zon

Voz 3: Soy del Car - chi tie - rra lin - da

Piano

Allegro

9 Am C E Am

18 **mf** C E Am

Soy del Car - chi tie - rra mi - a tie - rra don - de yo na - ci

Soy del Car - chi tie - rra mi - a Tie - rra lin - da don - de yo na - ci

Soy del Car - chi tie - rra mi - a tie - rra don - de yo na - ci

P

©

2 Soy del Carchi

26 C E Am

Soy del Car - chi tie - rra mi - a tie - rra lin - da

Soy del Car - chi tie - rra mi - a Tie - rra lin - da don - de yo na - cí

soy del car _____ chi Tie - rra lin - da don - de yo na - cí

26 P

34 C E Am

To - dos pre - gun - tan por ve - nir a ver - te de a - mor

To - dos pre - gun - tan por ve - nir a ver - te por co - no - cer - te tie - rra de a - mor

To - dos pre - gun - tan por ve - nir a ver - te por co - no - cer - te tie - rra de a - mor

34 P

42 *mf* *f* C 1.

Ah _____ que - re - res _____ su lin - das _____ mu - je - res _____

En es - ta tie - rra _____ que brin - da _____ que - re - res _____ son co - mo flo - res _____ su lin - das _____ mu - je - res _____ En es - ta

mf

En es - ta tierra _____ En es - ta tierra _____ su lin - das _____ mu - je - res _____

42 P

Soy del Carchi

3

51 2. C E Am E 1.

Car - - chi E - cua - dor

Es-te pe - da - zo de sue-lo car - chen - se que no sei - gua - laen to-doel - E - cua - dor Es-te pe -

Es-te pe - da - zo de sue-lo car - chen - se que no sei - gua - laen to-doel - E - cua - dor Es-te pe -

51

60 2. C

Car - - - - - chi

- Es - te pe - da - zo de sue - lo car - chen - se Es un or -

- Es - te pe - da - zo de sue - lo car - chen - se Es un or -

60

65 1. E Am E 2. E Am E Am

E - cua - dor ah - pa - rael E - cua - dor car - chi

gu - llo pa - rael - E - cua - dor gu - llo pa - rael E - cua - dor car - chi

gu - llo pa - rael - E - cua - dor gu - llo pa - rael E - cua - dor car - chi

65

Esperanza
San Juanito

$\text{♩} = 50$
B_m

©

2

Esperanza

5 *p* Bm D Bm D

ah

tu ru tu tu tu ru tu tu

bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom

Pno.

6 Bm *rit.* Bm

ah Tu - yo mi co - ra - zón tu - yo mi co - ra - zón

tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu - yo mi co - za - zón

bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom bommi co - ra - zón

Pno.

$\text{♩} = 100$ Esperanza 3

9

Pno.

16

Bm D

f

Fe - liz he de sen - tir - me el di - a que me di - gas te qui - ro con el

Sen - tir - me me di - gas

Sen - tir - me - me di - gas

16

Pno.

22

F# Bm 1. D 2.

al - ma tu yoes mi co - za - zón fe zón An - he - lo que me a - mes y

al - ma co - za - zón me a - mes

al - ma co - ra - zón iz An - he lo me a - mes por

22

Pno.

4

Esperanza

28

F# Bm 1.

por do-quier me si-gas que-rer-tees mi de-li-rio tu-yoes mi co-ra-zón An

me si-gas que-rer-tees mi de-li-rio tu-yoes mi co-ra-zón An

do-quier me si-gas que-rer-te de-li-rio mi co-ra-zón

28

Pno.

34 2. G D f

zón Y cuan-do laa-ven tu-ra me lle-vehas-ta tu la-do y

Y cuan-do laa-ven tu-ra me lle-vehas-ta tu la-do y

Y cuan-do laa-ven tu-ra me lle-vehas-ta tu la-do y

34

Pno.

Esperanza

5

G D

39

pue - da pa - ra siem - pre te - ner - te jun - toa mi Ben -

39

pue - da pa - ra siem - pre te - ner - te jun - toa mi Ben -

39

pue - da pa - ra siem - pre te - ner - te jun - toa mi Ben -

Pno.

43

D

de - ci-re la suer - te al ver que soy a - ma - do y pa - sa-re - la

43

de - ci-re la suer - te al ver que soy a - ma - do y pa - sa-re - la

43

de - ci-re la suer - te al ver que soy a - ma - do y pa - sa-re - la

Pno.

6

Esperanza

48 F# Bm 1. 2. D

vi da di - cho - so jun - toa ti Ben ti di - cho - so jun - toa

vi da di - cho - so jun - toa ti Ben ti di - cho - so jun - toa

vi da di - cho - so jun - toa ti Ben ti di - cho - so jun - toa

Pno.

48

53 D

ti di - cho - so jun - toa ti di - cho - so jun - toa ti di - cho - so jun - toa ti

ti di - cho - so jun - toa ti di - cho - so jun - toa ti di - cho - so jun - toa ti

ti di - cho - so jun - toa ti di - cho - so jun - toa ti di - cho - so jun - toa ti

Pno.

53

Score

Si tu me olvidas

Albazo

Jorge Araujo Chiriboga

Mauro Zari

♩. = 95

A Dm B♭ Am 1. Am 2.

Voz 1

Voz 2

Piano

6 Am E Am

Pno.

10 A Dm B♭ Am

uh eh eh eh pa

de - ter - cio - pe - lo ne - gro guam - bri - ta, ten - go cor - ti - nas
Es - taes - mi pa - tria li - dael E - cua - dor tie - ne de to - do

Pno.

©

2

Si tu me olvidas

14 A Dm B $\flat$ Am 1. Am 2.

pa-raen - lu - tar mi pe - cho guam-bri - ta si tu meol - vi - das vi - das
ri - os mon-tes y va - lles si se-ñor y mi - nas deo - ro deo - ro

14 pa-raen - lu - tar mi pe - cho guam-bri - ta si tu meol - vi - das vi - das
ri - os mon-tes y va - lles si se-ñor y mi - nas deo - ro deo - ro

Pno.

19 Am E Am

Si tu meol - vi - das blan - ca azu - ce - na
y sus mu - je - res son tan her - mo - sas

ah ah blan - ca azu - ce - na
son tan her - mo - sas

23 Am F A Dm

p Si tu meol - vi - das blan - ca azu - ce - na
p y sus mu - je - res son tan her - mo - sas

23 ah ah blan - ca azu - ce - na
son tan her - mo - sas

Pno.

Si tu me olvidas

3

27 F A Dm

si tu meol - vi - das — blan - ca - azu - ce - na —
 y sus mu - je - res — son tan her - mo - sas —

ah ah

27 blan - ca - azu - ce - na —
 son tan her - mo - sas —

Pno.

31 Dm *f* B $\flat$ Am

si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta tue - res mo - re - na
 y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor y muy ce - lo - sos

31 si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta tue - res mo - re - na
 y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor y muy ce - lo - sos

Pno.

35 Dm B $\flat$ Am E Am

si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta tue - res mo - re - na
 y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor y muy ce - lo - sos

35 si laa - zu - ce - naes blan - ca guam - bri - ta tue - res mo - re - na
 y sus hom - bres son bra - vos si se - ñor y muy ce - lo - sos

Pno.

Luis Alberto Valencia
Mauro Zari

©

2

Acuerdate de mi

a tempo

Pno.

13 G B7 Em

16 Em *mf* C B7

a - cuer - da - te de mi en tus ho - ras som - bri - as

a - cuer - da - te ah

20 Em

cn tu ho - ras de di - cha a - cuer - da - te de mi

cn tu ho - ras de di - cha a - cuer - da - te de mi

Pno.

Acuerdate de mi

3

24 E7 Am

Mi nom - bre se - ráel bál - sa-mo en tu me - lan - co - li - a

mi nom - bre se - rael bál - sa-mo en tu me - lan - co - li - a

24

Pno.

28 F#7 B

tu voz se - ráel men - sa - je de lo que pien - soen ti

tu voz se - ráel men - sa — je la pien - soen ti —

28

Pno.

32 G B7 Em

el re - cuer - do su - bli - me de lo que pien - soen ti

su bli me ah ah ah lo que pien - soen ti

32

Pno.

4

Acuerdate de mi

36 G B7 Em

Pno.

39 Em F#7 C B7 Em B C F#7 B

ah ah ah zón tu co - ra-zón zón

Por le-jos que teen - cue - tres lle-va-meen tu co-ra - zón tu co - ra-zón zón

39

Pno.

46 *mf* Em C D7 G

a - cuer - da - te

f

por le - jos que teen - cuen - tres llé - va - meen tu me - mo - ria

46

Pno.

Acuerdate de mi

5

50 *p* G Am D7 G

haz cuen - ta que mi som - bra ca - mi na

haz cuen - ta que mi som - bra ca - mi - na jun - toa ti.

50 Pno.

54 G B Em

yo se - gui - re tus pa - sos a - si ca - lla - da - men - te

yo se - gui - re tus pa - sos Ah

54 Pno.

58 F#7 B

por do - quie - ra que tu u

por do - quie - ra que va - yas a - cuer - da - te - de - mi

58 Pno.

6

Acuerdate de mi

62 *B* *p* *G* *B 7* 1. *Em*

por do - quie - ra que va - yas a - cuer - da - te de mi *mp*

por do - quie - ra que va - yas a - cuer - da - te de

62 Pno.

66 *Em* *rit.* 2. *Em*

por do - quie - ra que mi

mi a - cuer - da - te de mi *mp*

66 Pno.