



ESCUELA DE MÚSICA



PINTANDO VOCES. ARREGLO CORAL DEL TEMA INDIO CARAJÓ DEL
COMPOSITOR CARLOS GARZÓN A PARTIR DEL ANÁLISIS DE
RECURSOS ARMÓNICOS Y COMPOSITIVOS DE LA OBRA LA
TORONJA Y EL LIMÓN DEL COMPOSITOR GERARDO GUEVARA.



AUTOR

GRACE SELENA GARZÓN SÁNCHEZ

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

PINTANDO VOCES. ARREGLO CORAL DEL TEMA “INDIO CARAJÓ” DEL
COMPOSITOR CARLOS GARZÓN A PARTIR DEL ANÁLISIS DE RECURSOS
ARMÓNICOS Y COMPOSITIVOS DE LA OBRA “LA TORONJA Y EL LIMÓN”
DEL COMPOSITOR GERARDO GUEVARA.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con
especialización en Composición.

PROFESOR GUÍA

Cesar Santos Tejada

AUTOR

Grace Selena Garzón Sánchez

AÑO

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Pintando voces. Arreglo coral del tema "Indio Carajo" del compositor Carlos Garzón a partir del análisis de recursos armónicos y compositivos de la obra "La toronja y el limón" del compositor Gerardo Guevara**, a través de reuniones periódicas con la estudiante **Grace Selena Garzón Sánchez**, en el semestre **2019-2**, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Cesar Santos Tejada

0601901093

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Pintando voces. Arreglo coral del tema "Indio Carajo" del compositor Carlos Garzón a partir del análisis de recursos armónicos y compositivos de la obra "La toronja y el limón" del compositor Gerardo Guevara**, de la estudiante **Grace Selena Garzón Sánchez**, en el semestre **2019-2**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Lenin Guillermo Estrella Arauz

1711933965

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro (amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Grace Selena Garzón Sánchez

1715691570

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mis padres por todo su esfuerzo y apoyo a lo largo de mi carrera musical, a mi hermana por ser mi compañera y fuerza en cada momento, a mi novio por apoyarme, ayudarme y darme aliento día a día, a mi hija por ser mi motor y mi fuerza para culminar mi carrera y por último y no menos importante a mis profesores por todo su conocimiento y apoyo en estos años dentro de mi vida académica.

DEDICATORIA

Dedico mi trabajo de titulación a mis padres Carlos y Cecilia que con su amor y esfuerzo supieron guiar mis sueños y metas, a mi hermana Carolina que siempre estuvo conmigo acompañándome y dándome fuerza para seguir adelante y no abandonar mis sueños, a mi novio Cristopher, que con su amor y paciencia me guío y acompañó en los buenos y malos momentos y sobre todo a mi hija Kristen Isabella que con la gran noticia de su llegada me dio el impulso necesario para triunfar, seguir adelante y culminar mi vida universitaria de la mejor manera para poder darle todo lo que necesita en la vida, a esta, mi familia, gracias por enseñarme el significado de perseverancia, amor y felicidad.

RESUMEN

“La música puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido”.

-Leonard Bernstein

Dentro de la música ecuatoriana existen varios géneros musicales como son el yaraví, pasacalle, san Juanito, pasillo, albazo, entre otros. Así mismo en la música coral existen varios compositores y arreglistas, entre ellos, uno de los más importantes es Gerardo Guevara, quien ha aportado a la música ecuatoriana con obras icónicas como Apamuy Shungo, Yaraví del desterrado, La toronja y el limón, Quito arrabal del cielo, entre otros.

El objetivo de esta investigación es analizar los recursos armónicos y compositivos que usa Gerardo Guevara en sus obras corales dentro de los ritmos tradicionales ecuatorianos y aplicarlo en un tema de Carlos Garzón adaptado a formato coral.

La trayectoria recorrida, junto con la calidad de sus composiciones y arreglos, son las razones por las cuales se elige como objeto de estudio la obra La toronja y el limón de Gerardo Guevara. Dentro de sus obras corales demuestra su creatividad y conocimientos adquiridos a lo largo de su carrera y sobretodo, la importancia que otorga a los géneros tradicionales ecuatorianos.

El objetivo del estudio es elaborar un arreglo coral sobre un género tradicional mestizo, con el fin de aplicar los recursos armónicos y compositivos que usa Gerardo Guevara en sus arreglos y composiciones corales de música tradicional ecuatoriana, incorporando nuevos procedimientos técnicos en el tratamiento de la música coral.

ABSTRACT

"Music can name the unnameable and communicate the unknown."

-Leonard Bernstein

Within the Ecuadorian music there are several musical genres such as the yaraví, pasacalle, san Juanito, pasillo, albazo, among others. Also in choral music there are several composers and arrangers, among them, one of the most important is Gerardo Guevara, who has contributed to Ecuadorian music with iconic works such as "Apamuy Shungo" ," Yaraví del desterrado" , "La toronja y el limón" , "Quito arrabal del cielo", among others.

The objective of this research is to analyze the harmonic and compositional resources that Gerardo Guevara uses in his choral works within the traditional Ecuadorian rhythms and to apply it in a theme by Carlos Garzón adapted to a choral format.

The path traveled, together with the quality of its compositions and arrangements, are the reasons why the work "La Toronja y el Limón" by Gerardo Guevara is chosen as an object of study. Within his choral works he demonstrates his creativity and knowledge acquired throughout his career and above all, the importance he gives to the traditional Ecuadorian genres.

The objective of the study is to elaborate a choral arrangement on a traditional mestizo genre, in order to apply the harmonic and compositional resources that Gerardo Guevara uses in his choral arrangements and compositions of traditional Ecuadorian music, incorporating new technical procedures in the treatment of music. coral.

INDICE

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 1 |
| Capítulo 1: Marco teórico..... | 2 |
| 1.1 La música Coral..... | 2 |
| 1.1.1 Historia de la música coral europea..... | 2 |
| 1.1.2 Historia de la música coral ecuatoriana | 3 |
| 1.2 El coro..... | 5 |
| 1.3 Clasificación coral..... | 6 |
| 1.4 La música popular ecuatoriana | 6 |
| 1.5 Géneros musicales ecuatorianos | 7 |
| 1.5.1 Música mestiza | 7 |
| 1.5.1.1 El pasillo..... | 8 |
| 1.5.1.2 El sanjuanito..... | 8 |
| 1.5.1.3 El pasacalle..... | 8 |
| 1.5.1.4 El yaraví | 9 |
| 1.5.1.5 El albazo | 9 |
| 1.6 Biografía de compositores..... | 10 |
| 1.6.1 Gerardo Guevara..... | 10 |
| 1.6.1.1 Catálogo coral de Gerardo Guevara | 11 |
| 1.6.2 Carlos Garzón..... | 12 |
| 1.6.2.1 Discografía de Carlos Garzón | 13 |
| 2 Capítulo 2: Análisis de la obra “La toronja y el limón” .. | 14 |

| | | |
|---------|---|----|
| 2.1 | Análisis TAE de las obras de estudio de Gerardo Guevara | 14 |
| 2.2 | Análisis de “La toronja y el limón” | 22 |
| 2.2.1 | Estructura | 22 |
| 2.2.2 | Ritmo | 23 |
| 2.2.3 | Registro de voces | 25 |
| 2.2.4 | Estratos musicales de las voces | 26 |
| 2.2.5 | Armonía | 30 |
| 2.2.5.1 | Disposición de las voces | 31 |
| 2.2.5.2 | Intervalos entre cada voz | 34 |
| 2.2.6 | Melodía | 34 |
| 2.2.6.1 | Camino melódico | 34 |
| 3 | Capítulo 3: Arreglo coral de Indio Carajo | 40 |
| 3.1 | Estructura | 40 |
| 3.2 | Ritmo | 41 |
| 3.3 | Registro de voces | 42 |
| 3.4 | Estratos musicales de las voces | 43 |
| 3.5 | Armonía | 48 |
| 3.5.1 | Disposición de las voces | 49 |
| 3.5.2 | Intervalos entre cada voz | 51 |
| 3.5.2.1 | Camino melódico | 51 |
| 4 | Conclusiones | 56 |
| | Referencias | 58 |

| | |
|--------------|----|
| ANEXOS | 60 |
|--------------|----|

Introducción

"Pintando voces" es un proyecto que busca tomar los recursos armónicos y compositivos usados por Gerardo Guevara en la obra La toronja y el limón, para ser aplicado en el arreglo coral del albazo Indio Carajo del compositor Carlos Garzón. Por medio de este proyecto se busca dar una sonoridad diferente a la convencional a la música popular ecuatoriana, para que las nuevas generaciones se sientan identificadas con nuestra música tradicional.

El objetivo de esta tesis es la elaboración del arreglo coral del albazo "Indio Carajo" del compositor Carlos Garzón. Para ello se analizó recursos armónicos y compositivos contenidos en la obra coral "La toronja y el limón" del compositor Gerardo Guevara, tomando estos recursos y aplicándolos en el arreglo coral. Este proyecto tiene como fin presentar procedimientos alternativos para tratar la música tradicional ecuatoriana, en el formato coral, se utilizó el método de investigación documental, en el cual se encontró información en libros, archivos y revistas.

Para poder llegar al objetivo final, este trabajo está dividido en tres partes. En la primera parte, se recopiló información sobre la historia de la música coral desde sus inicios en Europa hasta la llegada a América y en especial a Ecuador, así como también los géneros populares ecuatorianos y la música mestiza, se complementa con información sobre los dos compositores involucrados, para ubicar el contexto en el cual se inserta esta propuesta mediante una investigación documental. En la segunda parte se realizó el análisis de los recursos armónicos y compositivos de la obra coral "La toronja y el limón", y el estudio general de cinco obras del compositor Gerardo Guevara a fin de establecer los principales estilemas, mediante una investigación documental. Finalmente se elaboró el arreglo coral aplicando los recursos encontrados en la obra ya expuesta, para demostrar la utilidad de los postulados teóricos, se utilizó la experimentación, ya que fue la parte en la que se puso en práctica todo lo anteriormente investigado. El producto final será un fonograma, con el registro sonoro de la interpretación de la partitura, realizada por un coro mixto.

Capítulo 1: Marco teórico

Este capítulo inicia dando un contexto general sobre la música coral, se resume los diferentes aspectos que a lo largo del tiempo han configurado la musical coral, posteriormente se concentra en la historia de la música coral ecuatoriana, haciendo una breve reseña de las manifestaciones más destacadas; posteriormente se realizará una exploración general de los principales géneros de la música popular ecuatoriana que introducirá al contexto del tema analizado y al tema a arreglar, se complementa con una breve biografía de los compositores para entender su entorno histórico, así como también se hará una breve descripción y análisis de su vida y obras.

1.1 La música Coral

1.1.1 Historia de la música coral europea

Es una práctica social antiquísima. Los pueblos antiguos dejaron testimonio de una cultura musical más evolucionada y la música coral aparece siempre unida a la música instrumental y a la danza y continúa intensamente asociada a las actividades religiosas, civiles y bélicas de la comunidad. En la legendaria China se practicaban ritos religiosos y de palacio, en los cuales se ejecutaban himnos cantados con acompañamiento instrumental. Los hindúes han conservado en los Vedas (libros Sagrados) varios cantos litúrgicos que van seguidas de un refrán destinado a ser interpretado en coro. Los sumeros, alrededor de 3.000 A.C., le asignaban un papel importante a la música coral dentro de sus ceremonias religiosas. En Grecia se esparció la práctica del canto coral con tanta intensidad que llegó a considerarse asunto digno de la atención del Estado. Después de la división del imperio Romano, la música se manifestó a través de dos causas; el religioso y el profano. Por otro lado, la tradición religiosa dio lugar al Canto Gregoriano, cuyas características, se han mantenido intactas hasta la actualidad, cabe recalcar que en esta práctica estaban prohibidas las voces femeninas. El Ars Nova significó, un progreso notable en la música, aquí se destacaban las composiciones vocales profanas y religiosas de maestros franceses, italianos y neerlandeses (Mena, Educación Musical V, 1968, pág. 5).

Durante el siglo XV los maestros neerlandeses, esparcen por toda Europa las disciplinas musicales polifónicas, estas son las bases del arte musical moderno, las principales formas fueron “La misa y el motete”. Los procedimientos más conocidos de esta época fueron: el canon cancrizans o retrógrado, en este siglo, durante el renacimiento, la mujer ya se hace presente en la música coral. En el siglo XVI las composiciones musicales de carácter profano evolucionaron hacia el madrigal. Coexistieron dos tipos de madrigal: el madrigal monódico y el madrigal polifónico, pero el estilo más importante fue el “a capella” proveniente de cantos, himnos, secuencias y canciones trovadoras de los motetes del siglo XIII, de madrigales y casias del siglo XIV. El estilo Barroco en la música es una concepción estética que se extiende desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, está situada en el Neo-Clasicismo, buscando una pasión juvenil por la belleza. Culmina la técnica contrapuntística con las obras de J. Sebastian Bach, que enlazó al clasicismo del siglo XVIII. El movimiento Romántico para la música tuvo doble importancia: se fundaron instituciones corales / orfeones, Círculos Corales, Academias de canto, etc.) y los compositores románticos buscaron temas de inspiración en elementos de la música vernácula, logrando con su inclusión originalidad en sus obras corales (Mena, Educación Musical V, 1968, págs. 6-10).

En la actualidad la música coral se ha extendido a todo el mundo occidentalizado como actividad recreativa practicada por asociaciones libres. América se ha incorporado vigorosamente a la práctica de la música coral, la que comenzó como institución ligada a las prácticas religiosa. En Argentina, por ejemplo, además del teatro Colón existen numerosas instituciones corales con un repertorio amplio. En Brasil hubo el resurgimiento de la música coral gracias a Héctor Villalobos, que instituyó festivales corales periódicos (Mena, Educación Musical V, 1968, págs. 10-11)

1.1.2 Historia de la música coral ecuatoriana

Al igual que ocurre en todas las culturas la música ha estado presente en el medio desde los inicios de los asentamientos humanos. La forma de canto colectivo varía según los aspectos étnicos y estéticos denominados por patrones

culturales y simbolismos rituales y festivos de cada comunidad. Es difícil hablar sobre la música coral en sentido formal ya que existen expresiones cantadas de pueblos indígenas y negros que mantienen sus tradiciones musicales desde hace siglos atrás. Hasta los años 60 se escuchaban los cantos responsoriales como el Jahuay, el cual es un canto andino de trabajo, interpretado por solista y coro el cual respondía con un estribillo, al igual que en épocas de carnaval. (Guerrero, Antología Coral "Mitad del Mundo", 2008, págs. 6-8)

La parte religiosa fue uno de los elementos esenciales dentro de la música colonial, pues los curas que llegaron al Ecuador traían experiencia musical de Europa, en la cual la música religiosa tenía como exponente la expresión vocal. Según el historiador Federico González Suárez, en 1570 se podía juzgar el repertorio vocal en Quito que incluía música compleja como los motetes a cuatro y cinco voces de Francisco Guerrero. Se deduce que de aquí nacen los primeros coros que fueron creados por religiosos europeos dentro de los conventos. Uno de ellos es Fray Jodoco Ricke en la década de los 40's del siglo XVI, el cual forjó a los primeros cantantes de coro direccionados especialmente para los servicios religiosos en el convento de San Francisco. Se conoce que se formaron cantantes indígenas virtuosos en la primera escuela de música, a la que se le denominó Colegio de San Andrés. Al iniciar el siglo XX, los coros religiosos se mantenían vigentes, como el de los curas franciscanos, hasta los años 60's de aquel siglo. Posteriormente se conformó el coro del Conservatorio Nacional, refundado por el general Eloy Alfaro en 1900. A los inicios del siglo XX se marcó notablemente el nacionalismo y sus postulados y estuvo precisamente influido por la confluencia de aspectos religiosos de raigambre indígena y católica. Fue esta música la que impresionó al director del Conservatorio Nacional, Domingo Brescia, quien dentro de sus primeras obras hizo un arreglo de una pieza indígena llamada Yupaichishca, la cual originalmente estaba dedicada al Sol en épocas prehispánicas y que constituye hasta la actualidad, parte de la tradición en las procesiones y cantos religiosos, conocida como Salve, Salve, gran Señora (Guerrero, Antología Coral "Mitad del Mundo", 2008, págs. 6-8).

El Conservatorio Nacional de Música organizó una orquesta sinfónica y un conjunto coral que serían dirigidos por Sixto Durán (1875 a 1947) y luego por Juan Pablo Muñoz (1898 y 1964). En 1916 el bajo Luis Carillo, fundó independientemente el Orfeón Quito, que fue una agrupación coral que existió hasta 1924. En 1938 se funda el conjunto lírico del Conservatorio Nacional. En 1965 la cantante Hilda Olgisser funda el grupo Lírico Universitario, con el cual presentó óperas y repertorio del folklore ecuatoriano. En los primeros años de la década de los 30's, el italiano Angelo Negri, se enfoca en la creación de una orquesta sinfónica y una Escuela Coral en Guayaquil, las cuales posteriormente formarían parte de la "Asociación Musical Angelo Negri". En los años 50's dos músicos, Corsino Durán en Quito y Jorge Raiky en Guayaquil, desde los conservatorios de cada ciudad, promueven importantes actividades corales, al igual que ellos Corsino Durán se encarga de la formación de varias agrupaciones corales dentro de colegios de Quito (Guerrero, Antología Coral "Mitad del Mundo", 2008, págs. 6-8).

Otros protagonistas que han sobresalido como fundadores corales son: Gerardo Guevara, Claudio Aizaga, Cecilia Sánchez, Oscar Vargas Romero, Luis H. Salgado, Eugenio Auz, Patricio Mantilla, César Santos, Margarita Rodríguez, Carlos Coba, Jorge Jaramillo, entre otros. El Ecuador ha participado en la creación y conformación de grupos corales en el ámbito popular, académico y religioso de forma significativa. Muchos fueron creados en instituciones musicales y otros en el ámbito privado, público, escuelas y universidades. Entre los coros de mayor desempeño se encuentran el Orfeón Quito, Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Coro Universidad Central, Coro Pichincha del Consejo Provincial de Pichincha, Coro de la Universidad de Guayaquil, Coro Oscar Vargas Romero, entre otros. No todos los coros fundados han perdurado, pero si han sido parte del desarrollo coral dentro del Ecuador (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO I, 2002, págs. 491-493).

1.2 El coro

La música Coral es música cantada por un grupo de personas que actúan como una unidad. Existen diferentes combinaciones vocales en la interpretación

musical, dependiendo del número de componentes y del tipo de voces que la conforman. La forma más corriente es el canto masivo o coro masivo, en el cual varias voces cantan una melodía y armonía (Mena, Educación Musical V, 1968, págs. 6-8) Cuando el número de componentes no supera los ocho o nueve, se le denomina conjuntos corales o grupos de cámara vocales, si la cantidad de cantantes es mayor, se habla de grupos corales o coros. Hay coros de cámara integrados generalmente por menos de veinte personas y cuando superan los cien componentes se denominan corales y orfeones (Rodríguez, pág. 54)

1.3 Clasificación coral

Según el tipo de voz, se distingue entre coros mixtos, coros de voces blancas o infantiles, coro femenino y coro masculino. El más frecuente es el coro mixto, que integra las cuatro cuerdas principales: soprano, contralto, tenor y bajo. No obstante, hay composiciones, sobre todo de los siglos XVI al XVII, que precisan cinco, ocho o más voces, a veces agrupadas en varios coros (Rodríguez, pág. 54).

Tabla 1. Tipos de coros.

| Tipo de coro | Voces integrantes |
|---|--|
| Coro mixto | Soprano, contralto, tenor y bajo |
| Coro masculino | Tenor(1° y 2°), barítono y bajo |
| Coro femenino | Soprano(1° y 2°), mezzosoprano y contralto |
| Coro de niños | Soprano, mezzosoprano y contralto |
| Coro de voces blancas (niños, niñas y mujeres) | Soprano, mezzosoprano y contralto |

Adaptado de: Música ESO.

1.4 La música popular ecuatoriana

Se conoce a la música popular ecuatoriana como “música nacional”, pero su origen es incierto, ya que no se encuentran evidencias documentales del uso de este término en el siglo XIX, según el sociólogo Hernán Ibarra, al término nacionalismo se lo socia con el surgimiento de la clase media y sus símbolos

nacionales como lo es la bandera y el escudo nacional. La mayoría de géneros musicales que conforman la música popular ecuatoriana no existían a finales del siglo XIX (Wong, 2013, págs. 2-3).

1.5 Géneros musicales ecuatorianos

Es difícil determinar con precisión los primeros géneros musicales que se formaron en el Ecuador. Existen crónicas, relaciones e informes históricos que señalan que la música religiosa y la música popular europea, al igual que la música negra fueron introducidas por los colonizadores y esclavos en épocas de la conquista. La intención de ajustar a los géneros y sistemas musicales indígenas, negros y sus mixturas populares, dentro de los cánones de la música europea para su tratamiento analítico y conceptualización, trajo como resultado confusión (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO I, 2002, págs. 675-680).

En la actualidad, la música ecuatoriana ha recibido la influencia de géneros extranjeros; por lo que entre su música también podemos encontrar ritmos actuales como el rock, el pop, la electrónica, entre muchos más que, sin perder el sabor de los ritmos ecuatorianos, se fusionan con muchos de ellos, creando así composiciones, adaptaciones o arreglos modernos (s/n, Musicándote, s.f.).

Como se ha mencionado antes, la música ecuatoriana se caracteriza por la riqueza en cuanto a la diversidad de géneros musicales en cada una de sus regiones.

1.5.1 Música mestiza

La música mestiza es producto del sincretismo cultural entre indígenas, negros y europeos, cuyo inicio está en la época colonial. Para Moreno la música mestiza era aquella que usaba la escala menor pentafónica con el segundo y sexto grado agregados, esta posición teórica tiene su razón de ser y es que en muchas melodías existe incidencia primordial de las notas que forman parte de la pentafonía anhemitónica, siendo sus dos notas restantes, notas de paso. Se complementa diciendo que la música mestiza puede tener diferentes divisiones: académicas de influjo europeo, académicas de tradición nacionalista, religiosa,

popular, etc. Así que no solo es una sincretización de escalas, sino de funcionalidad musical (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II , 2004-2005, pág. 969). Dentro de los géneros más representativos se pueden identificar los siguientes:

1.5.1.1 El pasillo

El pasillo es un baile y canción mestiza, que surgió en el segundo tercio del siglo XX en el territorio que antes competía a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo y su nombre se puede traducir como “baile de pasos cortos”. Recibe influencias directas del yaraví y el sanjuanito. Suele estar acompañado por letras que hablan acerca de temas melancólicos, como la pérdida del amor o la añoranza. De las partituras que se han registrado se puede establecer que existe una subdivisión del mismo en pasillo bailable, pasillo canción y pasillo de reto (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II , 2004-2005, págs. 1089-1091). El ritmo básico del pasillo consiste en un patrón rítmico en compás ternario. Si bien el pasillo puede ser acompañado por diferentes formatos instrumentales, la forma estándar es guitarra, requinto y dúo de voces (Wong, 2013, pág. 77).

1.5.1.2 El sanjuanito

Se le conoce como baile y música mestiza, debido a que cuenta con raíces españolas. Existen varias teorías sobre su origen, una de ellas es que nace del Ecuador prehispánico en la región que hoy es la provincia de Imbabura. Por otro lado, los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita d´Harcourt sostienen que viene de la danza waynito, que a menudo eran ejecutados en nombre de su santo San Juan (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II , 2004-2005, págs. 1276-1277). Este género es de carácter popular, he incita a un baile movido, a pesar de un cierto aire de melancolía en la melodía, Moreno afirma que se trata de una danza semireligiosa (Correa, 1987, pág. 42).

1.5.1.3 El pasacalle

Es un baile y música de los mestizos del Ecuador. Se escribe en compás binario simple, de tempo movido. El pasacalle ecuatoriano no tiene relación con el passacaglia europeo, pero si con el pasodoble español, del cual tiene su ritmo,

compás y estructura general, pero con ciertas particularidades locales que lo diferencian. Este género tuvo gran difusión a principios del siglo XX por medio de las bandas militares (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II , 2004-2005, pág. 1087). El pasacalle propicia un saludable patriotismo y un desarrollo de una conciencia ecuatoriana moderna, especialmente luego de dos eventos catastróficos ocurridos en los años cuarenta: la pérdida de una gran extensión del territorio nacional y el devastador terremoto en Ambato del 5 de agosto de 1949 (Wong, 2013, pág. 76). Su nombre se piensa que fue motivado por la forma en que se ejecuta su baile, se entendería como baile de mucho movimiento y callejero, de contexto festivo y colectivo. Su baile zapateado se ejecuta con los brazos levantados y doblados, los puños cerrados o sosteniendo a la altura de los hombros, las manos de las mujeres (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II , 2004-2005, pág. 1087).

1.5.1.4 El yaraví

El yaraví es música y canto indígena de origen precolombino, asimilado por los mestizos desde la época colonial y se lo puede escuchar entre ecuatorianos, peruanos y bolivianos. Para el compositor ecuatoriano Sixto María Durán, el yaraví es una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición constituida por uno o dos periodos repetibles cada uno y con una melodía pentátona en su mayor parte. En la época de 1928, este era un género evolucionado (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II , 2004-2005, págs. 1462-1463). Tiene una estructura musical binaria y se canta con el acompañamiento de una guitarra. Por lo general se empieza lento y termina rápido (Wong, 2013, pág. 66).

1.5.1.5 El albazo

Surge en la sierra ecuatoriana, es un baile indígena y mestizo del Ecuador (s/n, Musicándote, s.f.). Probablemente fue uno de los ritmos que fue tomando forma desde etapas coloniales, por lo que el musicólogo Segundo Luis Moreno lo considera un género criollo (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO I, 2002, pág. 107). Puede distinguirse por los ritmos animados que desprende, pues se acostumbra tocar por medio de la guitarra y el requinto (s/n,

Musicándote, s.f.). El albazo es un género que se interpreta por bandas de música que recorren las calles durante el alba (de ahí: albazo), en la víspera de una fiesta religiosa, e incluso el mismo día de la festividad. Para Moreno es una composición criolla en la que no han intervenido los indígenas (Correa, 1987, pág. 40). Según la búsqueda documental se encuentran referencias históricas del albazo, la primera notación musical fue realizada en 1865 y corresponde al compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro, titulada Albacito (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO I, 2002, pág. 107).

Cabe recalcar que el albazo tiene su raíz directa del yaraví indígena. Casi se podría decir que el albazo es un yaraví en tiempo rápido, si no fuera por su parte rítmica y otros componentes como su estructura, armonía, melodía, texto, función, entre otros (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO I, 2002, pág. 108).

1.6 Biografía de compositores

1.6.1 Gerardo Guevara

Gerardo Guevara, nació en la ciudad de Quito el 23 de septiembre de 1930. Fue un músico precoz ya que desde muy pequeño tuvo cercanía con la música, pues su padre trabajaba en el Conservatorio Nacional de Música como conserje, esto le ayudó al momento de empezar sus estudios formales, ya que tenía desarrollada su musicalidad. A sus quince años ingresó a clases de escritura con Luis Humberto Salgado, en 1952 se encontraba estudiando obras de Bartok y composición con el maestro húngaro Jorge Rayki en la ciudad de Guayaquil. Posteriormente se le otorga el título de Musicólogo en la Universidad de Sorbonne. Se autodenomina nacionalista, pero su visión es original, amplia y ha usado técnicas contemporáneas utilizando en sus obras estilos europeos (Inmediato, 2016).

Las obras de Gerardo Guevara datan desde el año 1948, en el año 1950 recibió un premio de composición otorgado por el Conservatorio Nacional de música del Ecuador. A pesar de este reconocimiento, Guevara considera que “Yaguarshungo” fue su inicio en la vida de compositor, con esta obra logró

obtener una beca para estudiar composición con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de Paris, en donde se graduó como director de orquesta. Posteriormente vivió 12 años en París y en 1972 en donde compuso obras modernas en cuando a la técnica de composición de la época. Al regresar a Ecuador, fundó el coro de la Universidad Central, en donde pone en práctica todos sus conocimientos y compone corales de corte nacionalista. Fue Director de la Orquesta Sinfónica del Ecuador. En 1973 crea SAYCE (Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos), con el afán y el interés de promover a los profesionales de la música y protegerlos de la industria. Como maestro, su incidencia ha sido muy importante. Es una de las figuras destacadas de la música ecuatoriana (Godoy, 2012).

Guevara estuvo inmerso en varios campos de la música, pero se considera que en donde aportó más a la música ecuatoriana, es en la composición. Esta información es útil al momento de caracterizar la obra dentro del concepto musical de la época y sobretodo entender las técnicas armónicas y compositivas que usa el compositor (Lovato, 2012, págs. 67-68).

1.6.1.1 Catálogo coral de Gerardo Guevara

A continuación, se puede apreciar el catálogo de obras corales registradas de Gerardo Guevara que se encuentra registrada (Sonoro, 1996, págs. 5-8).

Tabla 2. Catálogo coral de Gerardo Guevara.

| Obra | Género | Año | Formato |
|---------------------------------|---------------|------------|----------------|
| Atahualpa | | 1965 | SATB |
| Apamuy Shungo | | 1958 | SATB |
| La toronja y el limón | Albazo | 1981 | SATB |
| Historia invocación a viracocha | | | SATB |
| Invocación al hacedor | | | SATB |
| Se va con algo mío | | | SATB |
| Despedida | Pasillo | 1957 | SATB |
| Quito arrabal del cielo | Pasillo | 1974 | SATB |
| Mi san Juanito | San Juanito | 1958 | SATB |
| Danzante del destino | Danzante | 1967 | SATB |
| Danzante de la ausencia | Danzante | 1967 | SATB |
| Yaraví del desterrado | Yaraví | 1967 | SATB |
| Tuyallay | San Juanito | 1967 | SATB |

| | | | |
|--------------------|-----------------|------|------|
| Tríptico para coro | | 1978 | SATB |
| Indios | | 1965 | SATB |
| Wawaki | | | SATB |
| Jatarichi | Marcha indígena | 1978 | SATB |

1.6.2 Carlos Garzón

Carlos Garzón nace el 19 de septiembre de 1960 en la ciudad del Ángel. Parte de su niñez vivió en su tierra, posteriormente se radica en la ciudad de Quito junto a sus padres. Desde muy pequeño fue muy apasionado por las artes como la danza, el teatro y sobretodo la música. Inicia su actividad musical como integrante de la Orquesta los Fabulosos en el año de 1986, agrupación con la que ha recorrido innumerables escenarios nacionales e internacionales, esto con el tiempo le fue creando lenguaje musical y empezó su vida de compositor popular (Garzón, 2018).

Desde el año de 1989 integra el Coro Pichincha, del Gobierno Descentralizado de la Provincia, con el que por muchos años tuvo la oportunidad de participar en festivales corales, en países como México, Colombia, Cuba, España, Italia, Austria, Alemania. Poco a poco se adentró en la composición e interpretación coral y con esto inicio cursos de Técnica Vocal y composición con maestros como Cecilia Sánchez (Ecuador), Patricia Guzmán (Colombia), Cecilia Tapia, Xavier Rivadeneira (Ecuador), Ovideo Gonzáles (Cuba), Zintzuni Cardel (México). En el año 2017, retoma sus archivos de canciones escritas durante años y realiza su primera producción musical con 13 temas de su autoría, mismo que contiene diversidad de géneros como: salsa, cumbia, bolero ranchero, pasacalle, pasodoble e inclusive tango, muestra de su diversidad y lenguaje musical dentro de la producción y composición, su música coral se centra en composiciones navideñas con ritmos ecuatorianos (Garzón, 2018).

1.6.2.1 Discografía de Carlos Garzón

A continuación, se presenta la discografía del compositor:

Tabla 3. Discografía de Carlos Garzón

| Obra | Género | Año |
|--------------------|-----------------|------------|
| Angeleñita | Paseito | 2000 |
| Ciudad norteña | Pasacalle | 1995 |
| Buenos Aires | Tango | 2015 |
| Juntitos los dos | Bolero ranchero | 2013 |
| Mi bella Cuenca | Pasodoble | 2013 |
| Imbabureña hermosa | Bomba | 2016 |
| Tú me alocas | Salsa | 2015 |
| Otro amor | Cumbia | 1988 |
| Eterno amor | Salsa | 2016 |
| Mujer Ecuatoriana | Cumbia | 1990 |

2 Capítulo 2: Análisis de la obra “La toronja y el limón”

En este segundo capítulo se analizará principalmente la obra "La Toronja y el Limón" del compositor Gerardo Guevara, complementándolo con un análisis general de cinco obras del mismo autor para poder encontrar recursos musicales comunes que el compositor utiliza al momento de escribir su música, posteriormente se analizará recursos compositivos y armónicos utilizados dentro de la obra la toronja y el limón, contemplando su estructura, ritmo, armonía y melodía.

2.1 Análisis TAE de las obras de estudio de Gerardo Guevara

Para introducir el análisis de la obra principal de "La Toronja y el limón", se realizó un análisis general TAE (Temático, Armónico y Estructural) de cinco temas de Gerardo Guevara, con el objetivo de encontrar recursos compositivos predominantes al momento de plasmar sus obras. A continuación, se presenta el resultado obtenido:

Tabla 4. Análisis TAE

| TEMA | GÉNERO | MÉTRICA | TONALIDAD | FORMA |
|-------------------------|----------|-----------------------------------|-----------------|--|
| Danzante del Destino | Danzante | 6/8 | Tonalidad Menor | Intro: 12 (2+4+5) A: frase 1(8) frase 2 (4+6) A prima: frase 1 (8) frase 2 (4+5) Intro: 12 (4+5) B: Frase 1 (6) Frase 2 (4+5) |
| Danzante de la Ausencia | Danzante | Intro: <i>Ad lib</i> Tema: 6/8 | Tonalidad Menor | Intro: Frase 1(3+1+3+2) Frase 2 (2+4+5) A: 6+6 Intro prima: 4+5 B: 7+7 Outro: 4+5 |

| | | | | |
|-------------------------------|-------------------|-----|--|---|
| Quito Arrabal del Cielo | Pasillo | 3/4 | Tonalidad menor y modula a tonalidad mayor | Intro: 9 A: 7+4 Intro: 8 B: 4+4+5+3+3 Intro: 8 C: 8+9 Outro: 8 |
| Yaraví del desterrado | Yaraví/ Albazo | 6/8 | Tonalidad Menor | Intro: 4 A: 9 Intro: 4 B: Frase 1 (8) Frase 2 (5+5) Intro: 4 C(Albazo): Frase 1 (5) Frase 2 (16+16) |
| Tuyallay | San Juanito | 2/4 | Tonalidad Menor | Intro: Frase 1 (8) Frase 2 (4+4) Frase 3 (4) A: Frase 1 (4+4) Frase 2 (4+4) Intro: 4 B: Frase 1 (4+4) Frase 2 (4+4) Outro: Frase 1 (4) Frase 2 (4+2) |

En cuanto al análisis del registro de voces, como conclusión se puede decir que en general dentro de cada voz utiliza un rango medio que facilita el alcance de estas notas al cantar:

A continuación, se detalla el registro de voces general y los registros específicos de cada obra:

Registro de voces general:

- Soprano: C4- F5
- Contralto: G3- C5
- Tenor: C3- F4
- Bajo: F2- E3



Figura 1. Registro de voces general de las obras

Tabla 5. Registro de voces específico de cada obra

| Tema | Registro |
|-------------------------|--|
| Danzante del destino | Soprano: C4- F5 Contralto: G3-C5 Tenor: C3-C4 Bajo: A2-E3 |
| Danzante de la Ausencia | Soprano: C4- E5 Contralto: A3-A4 Tenor: C3-E4 Bajo: F2-C3 |
| Quito Arrabal del Cielo | Soprano: C4- E5 Contralto: G3-C4 Tenor: F3-F4 Bajo: A2-B3 |
| Yaraví del desterrado | Soprano: C4- F5 Contralto: A3-C5 Tenor: C3-F4 Bajo: F2-C4 |
| Tuyallay | Soprano: F4-E5 Contralto: G3-C5 Tenor:F3- C4 Bajo:F2-D4 |

A continuación, se hace un análisis detallado en cuanto a estratos musicales, armonía y su disposición de voces e intervalos entre cada voz y del camino armónico que llevan en las obras de manera general.

Danzante del destino:

Intro:

En este tema podemos observar que las sopranos y contraltos llevan la melodía armonizada por sextas, terceras y cuartas; los tenores hacen contrapunto a la melodía que llevan las mujeres por séptimas y los bajos mantienen la base rítmica del danzante.

A:

Sopranos y contraltos continúan llevando la melodía armonizada por terceras en su mayoría, mientras los tenores y bajos llevan la base rítmica armonizando por terceras y cuartas.

A':

En la primera frase el tenor lleva la melodía, mientras el bajo hace la base rítmica armonizando por quintas, de acuerdo a los tiempos fuertes de la melodía y con respecto al acorde de cada compás; posteriormente se suman las sopranos y contraltos haciendo contrapunto a la melodía y entre ellas se armonizan por quintas.

Intro:

Ingresa nuevamente a la intro como especie de estribillo, con la misma dinámica ya mencionada.

B:

Podemos observar que ingresan tenores y bajos con la melodía armonizada en quintas, terceras, cuartas y unísono mientras sopranos y contraltos hacen contrapunto armonizado en terceras y cuartas, para ingresar a la última frase en polifonía iniciando con tenores y bajos, posteriormente contraltos y al final sopranos en el lapso de dos compases y finalmente la melodía pasa a las sopranos y contraltos armonizadas por cuartas, sextas, terceras y segundas, mientras los tenores y bajos hacen la base rítmica armonizada por quintas.

Danzante de la ausencia:

Intro:

En la parte de la primera frase de la intro podemos notar que hace un *ad lib*, e inicia con sopranos y contraltos, que se armoniza por cuartas en donde la soprano tiene un *divisi* igualmente de cuarta, el tenor hace un contrapunto en tercera y termina ingresando el bajo en tercera, en la frase 2 ingresa con tiempo en 6/8 en donde soprano y contralto armonizan por cuartas y la soprano tiene *divisi* por cuartas y unísono, mientras que el tenor y bajo llevan la base rítmica armonizada por cuartas, aquí el bajo también tiene *divisi* en quintas

A:

Al ingresar a esta parte la melodía la llevan las sopranos y contraltos armonizadas por terceras, unísono, quintas y cuartas, aquí podemos notar que las sopranos tienen apoyaturas propias del género, mientras los tenores y bajos hacen la base rítmica armonizada por quintas. Al ingresar a la segunda frase, el tenor sube a armonizar a las sopranos y contraltos por terceras, mientras el bajo hace contrapunto.

Intro:

Ingresa en la frase dos en donde soprano y contralto armonizan por cuartas y la soprano tiene *divisi* por cuartas y unísono, mientras que el tenor y bajo llevan la base rítmica armonizada por cuartas, aquí el bajo también tiene *divisi* por quintas.

B:

En esta parte los tenores y bajos llevan la melodía armonizada por quintas, terceras, sextas, unísono y cuartas, en donde el bajo hace finales de compás llenando el espacio de la melodía, mientras soprano y contralto hacen contrapunto en terceras y para finalizar la melodía pasa a las sopranos, contraltos y tenores armonizados en terceras, cuartas y quintas, mientras el bajo hace la base rítmica y para finalizar esta parte hace homofonía de las cuatro

voces armonizadas en terceras, haciendo en el último compás el bajo un contrapunto.

Intro:

Para finalizar la obra ingresan a esta sección soprano y contralto armonizan por cuartas y la soprano tiene *divisi* por cuartas y unísono, mientras que el tenor y bajo llevan la base rítmica armonizada por cuartas, aquí el bajo también tiene *divisi* en quintas.

Quito arrabal del cielo:

Intro:

Inicia la melodía en sopranos y contraltos, haciendo unísono y para finalizar cada frase, hace armonización en quintas y cuartas, el tenor armoniza por terceras y cuartas y el bajo lleva el acompañamiento rítmico en terceras según el acorde que corresponde.

A:

Inician la melodía las sopranos, contraltos y tenores por cuartas, en ocasiones hacen contrapunto entre sí y en otras armoniza, mientras que el bajo hace la base rítmica en terceras.

B:

En esta sección modula a tonalidad mayor, las sopranos, contraltos y tenores llevan la melodía armonizada por terceras, mientras el bajo hace un contrapunto combinado con la rítmica del pasillo.

C:

En esta sección vuelve a tonalidad menor y las sopranos y contraltos llevan la melodía armonizada por cuartas mientras los tenores y bajos llevan la sección rítmica y el acompañamiento, posteriormente se suma el tenor y se queda el bajo haciendo el acompañamiento.

Intro:

Para finalizar la melodía se encuentra en sopranos y contraltos, haciendo unísono y para finalizar cada frase hace armonización en quintas y cuartas, el tenor armoniza por terceras y cuartas y el bajo lleva el acompañamiento rítmico en terceras según el acorde que corresponde.

Yaraví del desterrado:

Intro:

La melodía principal la lleva la soprano, mientras la contralto y el tenor hacen contrapunto armonizado en terceras y el bajo hace la base rítmica a dos voces armonizado en quintas.

A:

La melodía principal lo llevan la soprano, contralto y tenor armonizando en quintas mientras el bajo hace contrapunto.

Intro:

La melodía principal la lleva la soprano, mientras la contralto y el tenor hacen contrapunto armonizado en terceras y el bajo hace la base rítmica a dos voces armonizada en quintas.

B:

En esta sección la melodía pasa a los tenores y bajos armonizados en sextas, cuartas, segundas y quintas y en algunas partes hacen unísono, mientras las sopranos y contraltos hacen un contrapunto armonizado en sextas, quintas y terceras, para finalmente hacer una homofonía de cuatro voces armonizadas en terceras.

C:

En esta sección cambia a albazo y en la primera frase los tenores y bajos empiezan homofónicamente armonizando en cuartas, los bajos tienen un *divisi*

en quintas, mientras los contraltos hacen contrapunto y posteriormente entran las sopranos con una nota larga para finalmente hacer homofonía rítmica las cuatro voces una armonización en terceras. Posteriormente en la segunda frase tenores y bajos llevan la melodía armonizada en terceras y los bajos tienen *divisi* de cuartas mientras sopranos y contraltos hacen contrapunto armonizado en cuartas y las sopranos con un *divisi* de terceras, posteriormente las cuatro voces homofónicamente hacen armonización de terceras para ingresar a la última parte en los tenores hacen la melodía principal y sopranos, contraltos y bajos hacen contrapunto armonizado en terceras, para finalizar homofónicamente en una armonización de cuatro voces en terceras.

Tuyallay:

Intro:

En la primera frase trabaja en homofonía de las cuatro voces haciendo unísono entre soprano, contralto y bajo, mientras que el tenor armoniza en cuartas; en ocasiones algunas voces armonizan en cuartas igualmente. En la segunda frase sopranos y contraltos hacen la melodía armonizada en terceras y cuartas mientras el tenor y bajo hacen la base rítmica armonizando en octavas, el bajo inicia con *divisi* y sigue a una sola voz.

A:

Las sopranos y contraltos llevan la melodía en las tres casillas armonizando por terceras, mientras los tenores y bajos hacen la base rítmica armonizada en cuartas; el bajo tiene *divisi* de quinta. En la segunda frase las sopranos, contraltos y tenores llevan la melodía armonizando en terceras, sextas y cuartas mientras el bajo hace la base rítmica.

Intro:

Entra en la segunda frase, sopranos y contraltos hacen la melodía armonizada en terceras y cuartas mientras el tenor y bajo hacen la base rítmica armonizando en octavas, el bajo inicia con *divisi* y sigue a una sola voz.

B:

En esta sección hacen homofonía las cuatro voces y armonizan en terceras, cuartas, quintas y sextas y para finalizar esta sección, las sopranos y contraltos llevan la melodía armonizada en terceras y cuartas y los tenores y bajos hacen la base rítmica que armoniza en terceras y cuartas.

Intro:

Finaliza con la segunda frase, sopranos y contraltos hacen la melodía armonizada en terceras y cuartas mientras el tenor y bajo hacen la base rítmica armonizando en octavas; el bajo inicia con *divisi* y sigue a una sola voz.

2.2 Análisis de “La toronja y el limón”

Esta obra es un albazo de Gerardo Guevara, realizado en 1981, para cuatro voces: soprano, contralto, tenor y bajo. En el Anexo 2 se incluye la partitura completa.

De acuerdo al maestro Gerardo Guevara, tomó la letra del poema Romance de la naranja, del autor Leonardo Páez y le hizo una adaptación para la obra coral (Guevara, 2019).

2.2.1 Estructura

- Estribillo
- A
- Estribillo
- B
- Estribillo
- C
- Estribillo
- D

Tomando el análisis formal que plantea William Caplin, que trata sobre las ideas expuestas en una obra y cómo éstas están conformadas por partes más pequeñas que se repiten y forman la idea más general, pasando por el análisis macro al micro (William E. Caplin, 2010), la obra "La toronja y el limón" expone una estructura tradicional, en la que cuenta con una sección repetitiva entre las

partes A, B, C y D, llamada Estribillo que comúnmente se usa para pasar de una sección a otra. El estribillo está compuesto por una parte la cual posee ocho compases, divididos en cuatro más cuatro. En la sección A, encontramos dos partes, la primera A que está dividida en cuatro más cuatro compases y la segunda parte B que está dividida en cuatro más cinco más dos. En la sección B, encontramos dos partes, la primera A que está dividida en cuatro más cuatro compases y la B que está dividida en cuatro más cuatro compases. En la sección C, encontramos dos partes, la primera a que está dividida en cuatro más cuatro compases y la B que está dividida en cuatro más cuatro compases y, por último, en la sección D encontramos dos partes, la primera A que está dividida en cuatro más cuatro compases y la B que está dividida en cuatro más cinco compases.

Tabla 6. Estructura detalla “La toronja y el limón”

| Estribillo | A | | Estribillo | B | | Estribillo | C | | Estribillo | D | |
|------------|-----|-------|------------|-----|-----|------------|-----|-----|------------|-----|-----|
| a | a | b | a | a | b | a | a | b | a | a | b |
| 4+4 | 4+4 | 4+5+2 | 4+4 | 4+4 | 4+4 | 4+4 | 4+4 | 4+4 | 4+4 | 4+4 | 4+5 |

2.2.2 Ritmo

La métrica de la obra, al ser un albazo, está escrita en compás binario de 6/8, característico de este género.

Rítmicamente en esta obra se puede observar que, de acuerdo a las secciones, la figuración típica del albazo se divide entre las cuatro voces.

Estribillo:

En la parte del estribillo se puede observar como el bajo lleva una figuración rítmica que es complementada por la soprano, contralto y tenor, y al escucharlos juntos, claramente se puede notar el patrón típico del albazo.

la ra la la la ra la la la ra la la la
la ra la la la ra la la la ra la la la
la ra la la la ra la la la ra la la la
la ra la la la ra la la la ra la la la

Figura 2. Análisis rítmico de “La toronja y el limón” Estribillo

Parte A:

En la parte A se observa que el bajo es el que mantiene el patrón rítmico, mientras que la melodía se complementa por su figuración.

RON - JAI BA POR A - GUA EL LI - MÓN FOR UN PO - QUI - TO
RON - JAI - BA POR A - GUA EL LI - MÓN FOR UN PO - QUI - TO LA RA
RON JAI BA POR A - GUA LA LA EL LI - MÓN FOR UN PO - QUI - TO LA RA
la la la LI - MÓN PO TO la

Figura 3. Análisis rítmico de “La toronja y el limón” Parte A

Parte B:

En la parte B se puede observar que las sopranos y contraltos llevan el patrón rítmico y el bajo lleva la base que lo complementa.

la ra la la ra la la ra la la ra la TE
la ra la la ra la la ra la la ra la TE
THEM-PO TEHE BUS-CA - DO - YHOY POR FIN TE TEN-GO CÉR - CA CUAN-TO CA - TE
YO TE BUS - OUE YHOY POR FIN TEEN - CON - TRÉ CUAN-TO TRÉ TE

Figura 4. Análisis rítmico de “La toronja y el limón” Parte B

Parte C:

En la parte C se puede observar que el patrón rítmico está en conjunto en bajos y tenores, el bajo lleva el peso del patrón mientras que el tenor le da el salto del albazo.

BLA BAEI LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS - Y SE
 LA PO - BRE TO - RON - JI - TA CE - RRO SUS DOS MIL O - JI

BLA BAEI LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS -
 LA PO - BRE TO - RON - JI - TA CE - RRO SUS DOS MIL O - JI

la - la - la ra la la ra la la ra la la ra la

la - la - la la - la - la la la la - la - la la - la

Figura 5. Análisis rítmico de “La toronja y el limón” Parte C

Parte D:

En la parte D se puede observar que el bajo le da el peso del patrón rítmico, mientras el tenor le da el salto del albazo.

ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM - BRE DE NA - RAN - JA - BAU - TI -
 ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM - BRE DE NA - RAN - JA - BAU - TI -

la ra la la ra la CON EL NOM - BRE DE NA - RAN - JA -

la la la - ÑA - TI - ZA - RON - NA - RAN - JA - la ra

Figura 6. Análisis rítmico de “La toronja y el limón” Parte D

2.2.3 Registro de voces

Según Gerardo Guevara esta obra fue escrita para coro estándar mixto, eso quiere decir que no es complicada en cuanto a registro de cada voz (Guevara, 2019). Este análisis expone que en la obra la toronja y el limón las sopranos cantan desde un A3 hasta un F5, las contraltos cantan desde un A3 hasta un D5, los tenores cantan desde un E3 hasta un G4 y los bajos cantan desde un A2 hasta un C3, esto quiere decir que están en notas internas, las cuales van a ser muy cómodas al momento de cantar. Las notas internas son las más adecuadas

y cómodas para su emisión mientras que las externas son las más complicadas (Ferraudi, 2005, pág. 11).

- Soprano: A3-F5
- Contralto: A3-D5
- Tenor: E3-G4
- Bajo: A2-C3



Figura 7. Registro de voces “La toronja y el limón”

2.2.4 Estratos musicales de las voces

Se debe tomar en cuenta que estos estratos no se perciben en forma lineal, sino en bloque. En primer plano se encuentra la melodía principal que viene acompañada por un refuerzo melódico que es una melodía con ritmo y texto similares o parecidos a los de la melodía principal, pero basada en las notas del espectro armónico funcional, normalmente se la llama 2°, 3° o 4° voz, según la cantidad de refuerzos armónicos que tenga la melodía, también podemos encontrar el refuerzo armónico que es una célula melódica, que tiene notas más largas que la melodía, puede tener o no texto y funciona como colchón armónico. También se encuentra la articulación rítmica que es una melodía estructurada sobre un ostinato de diversa duración, que funciona como motor rítmico, estos pueden o no tener letra u onomatopeyas melódicas o percutivas. Finalmente encontramos el contra canto, que es una melodía secundaria que actúa a manera de contrapunto con la melodía principal, actuando armónicamente con el conjunto de las voces, pero funcionando como melodía independiente dentro de la misma obra (Ferraudi, 2005, págs. 20-21).

En "La toronja y el limón" se puede observar que mayormente usa a las sopranos en la melodía principal y en tres secciones al tenor, esto quiere decir que usa las voces agudas para resaltar la melodía, en el refuerzo melódico se puede observar que están ubicadas las cuerdas de contralto y tenor en su mayoría y solo en una sección de la parte D, usa al bajo, en el refuerzo armónico usa a todas las cuerdas en diferentes secciones de la obra de una forma balanceada, en el refuerzo rítmico usa de igual forma a todas las cuerdas aunque inicialmente se puede notar que hay carencia de la misma y hace un desarrollo dentro de la misma, por último, en el contra canto, el cual está presente en toda la obra, se puede observar que mayormente usa al bajo para realizar esta función.

Tabla 7. Estratos musicales "La toronja y el limón" Estribillo

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|------------|-------------------|-------------------|-------------------|------------------|------------------------|
| Estribillo | Soprano | Contralto y tenor | Bajo | - | Bajo (Final de Frase) |

The image shows a musical score for the chorus of "La toronja y el limón". It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is highlighted in red, Alto in purple, Tenor in blue, and Bass in orange. The lyrics "la ra la la" are written below the notes. The score is in 6/8 time and includes a key signature of one flat.

Figura 8. Estratos musicales "La toronja y el limón" Estribillo

Tabla 8. Estratos musicales "La toronja y el limón" parte A

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|-------------------|-------------------|-------------------|------------------|--------------|
| A | Soprano | Contralto | Bajo | - | Tenor |
| | Soprano | Contralto y Tenor | Bajo | - | Bajo |

9

S UN CA - MI - NI - TOES - TRE - CHO SEEN - CON - TRA - RON DE - RE - PEN - TE EL LI -

A UN CA - MI - NI - TOES - TRE - CHO SEEN - CON - TRA - RON DE - RE - PEN - TE EL LI -

T LA RA LA SEEN - CON - TRA - RON DE - RE - PEN - TE LA LA EL LI -

B la la la la la la

Figura 9. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte A

Tabla 9. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte B

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|-------------------|-------------------|---------------------|---------------------|--------------|
| B | Tenor 1 | Tenor 2 | Soprano y Contralto | Soprano y Contralto | Bajo |
| | Tenor | - | Soprano y Contralto | - | Bajo |

36

S la ra la la ra la la ra la ra la TE

A la ra la la ra la la ra la la ra la la ra la TE

T TIEM-PO TEHE BUS-CA - DO YHOY POR FIN TE TEN-GO CER - CA CUAN-TO CA - TE

B YO TE BUS-QUE YHOY POR FIN TEEN - CON - TRÉ CUAN-TO TRÉ TE

41

S QUIE - RO - TE QUIE-RO - CA-SA - RE-MOS la ra la la ra la

A QUIE - RO -

T QUIE-RO SA - BES TE QUIE-RO - Y NOS CA - SA - RE-MOS PRON - TO - TE TO -

B QUIE - RO - TE QUIE-RO - Y NOS CA - SA - RE - MOS TE MOS - la

Figura 10. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte B

Tabla 10. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte C

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|-------------------|-------------------|-------------------|------------------|--------------|
| C | Soprano | Contralto | - | Tenor | Bajo |
| | Soprano | Contralto | Tenor | Bajo | - |

54 MENO

S BLA-BAEL LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS - Y SE
LA PO - BRE TO - RON - JI - TA - CE - RRO SUS DOS MIL O - JI

A BLA-BAEL LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS -
LA PO - BRE TO - RON - JI - TA - CE - RRO SUS DOS MIL O - JI

T la - la la ra la la ra la la ra la la ra la

B la - la la la - la la la la la - la la - la

59 a tempo

S DES - MA - YÖEN LOS BRA - ZOS DEL BAN - DO - LE - RO - LI - MÓN Y SE MÓN -
DES-MA-YÖEN LOS BRA - ZOS DEL BAN - DO - LE - RO LI - MÓN MÓN -

A DES-MA-YÖEN LOS BRA - ZOS DEL BAN - DO - LE - RO LI - MÓN MÓN -

T DES - MA - YÖ de EL LI - MÓN la ra la MÓN la ra la

B EN LOS BRA - ZOS DE EL LI - MÓN MÓN la

Figura 11. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte C

Tabla 11. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte D

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|-------------------|------------------------------------|---------------------|------------------------------------|--------------|
| D | Tenor | Bajo | Soprano y Contralto | Contralto y Tenor (Final de Frase) | - |
| | Soprano | Contralto y Tenor (Final de Frase) | - | Tenor | Bajo |

72 *mf* VER-GÜEN-ZA DE TO-RON-JA - LES
mf VER-GÜEN-ZA DE TO-RON-JA - LES la la
 8 PUÉS NA-CIÓU-NA NI - ÑA *f* YOR -
 PUÉS NA-CIÓU-NA NI - ÑA *mp* VER - GÜEN - ZA - YOR -

76 *a tempo*
 S *f* BAU-TI -
 A *p* la ra la la ra la *f* BAU-TI -
 T *p* la ra la la ra la
 B *mf* LOS MÁS VIE - JOS DE LA CA - SA -

80 *II vez ritenuto*
 S ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA - BAU-TI -
 A ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA - BAU-TI
 T la ra la la ra la CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA -
 B la la la - *f* BAU-TI - ZA - RON - NA - RAN - JA - la ra

Figura 12. Estratos musicales “La toronja y el limón” parte D

2.2.5 Armonía

Al analizar "La obra la toronja y el limón" pudimos determinar la progresión armónica presentada en la tabla 13, sobre la tonalidad de Dm, en nomenclatura de análisis armónico tradicional.

Tabla 12. Progresión armónica “La toronja y el limón”

| Forma | Progresión Armónica |
|-----------------|--|
| Estrillo | V7 – Im – bVII – bIII – V – Im – V7 – Im |
| A | Im – bIII – bVI – V7 |
| | bIII – bVI – V7 – Im – bVI – V7 - Im |
| | bVII – bIII |

| | |
|----------|------------------------------------|
| B | bIII – V7 - Im |
| C | bVII – bVII/ II – bVII / IV – bIII |
| | V7 - Im |
| D | bVII – bIII – bVII – bIII |
| | bVI – V7 – Im – V7 - Im |

2.2.5.1 Disposición de las voces

Tomando el acorde *per se*, sabiendo que la estabilidad o inestabilidad depende del contexto armónico y la función musical, se sabe que un acorde estable se logra en posición fundamental, mientras que las inestabilidades de los acordes vienen de inversiones posibles tales como 1ª, 2ª Y 3ª inversión (Ferraudi, 2005, pág. 13).

En la obra "La toronja y el limón" se puede llegar a la conclusión que el compositor Gerardo Guevara mayormente usa la disposición de las voces en estado fundamental, en menor cantidad en 1ª inversión y en 2ª y 3ª inversión solo en lugares específicos como para finalizar cadencias. Así le da más estabilidad a la obra. El análisis de este recurso se presenta en las siguientes figuras:

Estribillo:

The image shows a musical score for the chorus "La toronja y el limón". It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 8/8 time and includes lyrics: "la toronja y el limón". Above the vocal lines, red text indicates the chords used: A7(1ª), Dm(Fund), C(1ª), and F(Fund) for the first system; and A7(1ª), Dm(Fund), A7(2ª), and Dm(Fund) for the second system. The bass line is also visible at the bottom of each system.

Figura 13. Disposición de voces "La toronja y el limón" Estribillo

Parte A:

Musical score for Part A of "La toronja y el limón". The score is written for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: UN CA-MI-NI-TOES-TRE - CHO SEEN-CON-TRA-RON DE-RE-FEN - TE EL LI-. The Soprano and Alto parts have the same melody. The Tenor part has a different melody starting with "LA RA LA". The Bass part has a simple accompaniment. Chord markings are: Dm(Fund) for the first measure and F(Fund) for the second measure.

Figura 14. Disposición de voces “La toronja y el limón” Parte A

Parte B:

Musical score for Part B of "La toronja y el limón". The score is written for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: la ra la la ra la la ra la la ra la TE. THEM-PO-TEHE-BUS-CA - DO...YHOY POR FIN TE TEN-GO CER - CA CUAN-TO CA... TE. YO TE BUS-QUE YHOY POR FIN TEEN - CON - TRE CUAN-TO TRE TE. QUIE - RO TE QUIE-RO... CA-SA - RE-MOS la ra la la ra la. QUIE - RO. QUIE-RO SA - RES TE QUIE-RO... Y NOS CA - SA - RE-MOS FRON - TO TE TO. QUIE - RO TE QUIE-RO... Y NOS CA - SA - RE - MOS TE MOS la. Chord markings are: C(3^a) for the first measure, F(Fund) for the second measure, F(Fund) for the third measure, AZ(Fund) for the fourth measure, and Dm(Fund) for the fifth measure.

Figura 15. Disposición de voces “La toronja y el limón” Parte B

Parte C:

Musical score for "La toronja y el limón" Parte C. The score is in 2/4 time and features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The score is divided into two systems. The first system includes the following lyrics: S: BLA-BALL LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA-RA TAN A - GRIA QUE TOS... Y SE LA PO-BRE TO-RON-II - TA CE-RRO SUS DOS MIL O-II; A: BLA-BALL LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA-RA TAN A - GRIA QUE TOS... LA PO-BRE TO-RON-II - TA CE-RRO SUS DOS MIL O-II; T: la - la la ra la la ra la la ra la la ra la; B: la - la - la la - la - la la la la - la - la la - la. The second system includes: S: DES-MA-YOEN LOS BRA - ZOS DEL BAN-DO-LE - RO - LI - MÓN Y SE MÓN; A: DES-MA-YOEN LOS BRA - ZOS DEL BAN-DO-LE - RO LI - MÓN MÓN; T: DES-MA - YÓ - de EL LI-MÓN la ra la MÓN la ra la; B: EN LOS BRA-ZOS DE EL - LI - MÓN - MÓN - la. Chord markings in red include: C(Fund), C(1ª), C(2ª), F(Fund), A7(Fund), and Dm(Fund).

Figura 16. Disposición de voces “La toronja y el limón” Parte C

Parte D:

Musical score for "La toronja y el limón" Parte D. The score is in 2/4 time and features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The score is divided into two systems. The first system includes the following lyrics: S: VER-GÜEN-ZA DE TO-RON-JA - LES; A: VER-GÜEN-ZA DE TO-RON-JA - LES la la; T: PUÉS NA CIÓU-NA NI - NA YOR; B: PUÉS NA-CIÓU-NA NI - NA mp VER - GÜEN - ZA - YOR -. The second system includes: S: mm - mm f BAU-TI -; A: mm - mm p la ra la la ra la f BAU-TI -; T: GU-LLO DE LI - MO - NE - ROS p la ra la la ra la; B: GU-LLO DE LI - MO - NE - ROS mf LOS MÁS VIE - JOS DE LA CA - SA. Chord markings in red include: C(Fund), C(3ª), F(Fund), C(Fund), F(Fund), a tempo F(1ª), and F(2ª). Dynamics include mf, mp, p, and f.

Figura 17. Disposición de voces “La toronja y el limón” Parte D

2.2.5.2 Intervalos entre cada voz

De acuerdo con el rendimiento dinámico de las voces y la posición del acorde, se puede analizar el tipo de intervalos que se forman entre sí, ya sea por dirección dinámica, cercanía de notas, ritmo interno de la frase, melodía y acompañamiento (Ferraudi, 2005, pág. 13). Como se puede observar en la figura 13, de acuerdo con la disposición del acorde, en las voces se utilizan mayormente 3m, unísono y en algunos casos 4J, 5J y 6M. Este es solo un fragmento, ya que en toda la obra se usa la misma dinámica.

Figura 18. Intervalos entre cada voz “La toronja y el limón”

2.2.6 Melodía

En la melodía se trabaja algunos factores según la disposición melódica y armónica de la obra. A continuación, se explicará cada uno de ellos dentro de la obra coral "La toronja y el limón".

2.2.6.1 Camino melódico

Este es un aspecto muy importante al momento de arreglar o componer, ya que al entonar una nota mientras otra cuerda entona otra, se debe crear independencia entre éstas y se debe registrar musicalmente a la otra para lograr afinar perfectamente el intervalo musical. Se toma en cuenta la densidad vertical que es el número de cuerdas dentro del coro, el movimiento de las voces (paralelo, contrario u oblicuo) y elementos rítmicos que influyan en la obra (Ferraudi, 2005, págs. 14-16).

Estribillo:

la ra la la la ra la la la ra la la la la
 la ra la la la ra la la la ra la la la la
 la ra la la la ra la la la la ra la la la la
 la la la la la la la la la la ra la la la la

Figura 19. Camino melódico “La toronja y el limón” Estribillo

Como se puede observar, en sopranos, contraltos y tenores el movimiento melódico es interválico, es medianamente probable alguna desafinación aquí, ya que todos están dentro de las notas de los acordes, mientras que los bajos cantan notas del acorde, también es muy evidente que su movimiento en conjunto de las voces es paralelo, a excepción del bajo ya que es oblicuo con respecto a la melodía.

Parte A.1:

S
UN CA-MI-NI-TOES-TRE - CHO SEEN-CON-TRA-RON DE-RE-PEN - TE EL LI-
 A
UN CA-MI-NI-TOES-TRE - CHO SEEN-CON-TRA-RON DE-RE-PEN - TE EL LI-
 T
LA RA LA SEEN-CON-TRA-RON DE-RE-PEN - TE LA LA EL LI-
 B
la la la la la la

Figura 20. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte A.1

Como se puede observar, entre sopranos y contraltos hay un movimiento melódico de grado conjunto, lo que lo hace fácil al momento de cantar, ya que las desafinaciones son poco probables. Estas dos voces se mueven paralelamente y los tenores hacen un cruce de voces a grado conjunto, con relación a las voces femeninas, tiene movimiento contrario, al igual que los bajos que cantan notas del acorde.

Parte A.2:

Figure 21 shows the musical score for Part A.2. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: DEAL - MI - BAR PA - RA SU SA - GRE EL LI - MÓN POR UN PO - QUI - la BAR - RA SAN - GRE EL LI - MÓN POR PO - . The score is in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Figura 21. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte A.2

Como se puede observar, sopranos, contraltos y tenores en movimiento paralelo en su mayoría de forma paralelamente y los bajos hacen un cruce de voces a grado conjunto.

Parte B.1:

Figure 22 shows the musical score for Part B.1. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: la ra la la ra la la ra la ra la la ra la TE TIEM-PO TEHE BUS-CA - DO YHOY POR FIN TE TEN-GO CER - CA CUAN-TO CA TE YO TE BUS - QUE YHOY POR FIN TEEN - CON - TRÉ CUAN-TO TRÉ TE . The score is in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). It also includes first and second endings.

Figura 22. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte B.1

Como se puede observar, sopranos y contraltos hacen notas del acorde y tienen un movimiento paralelo entre sí, los tenores llevan la melodía en *divisi*, en terceras a grado conjunto y los bajos tienen un movimiento oblicuo y tiene un cruce de voces con respeto a la melodía y ritmo, para voces femeninas no es complicado afinar, es un poco más difícil para los bajos.

Parte B.2:

Musical score for Part B.2 of "La toronja y el limón". The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: QUE - RO - TE QUE-RO - CA-SA - RE-MOS la ra la la ra la. The score includes first and second endings and a fermata over the final note.

Figura 23. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte B.2

Sopranos y contraltos llevan notas del acorde esto hace más fácil la afinación, se mueven en grado conjunto y entre ellas se mueven paralelamente, los tenores con respecto a las voces femeninas tienen un movimiento oblicuo y hay un cruce de voces entre las cuatro cuerdas. Los bajos tienen un movimiento a grado conjunto.

Parte C.1:

Musical score for Part C.1 of "La toronja y el limón". The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: BLA BAE L I - MÓN TAN SE - RIO - CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS Y SE LA PO - BRE TO - RON - JI - TA - CE - RRO SUS DOS MIL O - JI. The score includes first and second endings, a fermata, and a ritardando marking. The tempo marking is MENO.

Figura 24. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte D.1

Como se puede observar sopranos y contraltos cantan la melodía y entre ellas armonizan en movimiento paralelo, los bajos hacen la fórmula del albazo con respecto a las voces femeninas cantando notas del acorde y los tenores hacen melodías rítmicas sencillas que complementan la melodía.

Parte C.2:

59 *a tempo*

S DES - MA-YOÉN LOS BRA - ZOS DEL BAN-DO-LE - RO - LI - MÓN Y SE MÓN

A DES-MA-YOÉN LOS BRA - ZOS DEL BAN-DO-LE - RO LI - MÓN MÓN

T DES-MA - YÓ de EL LI-MÓN la ra la MÓN la ra la

B EN LOS BRA-ZOS DE EL LI - MÓN MÓN la

Figura 25. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte C.2

En este caso podemos notar que existen varios movimientos en las cuatro voces entre sí, las sopranos tienen intervalos que podría dificultar un poco la afinación en esta sección, se mueven paralelamente con los contraltos, los tenores y bajos hacen dos cruces de voces diferentes, de igual forma utilizando mayormente notas del acorde.

Parte D.1:

S *mm* *mm* *f* BAU-TI -

A *mm* *mm* *p* la ra la la ra la *f* BAU-TI -

T GU-LLO DE LI - MO - NE - ROS *p* la ra la la ra la

B GU-LLO DE LI - MO - NE - ROS *mf* LOS MÁS VIE - JOS DE LA CA - SA

Figura 26. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte D.1

En este caso podemos notar que tenores y bajos trabajan paralelamente las voces armonizadas en su mayoría por grado conjunto, posteriormente los tenores hacen un cruce de voces rítmico que trabaja paralelamente con contraltos. Sopranos y contraltos de igual manera trabajan paralelamente al inicio a grado conjunto.

Parte D.2:

S: ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA - BAU - TI -
 A: ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA - BAU - TI -
 T: la ra la la ra la CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA -
 B: la la la la - *f* BAU-TI - ZA - RON - NA - RAN - JA - la ra

Figura 27. Camino melódico “La toronja y el limón” Parte D.2

Se puede observar que sopranos y contraltos tienen un movimiento paralelo entre ellas, y cada una se mueve en grado conjunto con melodía simple, mientras tenores y bajos hacen un cruce de voces con respecto a lo que hacen las voces femeninas, usan notas de los acordes, así que esto permite que no sea tan complicada la afinación de cada voz.

3 Capítulo 3: Arreglo coral de Indio Carajo

En este capítulo se pondrán en práctica los recursos tomados de la obra “La toronja y el limón” de Gerardo Guevara en el arreglo coral de Indio Carajo del compositor Carlos Garzón, en el cual se tomarán en cuenta recursos como la estructura tradicional del albazo, que va de la mano con su ritmo característico, manejando el registro de voces, los estratos musicales como lo hace Gerardo Guevara, en cuanto a la armonía se tomará en cuenta la disposición de las voces e intervalos en cada voz, finalmente se trabajará el camino melódico similar a Gerardo Guevara tomándolo como ejemplo claro.

3.1 Estructura

Se ha tomado el tema Indio Carajo de tipo canción para ser adaptada y arreglada para un coro mixto estándar. Este tema es un albazo realizado en el año 2019 por el compositor Carlos Garzón, en homenaje al pintor Oswaldo Guayasamín.

Al hablar de la estructura de esta obra, se realizará una tabla comparativa de La toronja y el limón del compositor Gerardo Guevara y de Indio Carajo del compositor Carlos Garzón, se ah llegando a la conclusión de utilizar en el arreglo coral los estribillos con su estructura correspondiente tomadas de la obra La toronja y el limón.

Tabla 13. Estructura comparativa de “la toronja y el limón” y “Indio Carajo”

| La toronja y el limón | Indio Carajo |
|-----------------------|------------------|
| Estribillo A | Estribillo A |
| Estribillo B | Estribillo A' |
| Estribillo C | Estribillo B |
| Estribillo D | Estribillo C |

De acuerdo a el género y obra se ha tomado la parte de los estribillos con la estructura de la toronja y el limón para la obra Indio Carajo, en la cual, al no contar con parte D y tener una A', se deduce que es la mejor opción, para no

alterar demasiado a la estructura original de la obra. A continuación, se especifica el resultado de la estructura de Indio Carajo.

Tabla 14. Estructura de “Indio Carajo”

| Indio Carajo | | | | | | | | | | | |
|--------------|---|---|------------|----|---|------------|-----|---|------------|---|---|
| Estribillo | A | | Estribillo | A' | | Estribillo | B | | Estribillo | C | |
| a | a | b | a | a | b | a | a | b | a | a | b |
| 4+4 | 6 | 6 | 4+4 | 5 | 5 | 4+4 | 4+5 | 5 | 4+4 | 6 | 6 |

3.2 Ritmo

La métrica de esta obra al ser un albazo está escrita en compás binario de 6/8, que es típico de este género. Rítmicamente en esta obra de acuerdo a las secciones, la figuración típica del albazo se divide entre las cuatro voces.

Estribillo:

Figura 28. Ritmo “Indio Carajo” Estribillo

Parte A:

Figura 29. Ritmo “Indio Carajo” Parte A

Parte A':

Musical score for Parte A' of "Indio Carajo". The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 8/8. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a box. The lyrics are: *p* plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du. The tenor part has lyrics: *p* De co - lo-res pu - de pin - tar pue-blo/en i - ra/y so - le - dad. The bass part has lyrics: *mf* De mil co - lo-res pu-de pin-tar mi pue-blo/en i - ra ter-nu - ra y so-le - dad. Chords are indicated above the staves: C m7, F m7, C m7.

Figura 30. Ritmo "Indio Carajo" Parte A'

Parte B:

Musical score for Parte B of "Indio Carajo". The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 8/8. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a box. The lyrics are: *p* Si un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can. The tenor part has lyrics: *p* da ba du da ba du da ba du da ba du. The bass part has lyrics: *p* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum. Chords are indicated above the staves: C m7, Bb7, C m7, Bb7.

Figura 31. Ritmo "Indio Carajo" Parte B

Parte C:

Musical score for Parte C of "Indio Carajo". The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 8/8. The score is divided into five measures. The first measure is marked with a box. The lyrics are: *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad. The tenor part has lyrics: *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad. The bass part has lyrics: *mf* dum dum dum dum yo soy el con-dor bus - can - do la li-ber-tad. Chords are indicated above the staves: C m7, G m7, A b m7, C m7, D b m7, C m7.

Figura 32. Ritmo "Indio Carajo" Parte C

3.3 Registro de voces

Esta obra originalmente fue escrita para solista barítono, piano y percusión. Al momento de la adaptación se dedujo que se van a utilizar las cuatro cuerdas de coro mixto (soprano, alto tenor y bajo), Se ha utilizado notas internas dentro de cada registro ya que son las más adecuadas y cómodas para su emisión. La

aplicación expone que en la obra “Indio carajo” las sopranos cantan desde un A3 hasta un F5, las contraltos cantan desde un A3 hasta un D5, los tenores cantan desde un E3 hasta un G4 y los bajos cantan desde un A2 hasta un C3, esto quiere decir que están en notas internas, las cuales van a ser muy cómodas al momento de cantar.

- Soprano: A3-F5
- Contralto: A3-D5
- Tenor E3-G4
- Bajo: A2-C3



Figura 33. Registro de voces “Indio Carajo”

3.4 Estratos musicales de las voces

En la obra “Indio Carajo” se tomaron estos recursos de la obra de Gerardo Guevara “La toronja y el limón”, en varias secciones que serán presentados a continuación. Mayormente se usa a las sopranos en la melodía principal y en otras secciones al tenor y para darle énfasis en la primera frase de la A', se utiliza a los bajos, en el refuerzo melódico se utiliza a las contraltos y los tenores en la mayoría de la obra y a las sopranos en finales de frase específicos, en el refuerzo armónico se utiliza mayormente al bajo por la textura de su voz y específicamente en la A' a sopranos y contraltos para darle un contraste a la obra, en el refuerzo rítmico se usa equilibradamente al tenor, soprano y contralto en pocas secciones dentro de la obra, y por último en el contra canto tenemos voces masculinas en toda la obra en inicios de frase o finales de frase que en ocasiones se intercalan con otros estratos musicales.

Tabla 15. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo Estribillo”

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|------------|-------------------|-------------------|-------------------|------------------|------------------------|
| Estribillo | Soprano | Contralto y tenor | Bajo | - | Bajo (Final de frase) |

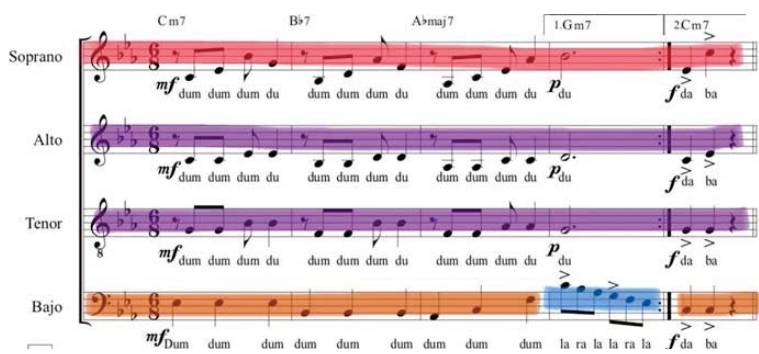


Figura 34. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Estribillo

Tabla 16. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte A

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|---|--|-------------------|------------------|----------------------------------|
| A | Soprano | Contralto y tenor | Bajo | - | Tenor (En compases específicos) |
| | Soprano y contralto (Final de la frase) | Contralto, tenor y Soprano (Final de la frase) | Bajo | - | Bajo |

The musical score for 'Indio Carajo' Part A consists of three systems of vocal and piano parts. The first system (measures 1-8) includes lyrics: 'Soy de un pa-sa-do de tres mil a-ños In-dio Ca-ra-jo or-gu-Du de tres mil a-ños dum In-dio Ca-ra-jo yo soy, or-gu-dum'. The second system (measures 9-12) includes lyrics: 'llo-so de mi ra-za. Tes-ti-go fiel de mis tiem-pos'. The third system (measures 13-16) includes lyrics: 'u-na va-si-ja me vio na-cer y mo-ri-r. fue tes-ti-go fiel me vio na-cer mo-ri-r.' The piano accompaniment provides harmonic support with chords like Cm7, Fm7, Gm7, E♭maj7, and D♭maj7.

Figura 35. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte A

Tabla 17. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte A'

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|-------------------|-------------------|---------------------|---------------------|--------------|
| A' | Bajo 1 | Bajo 2 | Soprano y Contralto | Soprano y Contralto | Tenor |
| | Tenor | Bajo | Soprano y Contralto | - | - |

The image displays two systems of musical notation for the vocal parts of 'Indio Carajo' Parte A'. The first system (measures 21-25) features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du' for S and A; 'De co - lo-res pu - de pin - tar pue-blo/en i - ra'y so - le - dad.' for T; and 'De mil co - lo-res pu-de pin-tar mi pue-blo/en i - ra ter-nu - ra y so-le - dad' for B. Chord markings above the staves are Cm7, Fm7, and Cm7. The second system (measures 26-30) continues the vocal parts with lyrics: 'Yo se que re - sur - gi - re ar - co ir - ris mi pu - ño pin - tan - do... paz.' for S and A; 'Yo se que re - sur - gi - re ar - co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz -' for T; and 'Yo se que/un di - a re-sur-gi-re co-mo/ar-co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz.' for B. Chord markings above the staves are D#maj7, Cm7, Gm7, Fm7, and Cm7. A '3' is written at the end of the system, indicating a triplet.

Figura 36. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte A’

Tabla 18. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte B

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------------|---|
| B | Soprano | Contralto | Bajo | Tenor | Tenores (Segunda frase) y Bajo (Final de frase) |
| | Soprano | Contralto | Bajo (Intercalado) | Tenor (Inicio de frase) | Bajo (Intercalado) |

B

S *p* Si un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can

A *p* Si un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can

T *p* da ba du da ba du da ba du da ba du

B *p* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

4 *mf* Jun - tan - do vo - ces re - cla - ma - re Que es - ta tie - rra es nues - tra por he - re - dad.

A *mf* Vo - ces re - cla - ma - re Que es - ta tie - rra es nues - tra por he - re - dad.

T *mf* Vo - ces es nues - tra, es nues - tra por he - re - dad.

B *mf* Dum dum re - cla - ma - re que es tie - rra por he - re - dad.

47 *mf* Soy re - sis - ten - cia do - lor con - quis - ta hom - bre/y ca - pi - lla mi - his - to - ria po - dra con - tar.

A *mf* Soy re - sis - ten - cia do - lor con - quis - ta hom - bre/y ca - pi - lla po - dra con - tar.

T *mf* da ba du da ba du da ba du mi - his - to - ria po - dra con - tar.

B *mf* dum dum du con - quis - ta/y ca - ni - lla dum dum du no - dra con - tar

Figura 37. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte B

Tabla 19. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte C

| Forma | Melodía principal | Refuerzo Melódico | Refuerzo Armónico | Refuerzo Rítmico | Contra canto |
|-------|--------------------------------------|--|------------------------|------------------|-----------------------|
| C | Soprano y Contralto (final de frase) | Contralto, tenor y soprano (final de frase) | Bajo (inicio de frase) | - | Bajo(Final de frase) |
| | Soprano | Contralto y Tenor | Bajo | - | - |

The image shows a musical score for the vocal parts of "Indio Carajo" Part C. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Spanish. The score includes dynamics such as *mf* and *p*, and chord symbols like *Gm7*, *A7maj7*, *Cm7*, *Fm7*, *Gm7*, *Fm7*, *E7maj7*, and *Cm7*. The piano part includes rhythmic notation with "dum" and "dum dum" markings.

Figura 38. Estratos musicales de las voces “Indio Carajo” Parte C

3.5 Armonía

La armonía de esta obra originalmente es atípica, eso quiere decir que tiene una secuencia armónica que no es característica tradicionalmente, más bien es inclinada a lo contemporáneo.

Tabla 20. Armonía “Indio Carajo”

| Forma | Progresión Armónica |
|-----------------|---|
| Estrillo | $Im7 - bVII - bVI\text{maj}7 - Vm7 - Im7 - bVII - bVI\text{maj}7 - Vm7 - Im7$ |
| A | $Im7 - IV - Vm7 - Im7 - bIII\text{maj}7$ |
| | $Im7 - Vm7 - bVI\text{maj}7 - Im7 - bIIIm7 - Im7$ |
| A' | $Im7 - IVm7 - Im7$ |
| | $bIIImaj7 - Im7 - Vm7 - IVm7 - Im7$ |
| B | $Im7 - bVII7 - Im7 - bVII7 - bVI\text{maj}7 - Vm7 - Im7 - bVI - Im7$ |
| | $Vm7 - IVm7 - Im7 - bIII\text{maj}7 - Im7$ |
| C | $Im7 - Vm7 - bVI - Im7 - bIIIm7 - Im7$ |
| | $Im7 - Ivm7 - Vm7 - IVm7 - bIII\text{maj}7 - Im7$ |

3.5.1 Disposición de las voces

Tomando como recurso la disposición de voces propuesta por Gerardo Guevara en su obra “La obra la Toronja y el limón” se utiliza en “Indio carajo” su dinámica de utilizar el acorde en estado fundamental en la mayoría de la obra para darle estabilidad, utilizando en menor cantidad 1° inversión y segunda inversión, llegando a tener 3° inversión en finales de frase específicos que son explicados a continuación.

Estribillo:

Soprano: *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba
 Alto: *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba
 Tenor: *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba
 Bajo: *mf* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum la ra la la ra la *f* da ba

Figura 39. Disposición de las voces “indio Carajo” Estribillo

Parte A:

S: *mf* Soy de/in pa-sa-do de tres mil a-dos la-dos Ca-ra-jo or-pe-
 A: *mf* Soy de/in pa-sa-do de tres mil a-dos la-dos Ca-ra-jo or-pe-
 T: *mf* Du de tres mil a-dos dum la-dos Ca-ra-jo yo soy or-pe-
 B: *p* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum
 S: *mf* Ho-jo de mi ra-ra Ten-ti-go fel-de mis tien-pos
 A: *mf* Ho-jo de mi ra-ra Ten-ti-go fel-de mis tien-pos
 T: *mf* Ho-jo de mi ra-ra Ten-ti-go fel-de mis tien-pos
 B: *mf* dum dum de mi ra-ra dum dum dum dum

Figura 40. Disposición de las voces “indio Carajo” Parte A

Parte A':

Musical score for "Parte A'". It consists of two systems of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system (measures 23-27) features a melody in the Soprano and Alto parts with lyrics "plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du". The Tenor part has lyrics "De co - lo-res pu - de pin - tar pue-blo/en i - ra'y so - le - dad." The Bass part has lyrics "De mi co - lo-res pu-de pin-tar mi pue-blo/en i - ra ter-nu - ra y so-le - dad". The second system (measures 28-32) continues the melody with lyrics "Yo se que re - sur - gi-re ar - co ir - ris mi pu - ño pin-tan - do paz." in the Soprano and Alto parts. The Tenor part has lyrics "Yo se que/un di - a re-sur-gi-re co-mo/ar-co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz." The Bass part has lyrics "Yo se que re - sur - gi-re co-mo/ar-co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz." Chords and dynamics are indicated throughout.

Figura 41. Disposición de las voces "indio Carajo" Parte A'

Parte B.

Musical score for "Parte B". It consists of two systems of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system (measures 33-37) features a melody in the Soprano and Alto parts with lyrics "Si/un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/bu - ra - can". The Tenor part has lyrics "da ba du da ba du da ba du da ba du". The Bass part has lyrics "Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum". The second system (measures 38-42) features a melody in the Soprano and Alto parts with lyrics "Soy re - sis - ten - cia do - lor con - quis - ta hom - bres ca - pi - lla mi/his - to - ria po - dra con - tar." The Tenor part has lyrics "da ba du da ba du da ba du mi/his - to - ria po - dra con - tar." The Bass part has lyrics "dum dum dum con - quis - ta do - lor re - sis - ten - cia dum dum dum con - tar". Chords and dynamics are indicated throughout.

Figura 42. Disposición de las voces "indio Carajo" Parte B

Parte C:

The musical score for 'Indio Carajo' Parte C consists of two systems. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 10. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor bus-can-do la li-ber-tad' and 'Soy de-es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo or-gu-llo-so de mi ra-ra'. Dynamic markings include *mf* and *p*. Chord progressions are indicated above the staves, such as C m7, G m7, A b m7, C m7, D b m7, F m7, G m7, F m7, E b m7, and C m7. Interval markings like 2^a, 1^a, and 3^a are also present.

Figura 43. Disposición de las voces “indio Carajo” Parte C

3.5.2 Intervalos entre cada voz

Como se puede observar en la ilustración 4 de acuerdo con los recursos tomados de la obra “la toronja y el limón” de Gerardo Guevara, se trabaja de acuerdo a la disposición del acorde utilizado en las cuatro cuerdas de voces intervalos entre sí de 3m, Unísono y en algunos casos 4J, 5J y 6M, este es un fragmento de la obra se puede observar la dinámica genera que se utiliza.

This musical score shows the interval analysis between the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) for 'Indio Carajo'. The lyrics are: 'dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du la ra la ra la'. Dynamic markings include *mf* and *p*. Chord progressions are indicated above the staves: C m7, B b7, A b m7, 1.G m7, and 2.C m7. Interval markings are shown in green boxes between the notes of different voices, including Uni (Unísono), 3m, 4J, 5J, and 6M. The bass part includes the lyrics 'la ra la ra la'.

Figura 44.Intervalos entre cada voz “Indio Carajo”

3.5.2.1 Camino melódico

Al ser un aspecto muy importante al momento de arreglar o componer, se tomaron varios recursos de la obra La toronja y el limón, dentro de cada sección de Indio Carajo, las mismas que son explicadas a continuación.

Estribillo:

Como se puede observar, sopranos, contraltos y tenores llevan la melodía armonizada e individualmente hacen intervalos del acorde especificado, lo cual lo hace fácil de cantar sin riesgo a una desafinación, mientras los bajos hacen notas del acorde repetitivas o intervalicas igualmente del acorde para darle estabilidad.

Musical score for the chorus of "Indio Carajo". The score is in 6/8 time and B-flat major. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du du da ba". The chords are: C m7, Bb7, A7maj7, 1. G m7, 2. C m7. Dynamics include *mf* and *f*.

Figura 45. Camino melódico "Indio Carajo" Estribillo

Parte A:

Como se puede observar, sopranos y contraltos llevan la melodía armonizada haciendo un movimiento melódico a grado conjunto y posteriormente se unen los tenores, esta dinámica hace que sea fácil de cantar sin desafinaciones, mientras los bajos hacen una base melódica que le da estabilidad a la melodía dentro del acorde y al final hacen un contra canto.

Musical score for "Parte A" of "Indio Carajo". The score is in 6/8 time and B-flat major. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Soy de un pa-sa-do de tres mil a-ños In-dio Ca-ra-jo or-gu-... me vio na-cer y mo-rir. Du de tres mil a-ños dum In-dio Ca-ra-jo yo soy. or-gu-... fue tes-ti-go fiel me vio na-cer mo-rir. llo-so de mi ra-za. Tes-ti-go fiel de mis tiem-pos". The chords are: C m7, F m7, G m7, C m7(11), A7maj7, C m7, D7maj7, C m7. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*.

Figura 46. Camino melódico "Indio Carajo" Parte A

Parte A':

Como se puede observar, sopranos y contraltos hacen notas del acorde con un movimiento paralelo entre sí, en este caso los bajos llevan la melodía en *divisi*, por terceras y a grado conjunto con un movimiento oblicuo, mientras los tenores tienen un cruce de voces.

23

S *p* plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du

A *p* plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du

T *p* De co - lo - res pu - de pin - tar pue - blo / en i - ra / y so - le - dad.

B *mf* De mil co - lo - res pu - de pin - tar mi pue - blo / en i - ra ter - nu - ra y so - le - dad

28

S *p* Yo se que re - sur - gi - re ar - co ir - ris mi pu - ño pin - ta - do _ paz.

A *p* Yo se que re - sur - gi - re ar - co i - ris mi pu - ño pin - ta - do _ paz -

T *mf* Yo se que / un di - a re - sur - gi - re co - mo / ar - co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz.

B *p* Yo se que re - sur - gi - re co - mo / ar - co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz.

3

Figura 47. Camino melódico “Indio Carajo” Parte A’

Parte B:

Como se puede observar, sopranos y contraltos llevan la melodía armonizada en movimiento paralelo entre sí, mientras inicialmente los tenores hacen una melodía rítmica con notas del acorde respectivo y los bajos le dan estabilidad cantando notas del acorde y asiendo contra canto en algunos lugares de esta sección.

B

Cm7 Bb7 Cm7 Bb7

S *p* Si'un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can

A *p* Si'un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can

T *p* da ba du da ba du da ba du da ba du

B *p* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

42

A#maj7 Gm7 Cm7 Ab6 Cm7

S *mf* Jun - tan - do vo - ces re - cla - ma - re Que es - ta tie - rra es nues - tra por he - re - dad.

A *mf* Vo - ces re - cla - ma - re Que es - ta tie - rra es nues - tra por he - re - dad.

T *mf* Vo - ces es nues - tra, es nues - tra por he - re - dad.

B *mf* Dum dum re - cla - ma - re que es tie - rra por he - re - dad.

47

Gm7 Fm7 Cm7 Ebmaj7 Cm7

S Soy re - sis - ten - cia do - lor con - quis - ta hom - bre/y ca - pi - lla mi/his - to - ria po - dra con - tar.

A Soy re - sis - ten - cia do - lor con - quis - ta hom - bre/y ca - pi - lla po - dra con - tar.

T da ba du da ba du da ba du mi/his - to - ria po - dra con - tar.

B *ESTDRIH L* dum dum du con - quis - ta/y ca - pi - lla dum dum du po - dra con - tar.

Figura 48. Camino melódico “Indio Carajo” Parte B

Parte C:

Como se puede observar, inicialmente sopranos, contraltos y tenores llevan la melodía armonizada a grado conjunto y con movimiento paralelo, esto le da estabilidad sin riesgo a desafinaciones, mientras que los bajos cantan una base melódica con notas del acorde y hacen contra canto al final de las frases que complementan a la melodía.

C Cm7 Gm7 Amaj7 Cm7 D7maj7 Cm7 5

S *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad

A *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad

T *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad

B *mf* dum dum dum dum yo soy el con-dor bus-can-do la li-ber-tad

Cm7 Fm7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm7

63 S *mf* Soy de/es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo or-gu-illo-so de mi ra-za.

A *mf* Soy de/es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo or-gu-illo-so de mi ra-za.

T *p* Du de mil co-lo-res dum In-dio Ca-ra-jo yo soy or-gu-illo-so de mi ra-za

B *p* Du Dum Dum Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Figura 49. Camino melódico “Indio Carajo” Parte C

4 Conclusiones

Al finalizar el análisis de las obras y la aplicación de los recursos armónicos y compositivos se ha llegado a varias conclusiones. Tomando en cuenta cada recurso encontrado y si se quiere llegar a un resultado igual al del compositor Gerardo Guevara en la parte coral es importante tomar en cuenta principalmente el formato coral que se va a utilizar. Es decir, si es un coro mixto debería tener cuatro cuerdas de voces: soprano, contralto, tenor y bajo.

Se logró evidenciar la importancia de los ritmos populares mestizos ecuatorianos y la música coral mediante una explicación del contexto histórico de la musical coral en Europa y Ecuador, pasando por los géneros musicales populares y mestizos y sus características, finalizando con la explicación biográfica de los compositores a tratar y sus obras, cumpliendo con el primer objetivo específico.

Al momento de analizar los recursos armónicos y compositivos se encontró la necesidad de tomar cinco obras más del compositor Gerardo Guevara para poder encontrar similitudes características dentro de sus recursos armónicos y compositivos tales como su estructura, ritmo, estratos musicales de las voces, disposición de voces, intervalos entre las mismas y camino melódico y posteriormente complementarlos y analizar más a profundidad la obra “la toronja y el limón” de Gerardo Guevara.

Al momento de realizar el arreglo coral se encontró la necesidad de mantener la armonía del tema original de Indio Carajo y utilizar los recursos en todas las voces para denotar el ritmo de albazo distribuyendo la parte rítmica y melódica entre el cuadro voces dependiendo de quién lleva la melodía principal en cada sección, también se encontró la necesidad de utilizar la disposición de las voces en su mayoría en estado fundamental para darle estabilidad a la obra y hacerla fácil de entonar sin riesgo a desafinaciones, ya sea para un coro amateur o profesional. En cuanto al camino melódico se usó los recursos que plantea Gerardo Guevara en su obra “la toronja y el limón” que es utilizar notas de los acordes a grado conjunto y paralelamente en su mayoría y en menor cantidad contra canto para dar énfasis al final de las frases.

En conclusión, la investigación presentada es un aporte a la musical coral ecuatoriana mestiza. Se logró el tercer objetivo específico de realizar un arreglo coral de un albazo. Se ofrece una perspectiva diferente de poder apreciar los recursos armónicos y compositivos en voces y poder interpretar un género tradicional ecuatoriano sin instrumentos de acompañamiento.

Para los investigadores que estén interesados en hacer arreglos corales de albazo sin instrumentos de acompañamiento, la investigadora recomienda tomar en cuenta que la parte rítmica y el tempo de los temas sea estudiada antes de empezar el arreglo para que al momento de la aplicación de los recursos se pueda distribuir los mismo de una manera óptima que destaque el género, la melodía y el ritmo tradicional.

Referencias

- Correa, J. F. (1987). *Cantares inolvidables del Ecuador*. Guayaquil: Editorial Arquidiocesana "Justicia y Paz".
- Ferraudi, E. (2005). *Arreglos Vocales sobre música popular*. Buenos Aires: Ediciones GCC.
- Gardey, J. P. (2011). *Definición*. Obtenido de <https://definicion.de/coro/>
- Garzón, C. (2018). Biografía y Discografía. (S. Garzón, Entrevistador)
- Godoy, F. (2012). *Repositorio Institucional Universidad de Cuenca*. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/487>
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO I*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana TOMO II* . Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2008). *Antología Coral "Mitad del Mundo"*. Quito: CONMUSICA.
- Guevara, G. (19 de Abril de 2019). Recursos de composición. (S. Garzón, Entrevistador)
- Inmediato, E. (30 de Septiembre de 2016). Obtenido de http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818809150
- Lovato, G. (2012). *Gerardo Guevara Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales*. Quito: CODE.
- Mena, L. M. (1968). *Educación musical V*. Santiago de Chile: Universidad católica Lira 140-Santiago.

Mena, L. M. (1968). *Educación Musical V*. Santiago de Chile: Universidad Católica Lira 140-Santiago.

Rodríguez, D. L. (s.f.). *Música ESO*. España: EVEREST, S.A.

s/n. (s.f.). *De conceptos*. Obtenido de <https://deconceptos.com/arte/coro>

s/n. (s.f.). *Musicándote*. Obtenido de Musicandote: <http://musicandote.com/musica-ecuatoriana/>

Sonoro, A. (1996). *Archivo Sonoro*. Quito: Archivo Sonoro.

William E. Caplin, J. H. (2010). *Musical form, forms formenlehre*. Leuve University Press.

Wong, K. (2013). *La música nacional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión .

ANEXOS

Anexo 1 – Partitura arreglo coral de Indio Carajo por Selena Garzón

Score

INDIO CARAJO

Albazo

Letra y música: Carlos A. Garzón

Arreglo Coral: Selena Garzón S.

ESTRIBILLO

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

mf dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba

mf dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba

mf dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba

mf Dum dum dum dum dum dum dum dum la ra la la ra la *f* da ba

A Cm7 Fm7 Gm7 Cm7(11)

S

A

T

B

mf Soy de/un pa - sa - do de tres mil a - ños In - dio Ca - ra - jo or - gu -

mf Soy de/un pa - sa - do de tres mil a - ños In - dio Ca - ra - jo or - gu -

p Du *mf* de tres mil a - ños dum In - dio Ca - ra - jo yo soy. or - gu -

p Du *mf* Dum Dum dum dum dum dum dum

E♭maj7 Cm7 Cm7 Gm7

10

S

A

T

B

llo - so de mi ra - za. Tes - ti - go fiel de mis tiem - pos

llo - so de mi ra - za. Tes - ti - go fiel de mis tiem - pos

llo - so de mi ra - za Tes - ti - go fiel de mis tiem - pos

dum dum de mi ra - za dum dum dum dum

INDIO CARAJO

2
14

A♭maj7 Cm7 D♭maj7 Cm7

S *mf* u - na va - si - ja me vio na - cer y mo - *f*rir.

A *mf* u - na va - si - ja me vio na - cer y mo - *f*rir.

T *mf* u - na va - si - ja me vio na - cer y mo - *f*rir.

B *mf* dum fue tes - ti - go fiel me vio na - cer mo - rir.

ESTRIBILLO

18

Cm7 B♭7 A♭6 1.Gm7 2.Cm7

S *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p*du *f*da ba

A *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p*du *f*da ba

T *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p*du *f*da ba

B *mf* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum la ra la la ra la *f*da ba

A'

23

Cm7 Fm7 Cm7

S *p* plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du

A *p* plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du plim plim du

T *p* De co - lo-res pu - de pin - tar pue-bloe/en i - ra/y so - le - dad.

B *mf* De mil co - lo-res pu-de pin-tar mi puc-blo/en i - ra ter-nu - ra y so-le - dad

INDIO CARAJÓ

28

D \flat maj7 C m7 G m7 F m7 C m7

S *p* Yo se que re - sur - gi - re ar - co ir - ris mi pu - ño pin - ta - do paz.

A *p* Yo se que re - sur - gi - re ar - co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz -

T *mf* Yo se que/un di - a re-sur-gi-re co-mo/ar-co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz.

B *p* Yo se que re - sur - gi - re co-mo/ar-co i - ris mi pu - ño pin - ta - do paz.

ESTRIBILLO

33

C m7 B \flat 7 A \flat 6 1.G m7 2.C m7

S *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba

A *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba

T *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p* du *f* da ba

B *mf* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum la ra la la ra la *f* da ba

B

C m7 B \flat 7 C m7 B \flat 7

S *p* Si/un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can

A *p* Si/un día par - ti re - sur - gi - re no co - mo/el vien - to co - mo/hu - ra - can

T *p* da ba du da ba du da ba du da ba du

B *p* Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

INDIO CARAJO

4 *A*bmaj7 *G*m7 *C*m7 *A*b6 *C*m7

42

S *mf* Jun-tan-do vo-ces re-cla-ma-re Que es-ta tie-rra es nues-tra por he-re-dad.

A *mf* Vo - ces re-cla-ma-re Que es-ta tie-rra es nues-tra por he-re-dad.

T *mf* Vo - ces es nues - tra, es nues-tra por he-re-dad.

B *mf* Dum dum re-cla-ma-re que es tie - rra por he-re-dad.

*G*m7 *F*m7 *C*m7 *E*bmaj7 *C*m7

47

S Soy re - sis-ten-cia do-lor con-quis-ta hom-bre/y ca-pi-lla mi/his-to-ria po-dra con-tar.

A Soy re - sis-ten-cia do-lor con-quis-ta hom-bre/y ca-pi-lla po - dra con - tar.

T da ba du da ba du da ba du mi/his-to-ria po-dra con-tar.

B dum dum du con - quis - ta/y ca - pi - lla dum dum du po - dra con-tar.

ESTRIBILLO

52 *C*m7 *B*b7 *A*bmaj7 1.*G*m7 2.*C*m7

S *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p*du *f*da ba

A *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p*du *f*da ba

T *mf* dum dum dum du dum dum dum du dum dum dum du *p*du *f*da ba

B *mf*Dum dum dum dum dum dum dum dum la ra la la ra la *f*da ba

INDIO CARAJÓ

C Cm7 Gm7 Abmaj7 Cm7 Dbmaj7 Cm7 5

S *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad

A *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad

T *mf* Soy un vol-can con su fu-ria Yo soy el con-dor — bus-can-do la li-ber-tad

B *mf* dum dum dum dum yo soy el con-dor bus-can-do la li-ber-tad

63 Cm7 Fm7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm7

S *mf* Soy de/es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo — or-gu-llo-so de mi ra-za.

A *mf* Soy de/es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo — or-gu-llo-so de mi ra-za.

T *p* Du *mf* de mil co-lo-res dum In-dio Ca-ra-jo yo soy. or-gu-llo-so de mi ra-za

B *p* Du *mf* Dum Dum Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

69 Cm7 Fm7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm7

S *mf* Soy de/es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo — or-gu-llo-so de mi *f*ra-za.

A *mf* Soy de/es-te pue-blo de mil co-lo-res In-dio Ca-ra-jo — or-gu-llo-so de mi *f*ra-za.

T *p* Du *mf* de mil co-lo-res dum In-dio Ca-ra-jo yo soy. or-gu-llo-so de mi *f*ra-za

B *p* Du *mf* Dum Dum Dum dum dum dum dum dum mi *f*ra-za.

Anexo 2 – Obra la Toronja y el limón de Gerardo Guevara

Score

LA TORONJA Y EL LIMÓN

Albazo

Poesía: Leonardo Páez

Música: Gerardo Guevara V.

$\text{♩} = 80$

Soprano
Alto
Tenor
Bass

la ra la la la ra la la la ra la la la
la ra la la la ra la la la ra la la la
la ra la la la ra la la la ra la la la
la la la la la la la la la ra la la la

5

S
A
T
B

la ra la la la ra la la la ra la la la la EN
la ra la la la ra la la la ra la la la ra EN
la ra la la la ra la la la ra la la
la la la la la la la la

9

S
A
T
B

UN CA - MI - NI - TOES - TRE - CHO SEEN - CON - TRA - RON DE - RE - PEN - TE EL LI -
UN CA - MI - NI - TOES - TRE - CHO SEEN - CON - TRA - RON DE - RE - PEN - TE EL LI -
LA RA LA SEEN - CON - TRA - RON DE - RE - PEN - TE LA LA EL LI -
la la la la la la

©

LA TORONJA Y EL LIMÓN

2
13

S MÓN Y LA TO-RON - JA - - - - LA TO -

A MÓN Y LA TO-RON - JA - - - - LA TO -

T MÓN Y LA TO-RON - JA TO-RON - JI - TA - - - - LA TO -

B la la ja la la EL LI-MÓN LA TO - RON-JAEL LI - MÓN

17

S RON - JAI BA POR A - GUA EL LI - MÓN POR UN PO - QUI - TO -

A RON - JAI - BA POR A - GUA EL LI - MÓN POR UN PO - QUI - TO LA RA

T RON JAI BA POR A - GUA LA LA EL LI - MÓN POR UN PO - QUI - TO LA RA

B la la la LI - MÓN PO TO la

21

S DEAL - MI - BAR PA - RA SU SA - GRE - EL LI - MÓN POR UN PO - QUI -

A DEAL - MI - BAR PA - RA SU SA - GRE - EL LI - MÓN POR UN PO - QUI -

T DEAL - MI - BAR PA - RA SU SA - GRE LE - LI - MÓN POR UN PO - QUI -

B la BAR - RA SAN - GRE - EL LI - MÓN POR - PO -

24

S - TO _____ DEAL MI - BAR PA - RA SU SA - GRE _____

A - TO la ra _____ DEAL - MI - BAR PA - RA SU SA - GRE _____

T - TO LA RA _____ DEAL MI - BAR PA - RA SU SAN - GRE LA RA

B QUI - TO _____ EL LI - MON LA TO - RON - JAE LI - MÓN PA' _____ SU SAN - GRE _____ la

28

S la ra la la la ra la la la ra la la la

A la ra la la la ra la la la ra la la la

T la ra la la la ra la la la ra la la la

B la la la la la la la la la ra la la la

32

S la ra la la la ra la la la ra la la la la _____

A la ra la la la ra la la la ra la la la la _____

T la ra la la la ra la la la ra la la la _____ CUAN - TO

B la la la la la la la la la _____ CUAN TO

LA TORONJA Y EL LIMÓN

4
36

S
la ra la la ra la la ra la ra la la ra la TE

A
la ra la la ra la la ra la la ra la la ra la TE

T
TIEM-PO TEHE BUS-CA - DO - YHOY POR FIN TE TEN-GO CER - CA CUAN-TO CA - TE

B
YO TE BUS-QUE YHOY POR FIN TEEN - CON - TRÉ CUAN-TO TRÉ TE

41

S
QUIE - RO - TE QUIE-RO - CA-SA - RE-MOS la ra la la ra la

A
QUIE - RO -

T
QUIE-RO SA - BES TE QUIE-RO - Y NOS CA - SA - RE-MOS PRON - TO - TE TO -

B
QUIE - RO - TE QUIE-RO - Y NOS CA - SA - RE - MOS TE MOS - la

46

S
la ra la la la ra la la la ra la la la

A
la ra la la la ra la la la ra la la la

T
la ra la la la ra la la la ra la la la

B
la la la la la la la la la ra la la la

50

S *ra la la la ra la la la ra la la la la HA -*

A *HA -*

T *la ra la la la ra la la la ra la la la la*

B *la la la la la la la la*

54 **MENO**

S *BLA BAE LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS Y SE*
LA PO-BRE TO-RON-JI - TA CE-RRO SUS DOS MIL O - JI

A *BLA BAE LI-MÓN TAN SE - RIO CON U - NA CA - RA TAN A - GRIA QUE TOS*
LA PO-BRE TO-RON-JI - TA CE-RRO SUS DOS MIL O - JI

T *la la la ra la la ra la la ra la la ra la*

B *la - la la la - la la la la la - la la - la*

59 **a tempo**

S *DES-MA-YÖEN LOS BRA - ZOS DEL BAN-DO-LE - RO LI - MÓN Y SE MÓN*

A *DES-MA-YÖEN LOS BRA - ZOS DEL BAN-DO-LE - RO LI - MÓN MÓN*

T *DES-MA - YÖ - de EL LI-MÓN la ra la MÓN la ra la*

B *EN LOS BRA-ZOS DE EL LI - MÓN MÓN la*

LA TORONJA Y EL LIMÓN

6
64

S
la ra la la la ra la la la ra la la la

A
la ra la la la ra la la la ra la la la

T
8 la ra la la la ra la la la ra la la la

B
la la la la la la la la la ra la la la

68

S
la ra la la la ra la la la la la *rit.....*

A
la ra la la la ra la la la la la

T
8 la ra la la la ra la la la la *mp* QUE DES -

B
la la la la la la la la *mp* QUE DES -

72
45

S
mf VER-GÜEN-ZA DE TO-RON-JA - LES

A
mf VER-GÜEN-ZA DE TO-RON-JA - LES la la

T
8 PUÉS NA CIÓU-NA NI - ÑA *f* YOR -

B
PUÉS NA-CIÓU-NA NI - ÑA *mp* VER - GÜEN - ZA - YOR -

LA TORONJA Y EL LIMÓN

76 *a tempo*

S mm - mm *f* BAU-TI -

A mm mm *p* la ra la *f* la ra *f* BAU-TI -

T 8 GU-LLO DE LI - MO - NE - ROS *p* la ra la la ra la

B GU-LLO DE LI - MO - NE - ROS *mf* LOS MÁS VIE - JOS DE LA CA - SA

80 *II vez ritenuto*

S 1. ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA BAU-TI -

A ZA - RON A LA NI - ÑA CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA BAU-TI

T 8 la ra la la ra la CON EL NOM-BRE DE NA - RAN - JA

B la la la - *f* BAU-TI - ZA - RON NA - RAN - JA la ra

84

S CON EL NOM - BRE DE NA - RAN - - - JA

A CON EL NOM - BRE DE NA - RAN - - - JA

T 8 CON EL NOM - BRE DE NA - RAN BAU - TI - ZA - RON JA

B ZA - RON NA - RAN - - - JA

Anexo 3 – Fonograma “Indio Carajo”

<https://drive.google.com/open?id=166Mj2AzXZsxZI4rwLvUEID3i-WXQzuPN>

