



ESCUELA DE MÚSICA

MEDIAS DE MUSELINA, ZAPATOS DE CUERO: DESARROLLO DE
TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN, CON BASE EN LA
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA, DE DOS ESTILOS SUDAMERICANOS:
DANZANTE ECUATORIANO Y ZAMBA ARGENTINA APLICADAS EN UN
RECITAL FINAL

Trabajo de Titulación presentado en conformidad a los requisitos
establecidos para optar por el título de
Licenciado en Música

Profesora Guía
Lic. Diana Müller Bohórquez

Autora
Cindy Lissette Miranda León

Año
2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos para un adecuado desarrollo del tema escogido, y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

Diana Müller Bohórquez

Licenciada en Música

C.C: 1712518800

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Jacqueline Macarena Hernández Díaz

Licenciada en Música

C.C: 1753311933

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi 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.”

Cindy Lissette Miranda León

C.C: 1724241177

AGRADECIMIENTOS

A mi madre y mi padre, quienes me han apoyado durante todo este proceso y por haber confiado en mí, también a mi Maestra Bernarda Holguín por ser quien sembró en mí una semilla de esperanza en la música, y ser mi guía desde siempre.

DEDICATORIA

A todos los músicos y público en general que se identifican con el folclore latinoamericano, con este estilo musical, que parte de sus raíces, desde las causas, desde la razón de ser.

RESUMEN

El presente proyecto consiste en la interpretación de seis obras del folclore sudamericano, con danza, de los géneros, danzante ecuatoriano y zamba argentina, arregladas para un formato contemporáneo y tradicional:

- Cello, guitarra, piano, bajo, quena, toyo, y percusión tradicional, para los arreglos del danzante.
- Clarinete, bajo, piano, guitarra y percusión tradicional, para las zambas argentinas.

Producto de esta investigación, se conserva en un arreglo la zamba tradicional argentina, con recursos interpretativos basados en la contextualización histórica e influencias de Lorena Astudillo, cantante famosa del folclore Argentino.

A lo largo de este proyecto se presentan tres etapas: la primera de análisis histórico de los géneros escogidos; la segunda de arreglos y la tercera de interpretación. La etapa de análisis, basada en un enfoque metodológico cualitativo y de observación, además de estudiar a detalle el aspecto rítmico, melódico y armónico de dos obras representativas de los dos géneros. En la sección del Danzante se encuentra “Vasija de Barro” y en la sección de Zamba está presente “Zamba para no morir”, enfocados al contexto social. Finalmente, la tercera etapa es un concierto en vivo donde se interpretan los seis arreglos.

ABSTRACT

This project is the interpretation of six South American folk songs combined with dance in *danzante ecuatoriano* and *zamba argentina* genres. The works were arranged in both contemporary and traditional styles:

- Cello, guitar, piano, bass, guitar, quena, toyos, and traditional percussion for *danzante ecuatoriano*.
- Clarinet, bass, piano, guitar and traditional percussion for *zamba argentina*.

As a result of this research, the traditional *zamba argentina* is preserved with interpretative resources based on the historical contextualization and influences of Lorena Astudillo, famous Argentinian folk singer.

The project is presented in three stages: historical analysis of the chosen genres, arrangements, and interpretation. The analysis stage was based on qualitative methodological approach and observation, combined with detailed studies of rhythmic, melodic, and harmonic aspects of both genres. The *danzante* section contains *Vasija de Barro*, and the *zamba* section has *Zamba para no morir*, which are focused on the social context. Finally, the third stage is a live concert where the six arrangements are interpreted.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1 Antecedentes.....	1
1.2. Justificación	2
1.3. Objetivos.....	3
1.3.1. Objetivo general	3
1.3.2. Objetivos específicos.....	3
2. Capítulo I. Análisis del danzante.....	4
2.1. Breve historia del folclore ecuatoriano.....	4
2.2. El danzante.....	5
2.2.1. Los danzantes al ritmo del <i>Corpus</i>	6
2.2.2. Características melódicas del danzante	6
2.2.3 Observaciones melódicas del autor	8
2.2.4. Observaciones de la forma canción del danzante	9
2.2.5. Características rítmicas del danzante	9
2.2.6. Observaciones rítmicas de los diferentes danzantes según el autor.....	13
2.3. Análisis de la Vasija de barro.....	13
2.3.1 Breve historia de la Vasija de barro	13
2.3.2. Letra de Vasija de barro.....	14
2.3.2.1. Observaciones del poema de Vasija de Barro	15
2.3.3. Análisis melódico de Vasija de Barro	15
2.3.3.1. Observaciones melódicas de Vasija de Barro.....	16
2.3.4. Análisis armónico de Vasija de Barro.....	17
2.3.4.1. Observaciones armónicas de Vasija de Barro	17
2.3.5. Análisis rítmico de Vasija de Barro	18
2.4. La yaravización como recurso interpretativo para el danzante.....	18
2.4.1. Análisis melódico del yaraví “Puñales”	19
2.4.2. Observaciones melódicas de “Puñales”.....	20
2.5. Recursos interpretativos hallados en el danzante.....	21
3. Capítulo II. Análisis de la Zamba Argentina.....	22

3.1. Breve historia del folclore argentino	22
3.2. Zamba Argentina.....	24
3.2.1. Características melódicas de la Zamba Argentina.....	25
3.2.2. Características rítmicas de la Zamba Argentina	26
3.2.3. Características de la danza de la Zamba Argentina	28
3.3. Análisis de Zamba para no morir	29
3.3.1. Breve historia de Zamba para no morir.....	29
3.3.2. Letra del poema “Zamba para no morir”	30
3.3.2.1. Observaciones del poema Zamba para no morir	31
3.3.3. Análisis melódico de Zamba para no morir	32
3.3.3.1. Observaciones melódicas de Zamba para no morir.....	33
3.3.4. Análisis armónico de Zamba para no morir.....	34
3.3.4.1. Observaciones armónicas de Zamba para no morir	35
3.3.5. Análisis rítmico de Zamba para no morir.....	36
3.4. Recursos hallados en la zamba.....	36
4. Capítulo III. Similitudes y diferencias	38
4.1. Similitudes históricas del danzante y la zamba	38
4.2. Diferencias históricas del danzante y la zamba.....	38
4.3. Similitudes y diferencias musicales	39
4.3.1. Similitudes y diferencias rítmicas	39
4.3.2. Similitudes y diferencias melódicas	39
4.3.3. Similitudes y diferencias armónicas	39
5. Conclusiones y Recomendaciones.....	40
5.1 Conclusiones.....	40
5.2. Recomendaciones	41
6. Referencias	42
ANEXOS	44

1. Introducción

1.1. Antecedentes

Uno de los fenómenos de la demografía latinoamericana con mayores repercusiones sociales fue el complicado mestizaje entre indígenas, europeos y africanos, como una parte fundamental de la unión de costumbres y culturas, donde el folclore llega a ser el mito y la danza de una religión. La música concentra un milenarismo proceso entre el hombre y su perenne intención por posesionarse, controlar o al menos modificar el sonido, por medio del cual ha sabido comunicarse, deleitarse y estructurar formas y modelos para su emisión y creación (Guerrero, 2001, p. 7).

Hasta ahora, una persona que tiene una buena posición social, sabe leer, ha tenido estudios básicos y superiores, capaz de dar una opinión frente a situaciones que requieren de alto nivel intelectual, se denomina una persona culta, en contraposición con el inculto, o aquel que no sabe leer o escribir, es decir, aquella persona culta es la que “posee cultura e ilustración” (Sopena, 1977, p. 673).

El folclore es una globalización de culturas, costumbres, tradiciones de un pueblo; esto no cambia porque aparezca algo nuevo dentro de la sociedad, al contrario, se suma dentro de una historia, del arte y la música, que define la identidad musical de un pueblo, y la expresión cultural arraigada de una evolución folclórica. Para esto la necesidad del conocimiento hacia lo histórico-cultural es una de las herramientas que ayuda esencialmente al artista para una mejor creación, recreación e interpretación musical para transmitir la melancolía, la opresión que lleva arraigado el folclore latinoamericano (Jaugueri, 2000).

Actualmente muchos artistas han logrado difundir una parte del folclore latinoamericano; llevar en las interpretaciones la cultura, la historia de un continente, aquellos como: Mercedes Sosa, Lorena Astudillo, Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, Luis Humberto Salgado, Segundo Luis Moreno, Atahualpa Yupanqui, Gustavo Leguizamón, Andrés Chazarreta, Eduardo

Falú, Hnos. Abalos, Segundo Uguaña, entre otros. Ellos supieron rescatar y dar a conocer la música que identifica un territorio, se creó un espacio, donde se podía expresar esta música y la historia del folclore, como: el festival del folclore latinoamericano en Cosquín, llamado “Festival de Cosquín” (Anón, 2016).

1.2. Justificación

La investigación brinda un aporte a intérpretes, arreglistas y productores ecuatorianos que buscan la interpretación en un contexto histórico a más de lo musical, lo que una historia describe a través de la música. Tanto los arreglos como el recital, darán apertura a una audiencia, que se sienta identificada con las raíces del ser, además, de la apertura al público de distintas edades y gustos musicales.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Presentar un recital en dónde se demuestre la interpretación de dos géneros del folclore latinoamericano, danzante ecuatoriano y zamba argentina, en un contexto tradicional e histórico.

1.3.2. Objetivos específicos

- Analizar la armonía, melodía y ritmo de las canciones elegidas de cada género.
- Conocer características y elementos musicales del danzante y la zamba.
- Escribir correctamente las partituras (notación, cambios de sección y repetición, tonalidades, tempos, dinámicas y técnicas específicas).
- Escribir los arreglos para danzante en un formato de: cello, voz, toyo, quena, guitarra, piano y bajo eléctrico. Arreglos para la zamba argentina en un formato extendido y tradicional: bombo, guitarra, piano, clarinete y bajo.
- Presentar un recital de alto nivel interpretativo

2. Capítulo I. Análisis del danzante

2.1. Breve historia del folclore ecuatoriano

Según el diccionario de la RAE la palabra *folclore* viene del inglés *folklore*. *Folclore* se define como “conjunto de creencias, artesanías, costumbres, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular” (2012). Además, la escritura de la palabra *folclore* varía de acuerdo a las manifestaciones artísticas del pueblo o la región al que pertenecen.

“La función social de la música se expresa principalmente en los calendarios festivos y rituales de las culturas indígenas, montubias, mestizas y negras del Ecuador. Existe, como en toda cultura, funciones de los cantos y danzas para diversos tiempos y espacios, fechas y, sobre todo, épocas relacionadas a lo agrícola y lo religioso, que se expresan a través de una danza y de una canción” (Mullo, 2009, p. 17).

La opresión de un pueblo significa folclore, la tradición, su música fúnebre, marcial, impía, infernal, lúgubre a oídos de los colonizadores sonaba de esa manera, muchas veces fueron prohibidas por las autoridades religiosas católicas, e incluso algunos instrumentos de uso ritual fueron destruidos. Todo eso bajo el plan de debilitar la cultura, que es lo que une y la que afianza a los pueblos y lo que los hace fuertes e indoblegables. Es ahí cuando sus costumbres, sus fiestas, su vestimenta e incluso su lenguaje se modificaron (Guerrero, 2001, p. 12).

Aunque la tradición continúa en algunos pueblos del Ecuador, como en la provincia de Chimborazo, no se puede omitir que en los siglos XV y XVI la música española toma protagonismo y se comienza a dar un mestizaje musical, en principio la música española tenía mayor representatividad, sin embargo músicos profesionales que eran criollos y mestizos comienzan a ser maestros de capilla y liderar la parte musical que además se empezó a enseñar, como fueron: Diego Lobato de Sosa Yarucpalla (ca. 1553-ca. 1610); Gutiérrez Fernández Hidalgo (ca. 1553-ca. 1620) y Manuel Blasco (ca. 1628 –ca. 1695) (Guerrero, 2001, p. 13).

El mestizaje comprende una gran parte de lo que hoy en día se conoce como “música nacional”, que es el conjunto de varios elementos culturales que se han modificado con el proceso de la mestización europea española, donde la opresión, generó el poder de expresión y un gran cambio dentro de la cultura social, además, del lenguaje musical andino, que los indígenas dan como producto, varios elementos musicales con una diferente percepción tanto cultural, musical y social, dentro del folclore ecuatoriano (Mullo, 2009, p. 17).

2.2. El danzante

El danzante es un género musical de raigambre indígena que deviene de épocas prehispánicas. El mestizo serrano, que asimiló varias de las expresiones musicales ancestrales, estandarizó este ritmo cuadrando su acompañamiento con una nota larga y una corta (negra corchea- negra corchea, escribiéndose en seis octavos); las melodías de este género, como herederas de ese ancestro indígena, generalmente se desenvuelven dentro de un discurso musical pentafónico (escala pentafónica, re menor: *re, fa, sol, la, do*, por ejemplo). El *danzante* está relacionado al bailarín indígena - llamado también danzante- que forma parte de las festividades rituales en el mes de junio en la región interandina (*Corpus* y sus octavas en el calendario católico) (Guerrero, 1962, párr.1).

Corpus es un rito católico que se celebra en el mes de junio, que coincide, con el solsticio de verano. Los aborígenes, antes de la conquista española celebraban el rito de solemnidad en honor al sol, consagrado al *Astro divino*. Era la fiesta del *Inti Laymi*; esto es, la Pascua del Sol: la mayor y más solemne de las doce conmemoraciones del año, en que la música y el baile desempeñan un papel importante, donde bailan entonces un género de danzas que los españoles denominaron “*danzantes*”, como *danzantes* son llamados también sus bailarines (Moreno, 1972, p. 108).

2.2.1. Los danzantes al ritmo del *Corpus*

Esta danza autóctona bailan los danzantes de Yaruquíes, Cacha y demás poblaciones de la provincia de Chimborazo, que fue dirigido por los Duchiselas en las fiestas *Corpus*. La composición es ejecutada con un pífano de caña de tres huecos, que los indios llaman *pingullo*, con acompañamiento de un tamboril grande, que marca rítmicamente los tiempos del compás. Polvo, jubón de tela blanca transparente, faldilla coloreada sobre pantalones blancos bien planchados, van calzados con zapatos y ceñidos los tobillos con cascabeles, sonajas denominados *chil-chil* (instrumento indígena prehispánico, cascabeles), así es como visten para danzar en la provincia de Chimborazo, antiguo reino de Puruhá (Moreno, 2001, p. 39).

La interpretación de los danzantes y sus vestimentas varían de acuerdo a la provincia a la que pertenecen, lo que se asemeja es la manera de ejecución de cada instrumento. Los músicos van juntos a la rueda de bailarines y simultáneamente, tocan el pingullo y el tamboril; aquel en unísono, y éste, al ritmo del danzante. El director del baile es el Segundo Alcalde, ya que el Primero es quien recibe el homenaje de reverencia: lleva un pequeño bastón-especie de batuta- con el que va indicando los giros y cambios (que él mismo, guía) de los diversos números de la serie, que a veces llegan a doce. Los músicos visten pantalones bombachos listados de varios colores vivos, como los que usan los payasos, y una ruana larga y angosta, que no llega a cubrirles los codos, llamada *Cushma* (camisa larga sin mangas, de lienzo ordinario) (Moreno, 1972, p.110).

2.2.2. Características melódicas del danzante

El sistema musical usado por los indígenas de la sierra es el pentáfono sin semitonos, el mismo de las arpas egipcias de cinco cuerdas, donde domina siempre la modalidad menor, no obstante, Segundo Luis Moreno confirma en el libro, "Música y danzas autóctonas en el Ecuador" el hallazgo de cuatro composiciones indígenas fundadas en la escala mayor diatónica: tres en Cotacachi y una en Yaruquíes (provincia de Chimborazo), las que debieron

provenir de una gran civilización de las provincias de Imbabura y Pichincha (Moreno, 1949, p. 13).

En efecto, las contadas melodías vocales del género religioso que se encontraron en el modo mayor, son viriles, solemnes y aún misteriosas, por la libertad del ritmo que hace uso a la música primitiva, y el *portamento* de la voz (recurso vocal lírico) que los indígenas de la sierra acostumbran a ejecutarla empíricamente.

El sistema musical indígena no ha evolucionado desde muchos siglos antes de la invasión incaica, porque ya había un sistema establecido, lo que en años sigue evolucionando, es el carácter melódico de las composiciones que se estructuran hasta hoy en día. Las melodías del modo menor pentáfono son melancólicas, tristes y aún lúgubres, un desahogo patente del ánimo oprimido de razas predestinadas a la servidumbre y a la opresión (Moreno, 1949, p. 16).

Cuando no eran sus tiránicos jefes, estaban los sucesivos conquistadores quienes mantenían sujetas a la coyunda. Estas y otras razones de orden físico indujeron, a que las primitivas razas del altiplano usaran casi exclusivamente la modalidad menor, modalidad que actualmente, en esta nación, se ha formado en un ambiente recio, ahogante, asfixiante e hiriente, que mantiene el carácter melódico hasta la actualidad (Moreno, 1949, p.19).



Figura 1. Melodía de los Jívaros de Gualaquiza (Región Oriental)

Tomado de (Moreno, 1949, p. 18).



Figura 2. Barcarola de los indígenas de Andoas, recogida por el Padre Monteros (Moreno, 1949, p. 19).

2.2.3 Observaciones melódicas del autor

En las Figuras 1 y 2, muestran el carácter de dos melodías diversas, la de los jívaros es marcial, alegre, viril, la que se funda en el acorde perfecto menor es pobre, triste, desalentadora, y no sirve para otra cosa que para abatir el ánimo y entristecer la vida: trasunto fiel del dolor de una raza siempre abatida, siempre sojuzgada aun por sus propios mandones (Moreno, 1949, p. 19-21).

Poco a poco la escala pentafónica se ha ido completando tras el progreso como medio de expresión, tal es así que la escala completa con sus dos semitonos en la misma forma que la gama española de esa época, se puso en condiciones de poder expresar con mayor intensidad sus sentimientos. Entonces aparece el *yaraví*, el *sanjuanito*, etc., con una forma clásica de dos periodos, como eran las danzas europeas. Estas melodías mestizas son la fusión de la escala autóctona española, esta escala mestiza fue una determinante en el crecimiento cultural, intelectual y artístico del folclore en el Ecuador, haciendo un segundo periodo para conferirles la forma clásica (Moreno, 2001, p. 41).

El Danzante

(Dos periodos y escala mestiza)

Allegretto $\text{♩} = 96$

Piano

Pno.

Figura 3. “El danzante en la forma de danza clásica conferida por los blancos” (Moreno, 2001, p. 40).

2.2.4. Observaciones de la forma canción del danzante

La melodía de esta danza ha sido enaltecida con el segundo grado de la gama que carece la escala pentafónica, al igual que los cambios en la línea melódica sin afectar la modalidad menor indígena. Es importante fijar la atención del séptimo grado de la escala, que conserva menor tanto en la melodía autóctona transformada, siendo el séptimo grado que caracteriza este género, conservando el modo menor y la naturaleza de las piezas antiguas (Moreno, 2001, p. 42).

2.2.5. Características rítmicas del danzante

La mayoría de patrones rítmicos de la música indígena es muy simple, se encuentran, en raras ocasiones, fórmulas más complejas, a veces muy

características, a la manera de métricas de amalgamas, siempre en función del discurso textual.

“Danzas genuinamente heliolátricas y preincásicas son el Yumbo, y el danzante. Las células rítmicas de la primera (Yumbo), son esencialmente trocaicas, es decir constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto, sometidas al compás binario compuesto y en movimiento de allegretto vivo. En cambio el danzante, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás difiere en su célula, pues su ritmo es yámbico, esto es, constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa del anterior) y de movimiento más tranquilo, pero pesante (Robalino E., 1998, p. 12)”.

La fusión de estos dos ritmos trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados, combinación que culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz.

DANZANTE



Figura 4. Acompañamiento rítmico y armónico del danzante (Robalino, 1988, p. 14).

Pese a la separación de las provincias del Azuay y del Carchi existe una gran semejanza entre los patrones rítmicos de las danzas autóctonas, como una consecuencia, de la breve relación de los indígenas y los diversos pueblos de la región interandina con las fiestas del *Corpus* y su octava (Moreno, 1972, p. 145).

Danzante de San Gabriel (Carchi)

Allegro $\text{♩} = 120$

Soprano

Snare Drum

S

S.Dr.

S

S.Dr.

Figura 5. Danzante San Gabriel (Carchi)

Danzate de Cuenca (Azuay)

Quena

Drum

S

S.Dr.

Figura 6. Danzante de Cuenca Azuay

“Ritmo y tonalidad son idénticos en estas dos piezas y en ambas se inicia la melodía con un dibujo igual. La del Carchi se desarrolla con cierta amplitud: la del Azuay carece de desarrollo” (Moreno, 1972, p. 146).

Danzante oído en Turi

Allegro $\text{♩} = 106$

Quena

Drum

S.Dr.

The musical score for 'Danzante oído en Turi' is in 6/8 time with a tempo of Allegro (♩ = 106). It features three staves: Quena (top), Drum (middle), and S.Dr. (bottom). The Quena part is in G minor and consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Drum part provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes. The S.Dr. part is in G minor and consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, mirroring the Quena's melody.

Figura 7. Danzante oído en Turi (Azuay).

Danzante de Tulcán

Allegro $\text{♩} = 108$

Pingullo

Tambourine

Tamb.

Tamb.

The musical score for 'Danzante de Tulcán' is in 6/8 time with a tempo of Allegro (♩ = 108). It features three staves: Pingullo (top), Tambourine (middle), and Tamb. (bottom). The Pingullo part is in G minor and consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tambourine part provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes. The Tamb. part is in G minor and consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, mirroring the Pingullo's melody.

Figura 8. Danzante de Tulcán (Carchi)

2.2.6. Observaciones rítmicas de los diferentes danzantes según el autor.

Todas las melodías comparten la misma tonalidad. El ritmo, aunque es variado, es muy similar entre las dos provincias. La provincia del Carchi tiene un pequeño desarrollo lógico, del que carece la de las comarcas azuayas. Esta fue recogida en la parroquia de Turi, al frente de la ciudad de Cuenca, en la fiesta del Señor de Belén, a donde concurren los aborígenes de todos los lugares de la antigua nación (Moreno, 1972, p. 147).

Las versiones indígena y urbana del danzante son diferentes por los patrones rítmicos que contienen. El danzante tradicional, antes mencionado, se caracteriza por una melodía pentafónica y un patrón rítmico formado por una nota larga seguida de una corta, la melodía posee motivos melódicos que se repiten constantemente con pequeñas variaciones. La versión urbana, en cambio posee una estructura binaria, con un acompañamiento de guitarra y letra en español, una de las obras que se ha mantenido dentro del danzante indígena a pesar de poseer letra en español es la obra Vasija de Barro (Wong, 2010, p. 69).

2.3. Análisis de la Vasija de barro

2.3.1 Breve historia de la Vasija de barro

Un 7 de noviembre de 1950 el pintor Oswaldo Guayasamín se encontró con Gonzalo Benítez, integrante del famoso dúo llamado Benítez y Valencia, y lo invitó un viernes a su departamento donde muchos otros amigos de aquel pintor, que eran de la escuela de bellas artes, poetas y pintores, a compartir y vivenciar la música desde su poesía y la expresión. Esa noche, el poeta Jorge Carrera Andrade quedó absorto mirando el cuadro llamado "*El Origen*" por Oswaldo Guayasamín, el significado de la pintura refleja la manera en que los incas enterraban a sus familias y seres queridos, en aquella obra se visualiza una vasija y dentro de ella dos bastidores de niños. El poeta Jorge Enrique Adoum, rememora la imagen del cuadro diferente y dice que era una mujer

donde su vientre parecía una vasija de barro y dentro de ella un niño (Charrúas, 2014).

Jorge Carrera Andrade, enamorado del cuadro, fue hasta la biblioteca de Oswaldo Guayasamín y tomó el libro *“En busca del tiempo perdido”*, y en la misma portada de éste, escribe la primera estrofa de la Vasija de barro, después se lo pasó al poeta Hugo Alemán y se escribe la segunda estrofa de la canción, pasando de mano en mano entre escritores pasó a un pintor llamado Jaime Valencia donde pone una tercera estrofa y para terminar la canción el poeta Jorge Adoum puso el final de *Vasija de barro* (Charrúas, 2014).

Jorge Carrera reta a Gonzalo Benítez a poner musicalidad al escrito en ese entonces, Gonzalo con su guitarra cogió el libro y fue hasta un rincón, y se puso a componer, a media noche, donde todos estaban alegres por el trago y la fiesta, queda terminada la canción a ritmo de danzante, y fue a las seis de la mañana donde cantaron el dúo Benítez y Valencia la canción *Vasija de barro*. Fue una canción que comenzó a incluirse en el repertorio de ellos en ese entonces, pero pasaron seis años y no había nadie que la grabara aún, a pesar de haberse presentado en los programas radiales (Charrúas, 2014). A pesar de las confusiones que aún siguen habiendo en el escrito de la canción, se convirtió como un himno de identidad para el Ecuador (Charrúas, 2014).

2.3.2. Letra de Vasija de barro

*Yo quiero que a mí me entierren
Como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.*

*cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempos
amores y desengaños.*

*Arcilla cocida y dura
 alma de verdes collados,
 luz y sangre de mis hombres
 sol de mis antepasados.*

*De ti nací y a ti vuelvo
 arcilla, vaso de barro
 con mi muerte vuelvo a ti
 a tu polvo enamorado.*

2.3.2.1. Observaciones del poema de Vasija de Barro

La obra Vasija de barro, escrito por un grupo de artistas, es un poema literario de forma épica en la estrofa tres y dramático en las estrofas uno, dos, y cuatro, quiere decir que los autores expresan sus sentimientos dentro del poema. La letra de vasija de barro, es el relato dramático del contexto histórico de los incas y de lo que es la vivencia histórica ecuatoriana.

2.3.3. Análisis melódico de Vasija de Barro

Figura 9. Análisis melódico de la introducción de Vasija de Barro.

Figura 10. Análisis melódico de la estrofa de Vasija de Barro

The image shows a musical score for the chorus of 'Vasija de barro'. It consists of two staves of music in G major, 8/8 time. The first staff contains the first four measures, with chords Em, C, D, and G above. The second staff contains the next five measures, with chords G, D, G, B7, and Em above. Fingerings and techniques like 'r' (rhythm) and 'b7' are indicated below the notes.

Figura 11. Análisis melódico del coro de Vasija de barro.

2.3.3.1. Observaciones melódicas de Vasija de Barro

Las melodías de las dos primeras secciones cantadas enfatizan, principalmente, las raíces, terceras y quintas de su acorde respectivo, además, es notorio encontrarnos con la escala menor natural, que se encuentra dentro de la tonalidad en la que está expuesta la obra. Sin embargo, en la parte del coro tenemos novenas y trecenas en tiempos débiles y como notas de paso, en el compás cuatro la tercera en la melodía del anterior acorde, se convierte en una novena para el siguiente acorde lo cual nos da una riqueza melódica y armónica sin estar expuesto a una re armonización, es decir que la canción da recursos armónicos propios de su naturaleza que hace más fácil utilizar armonía tonal, modal y atonal.

Armonía tonal quiere decir estar dentro de la tonalidad, armonía modal cuando está dentro de la tonalidad y se puede prestar acordes de una escala de su relativo mayor, o acordes prestados de las escalas vecinas que pueden ser: menor natural, menor armónica y menor melódica, que a su vez son acordes que modulan a otra escala. Finalmente armonía atonal, quiere decir fuera de la tonalidad, en este caso es común tomar acordes prestados de los nuevos modos que se forman en una escala menor natural, armónica y melódica. Un recurso muy utilizado para las rearmonizaciones.

2.3.4. Análisis armónico de Vasija de Barro

Em(IIm) B7(V7) Em(IIm) B7(V7) Em(IIm)

5 G(bIII) D(bVII) G(bIII) B7(V7) Em(IIm)

Figura 12. Análisis armónico de la estrofa de Vasija de Barro.

9 C(bVI) D(bVII) G(bIII)

13 G(bIII) D(bVII) G(bIII) B7(V7) Em(IIm)

Figura 13. Análisis armónico del coro de Vasija de Barro.

Em(IIm) Bm(VIm) Em(IIm) Bm(VIm) Em(IIm)

Figura 14. Análisis armónico de la introducción de Vasija de Barro.

2.3.4.1. Observaciones armónicas de Vasija de Barro

Se encuentra en Mi menor, los acordes utilizados son totalmente diatónicos a la escala menor natural, y como ya antes mencionado, los danzantes manejan, por lo general, acordes y melodías dentro de la escala pentafónica menor. Las estrofas que se puede llamar parte (A), En la primera estrofa se aprecian

movimientos armónicos típicos del danzante indígena como i, v, bIII, bVII; y en la parte de coro, acordes como bVI, y V7, este acorde en particular es prestado de una tonalidad vecina o paralela (es decir modal), que proviene de la escala menor armónica, los acordes son tocados únicamente en forma de triada. La referencia fue tomada de la versión grabada de Benítez y Valencia.

2.3.5. Análisis rítmico de Vasija de Barro

La métrica se mantiene siempre en seis octavos (6/8). En la versión escogida a analizar no hay un instrumento rítmico más que la guitarra, y en este instrumento se puede apreciar la figura rítmica del bombo que es negra, corchea, negra corchea, un danzante totalmente indígena. Lo que hace diferente a los antiguos danzantes es la letra la cual lo denominan “danzante urbano o mestizo” (Wong, 2010, p. 69). Es importante mencionar la sensación de desplazamiento que se da por la letra, ya que la acentuación de las sílabas caen en tiempos débiles de ciertos compases, como en el compás cinco.

2.4. La yaravización como recurso interpretativo para el danzante

El yaraví, no es solo un género con el que se identifica la melancolía, la tristeza y como decía Juan León Mera, no solo te saca el alma, tanto el danzante, el yaraví, el yumbo, el sanjuanito, fox incaico, el albazo, entre otros géneros musicales, resaltan la fusión de elementos melódicos pentatónicos, mayores y menores, además del origen indígena y europeo ya antes mencionado (Wong, 2010, p. 66).

El yaraví es un género musical en métrica de seis por ocho, de carácter triste y escrito en tonalidad menor. Generalmente, el yaraví lleva una segunda parte que se convierte en albazo, la letra trata en varias obras, sobre temas de amor, sufrimiento y nostalgia. Guerrero, Mullo y otros autores, han indicado el carácter triste del yaraví, y el cantar llorando en las

interpretaciones como un recurso idiosincrático de la música ecuatoriana, el hombre llora al escuchar un yaraví, pero a la vez se divierte. Uno de los yaravíes más destacados de la década de 1910 fue “Puñales” del compositor Ulpiano Benítez (1871-1968), caracterizado por el dualismo que representa en el uso de metáforas en su letra. La combinación de tempos contrastantes –lento en la primera sección y rápido al final de la canción, representando el dualismo en un lenguaje musical (Wong, 2010, p. 67).

A continuación se analiza un yaraví solo en su aspecto melódico para visualizar mejor los recursos.

2.4.1. Análisis melódico del yaraví “Puñales”

Yaraví

Mi vi - da, es - cual ho - ja se - ca que... va ro - dan do, en el mun -
 llo - ran - do mis po - cas di - chas can - tan - do mis des - ven - tu -
 - do que va ro - dan - do, en el mun - do. No tie - ne nin - gún con
 - ras can - tan - do mis - des - ven - tu - ras. Ca mi - no sin rum - bo
 sue - lo no tir - ne nin - gún ha - la - go por -
 cier - to su frien - do, es - ta curel he ri - da yal
 e - so - cuan - do me que - jo mial - ma pa - de ce llo - ran
 fin me, ha de dar la muerte - te lo que me nie - ga la vi -

Figura 15. Análisis de recursos del yaraví “puñales” primera parte.

Albazo

19 B E7 1. A♭m 2. A♭m

do mial - ma sea - le - gra can - tan - do
da, lo - que me nie - ga la vi - da da

23 A♭m B A♭m

Que ma - la suer - te tie - nen los po - bres
que haz ta los per - rros lean - dan mor - dien do

27 E B E B E7 A♭m

a - sies la vi - da guam - bri - ta ir por el mun - do bo - ni ta siem - pre su firen - do

Figura 15. Análisis de recursos del yaraví “puñales” segunda parte.

2.4.2. Observaciones melódicas de “Puñales”

No se encuentran muchos archivos sonoros acerca del danzante, solamente de Vasija de Barro analizado previamente, para obtener más recursos interpretativos, se llega, a analizar el yaraví más conocido de 1910 (Puñales), donde es visible el uso de *portamenti* o apoyaturas de color rojo encerrados en un círculo, que la intérprete Paulina Tamayo hace hincapié durante toda la canción, al igual que los *glissandi* de línea verde de una nota a otra por el sentido de cantar llorando, es una forma muy particular de la música ecuatoriana, ya antes mencionado, estos recursos interpretativos en la historia.

Se encuentra en La bemol menor, ya antes analizado los únicos acordes prestados por lo general en el danzante y yaraví, es el quinto grado mayor siete de la escala menor melódica y armónica, y los encontramos en las dos secciones melódicas analizadas, están dentro de la tonalidad menor. Su referencia fue tomada de la versión “Puñales” de Paulina Tamayo.

2.5. Recursos interpretativos hallados en el danzante

De las dos referencias tomadas de los intérpretes, se encontraron los siguientes recursos:

- **Glissandi en la voz.-** La transición de una nota a otra, en sus dos formas específicas, ascendente y descendente.
- **Novenas, oncenas y trecenas.-** Melódicamente, la obra Vasija de Barro, posee la novena como una nota de paso, excepto, en el coro donde la melancolía, la tristeza de la letra tiene congruencia al ser novena, ya que genera un color vocal diferente junto con la armonía y con lo que dice la canción. Las oncenas y las trecenas son totalmente disponibles en tiempos débiles como notas de paso.
- **Apoyaturas.-** Un recurso muy utilizado dentro de la música ecuatoriana, Segundo Luis Moreno, ya antes mencionado, en la historia lo llama *portamento*, ya que anteriormente, los indígenas cantaban líricamente con *portamento*, sin ellos saber su connotación teórica. Era una forma de ayudarse a la siguiente nota, como un adorno musical.
- **Vibrato.-** Es importante recalcar, que en la música ecuatoriana, para dar un contexto de sufrimiento a cada obra, el intérprete exagera el vibrato, para dar hincapié en la manera muy particular del cantar llorando, de lamentación y opresión.

Con respecto a la voz en general, no son voces con formación académica, la música del folclore ecuatoriano, ha sido una intuición auditiva, antes de ser una formación académica, ha hecho que la interpretación del danzante, yaraví, albazo y otros géneros musicales, sea más ligera, y que los detalles de las apoyaturas, el vibrato y la dulzura del dolor, sea expresivo, que se pueda escuchar, y que a la vez desde un punto técnico, de la formación académica, la interpretación llegue hacia las personas sin dispersarlas, ni confundirlas.

3. Capítulo II. Análisis de la Zamba Argentina

3.1. Breve historia del folclore argentino

El folclore argentino, adquirió mucha influencia de los religiosos y laicos que llegaron a América, en la época de la conquista, en su afán de cristianizar a los pueblos indígenas y el influjo de los esclavos llegados del África, con sus sonidos aborígenes. A eso hay que agregar también, otros movimientos migratorios rezagados, que también traían su cultura, costumbre y tradiciones. Esta mezcla de ritmos, de musicalidad abrió caminos por toda Argentina, y de sus mixturas, nacían estilos musicales que se enraizaban en cada región, como la expresión característica de cada región. (Rivadaviamendoza.gov.ar, 2016, párr.1).

El primer hecho que produciría la mestización de la música indígena, refiere a Juan Gabriel Lezcano, quien a poco de descender, en lo que ahora es la ciudad de Buenos Aires como tripulante de la embarcación de Don Pedro de Mendoza, congregó a los indígenas del lugar y "les hizo y enseñó cantares contra sus vicios, esto es, contra el comer carne humana, contra el tatuaje, contra el matar a otros...". El mismo viajero que instituyó después, en Asunción del Paraguay, la primera academia de música y canto, que existió en estas regiones (1535-1590). Los primeras herramientas musicales traídas por los conquistadores fueron: "Las trompetas, pífanos (flautines), atabales (tamboriles) y vihuelas (guitarras)" (Anon, 2016, p. 2).

En el siglo XVII, es muy vivo el movimiento musical en la localidad hispana de la Colonia. Las tertulias familiares y los eventos religiosos se realizan con gran participación de músicos e instrumentos. Así mismo, inician sus diligencias algunas academias de música y otras donde se aprende el arte de bailar. Además, de los diferentes grupos culturales que formaron los padres jesuitas, Diego de Torres y Manuel Nóbrega, para la difusión de la música hispano indígena hacia los pueblos como: Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán, La Rioja, Jujuy y Buenos Aires, promoviendo hasta finales del siglo XVII el progreso en la música, en el canto y la danza.

En este mismo siglo, abundaron los profesionales de la música, y las funciones religiosas fueron más solemnizadas por sus coros y orquestas que estaban mejor preparadas. Es importante destacar que los instrumentos en este siglo comienzan a ser fabricados por los jesuitas para una mejor enseñanza de los pueblos (Anón, 2016, p. 5).

Para el siglo XVIII se amplía cada vez más, la variedad de instrumentos puestos al servicio de las nuevas vocaciones musicales, se da apertura al espacio musical de los indígenas y se comienza a formar maestros de música, que promuevan la cultura musical en otras regiones. Los centros de poblaciones, hispana e indígena, se desenvuelven eficazmente en canto y danza como una manifestación adquirida de nuevos músicos cultos europeos. Como un hecho relevante de este siglo, es el levantamiento de un Teatro de Ópera y Comedias en Buenos Aires, que dentro de poco tiempo, después de haber designado director de Orquesta al maestro Antonio Aranaz, un incendio destruye en 1792 el teatro, esto hizo que todos los músicos, busquen espacios improvisados dentro de la región (Anón, 2016, párr. 16).

Al finalizar este siglo se ven superadas muchos aportes musicales, como en la música popular, culta, religiosa, profana, coral y orquestal, “pero aparece el nuevo cantar, con ánimo de hacerse oír, que pulsa la guitarra diferente, que canta con su “propia” voz y dice cosas distintas (Anón, 2016, párr. 17)”.

En el siglo XIX, se definen movimientos políticos, cuales hicieron decrecer las reuniones artísticas, que la música halle un refugio en las iglesias y casas familiares. El 25 de mayo de 1810 triunfa la revolución, el gran movimiento musical, que se venía haciendo un siglo atrás, y el 11 de mayo de 1813 se aprueba la composición del Himno Nacional por Picazarri, al igual que hace trascender al público, manifestaciones instrumentales y vocales cultas por medio de la Academia Nacional de Música fundada por Picazarri. El hecho más trascendental de este siglo fue la inauguración del famoso Teatro Colón en Buenos Aires, el 25 de abril de 1857, uno de los prestigiosos teatros reconocidos por el arte musical argentino y mundial, que ayudó aún más el desenvolvimiento musical del país (Anón, 2016).

En los años 40, el folclore empezó a propagarse en las grandes ciudades y, en los años 60, adquirió su máximo esplendor: el Festival de Casquín, el más trascendental y distintivo festival de la música popular de Argentina, que se estrenó en 1961. La contribución de este encuentro no ha sido sólo musical, sino también social, cultural y político. Entonces, se enlazaron conjuntos populares, como Los Chachareros o Los Fronterizos, expositores notables como Atahualpa Yupanqui o Eduardo Falú, músicos como Gustavo "Cuchi" Leguizamón y poetas como Jaime Dávalos, Hamlet Lima Quintana (Rivadaviamendoza.gov.ar, 2016, párr. 2).

3.2. Zamba Argentina

Su designación como "zamba" describe al término colonial que se empleaba a los mestizos descendientes de la unión entre un indio y una negra, o viceversa. Esta danza es creada para seducir y enaltecer a las zambas, y de allí viene su nombre, tanto en el territorio argentino y en otros países como Bolivia, Chile, Perú, Paraguay y Uruguay (Salta Tierra, 2016, párr.1).

La cueca popular salteña chilena, llamado también "zamba", es un estilo musical folclórico rítmico típico de América del Sur, fue denominada como danza nacional de Argentina, también se demuestra y se baila en el Perú y el sur de Bolivia. Los musicólogos, María Graham y Carlos Vega concuerdan en parte que descende de la zamacueca, nacida en 1824 en Lima, en el período en que el Perú, alcanzaba su independencia liderado por el general argentino José de San Martín (Dooner, 1902, pág. 55).

Las primeras reseñas sobre la zamba pertenecen al primer cuarto del siglo XIX. El músico y compositor chileno del período, José Zapiola Cortés redactó en sus memorias: "Respecto a los bailes de *chicoteo*, recordamos que por los años de 1812 y 1813 la *zamba* y el *abuelito* eran los más populares; ambos eran peruanos" (Zapiola, 1872, p. 35).

“Nuestros amigos entretenidos en danzar, habían conseguido un par de músicos y bailaban *minués* y danzas populares españolas, quizás las más graciosas del mundo. Las que me gustaron fueron el *cuando* y la *zamba*, bailadas y cantadas con más expresión y entusiasmo que lo que permiten las costumbres de la ciudad, pero sin salir de los límites del decoro (Zapiola, 1872, párr. 5)”.

3.2.1. Características melódicas de la Zamba Argentina

Es importante conocer la región, donde actualmente se destaca este ritmo en particular, la zamba, chacarera, gato y escondido, son estilos del folclore argentino tocados en la región central de Argentina: sur de Tucumán, La Rioja, Santiago del Estero y Córdoba.

Melódicamente la zamba es cantada por un número de vueltas que hace la danza, sus bailes y sus cantos son en la mayoría celebraciones religiosas como: carnaval, velorio del Angelito, fiestas de San Juan y San Pedro, festival de Cosquín (Festival Nacional del Folclore) Córdoba, otras nace de la poesía mundana, es decir el día a día en las sierras pamperas, en las cordilleras y llanuras del este de Argentina (Anón, 2016, párr. 35).

Las influencias musicales, marcaron el ritmo melódico de las zambas, la danza y las coreografías fueron enseñados por los españoles, dieron una evolución a la música nacional folclórica central de Argentina, el canto andino y la condolencia ajena, de un esclavismo es la influencia de los africanos, la zamba y la chacarera son ritmos evolucionados del mismo. El uso de la escala pentatónica (cinco sonidos y no siete, como la escala que conocemos) pentatónica mayor y menor continúa siendo el reflejo del mensaje social. La zamba al igual que el danzante, posee dos caracteres muy opuestos: triste y alegre (Anón, 2016).

3.2.2. Características rítmicas de la Zamba Argentina

El ritmo de zamba desde sus inicios tuvo muchas contradicciones acerca de su métrica, ya que algunos músicos la detallan como una danza puramente en seis octavos (6/8), mientras que el músico Juan Falú y en conjunto de otros como César Isella consideran que en realidad es un baile de ritmo mixto, con base en tres cuartos (3/4) y una melodía en seis octavos (6/8), mientras que otros músicos investigadores como: Adolfo Ábalos o Hilda Herrera sostienen que ésta es una danza totalmente en tres cuartos (3/4) (Salta Tierra, 2016, párr. 1).

Aunque para los hermanos Ábalos dividen ciertas zambas en un compás de tres por cuatro (3/4) como las siguientes tres obras mencionadas: Zamba de los Yuyos, Achalay y Nostalgias Santiagueñas. Para eso el acento en seis por ocho (6/8) y tres por cuatro (3/4) deben tener como primer tiempo débil, y los otros dos tiempos fuertes, siendo el tercero un poco más marcado, con la diferencia de que tanto el segundo, como el tercer tiempo son apoyados y de la misma duración así:

Acompañamiento de Zamba

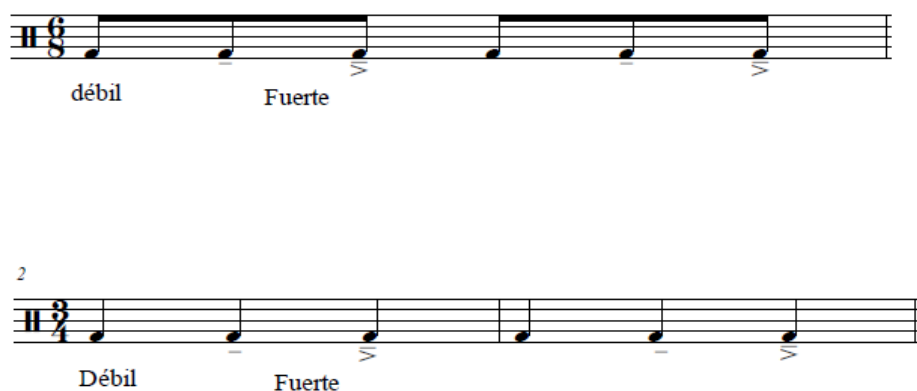


Figura 16. Ritmo de la zamba en 6/8 y 3/4 con sus acentos

A diferencia de otros ritmos de Argentina como es el acompañamiento tipo “gato” es la misma acentuación, pero sin espacio, en la zamba argentina todo es muy espaciado y el bombo leguero marca ese espacio con un silencio

específico del cual a partir de los cinco golpes, pueden matizar y hacer variaciones rítmicas del bombo (Ábalos, 1950).



Figura 17. Ritmo de bombo leguero básico

A continuación una indicación de como son los golpes para el bombo, de estos cinco golpes, el primero y el cuarto golpean en el arco, el segundo, el tercero y el quinto en el cuero así:

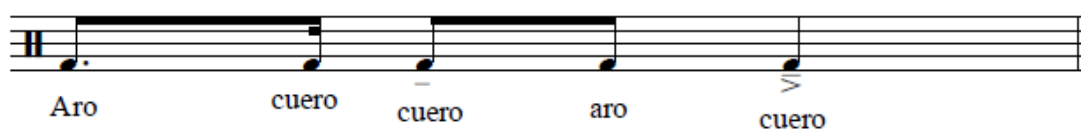


Figura 18. Indicación de golpe para bombo leguero

Los golpes que dan en el cuero, en el segundo, tercero y quinto de lo cinco golpes, son fuertes y graves. Dentro de la idea rítmica de este acompañamiento deben ser considerados golpes principales. Sobre todo los que coinciden con el segundo y tercer tiempo del compás, en el tercero y quinto golpe, que son básicos. Son los “dos y tres” mencionados anteriormente (Abalos, 1950).

Los golpes que dan en el arco, primero y cuarto de los cinco golpes, son débiles y agudos. Dentro de la idea rítmica de este acompañamiento deben ser considerados golpes secundarios. Dentro del compás, el primer golpe

corresponde al primer tiempo, o sea al tiempo débil, y el cuarto corresponde a la segunda subdivisión del segundo tiempo (Abalos, 1950).

3.2.3. Características de la danza de la Zamba Argentina

Esta danza se puede fragmentar en dos secciones coreográficas, que son cada uno territorio propio para los bailarines, mujer y hombre. Carlos Vega ejecutó muchas compilaciones de la zambacueca (zamba) en distintas formas (cueca cuyana, cueca norteña) en su tratado publicado en 1953, la cual instauro como coreografía general, la siguiente sucesión compuesta por las tres figuras o elementos coreográficos principales:

- “a) Vuelta entera: los bailarines hacen un recorrido, que inician cada uno en su lugar individual, para pasar por el del compañero; y esto se completa con el retorno al lugar propio de inicio.
- b) Media vuelta: los bailarines pasan de su sector al otro; y así describen una semicircunferencia en su recorrido.
- c) Arresto: (o "Festejo") los movimientos de los bailarines se realizan generalmente en el espacio central, con giros en ambos sentidos, donde el hombre en general corona a la dama con los movimientos del pañuelo” (Salta tierra, 2016, párr.4).

Estas herramientas se relacionan en dos partes de la partitura, que son adaptados y ejecutados líricamente por los intérpretes musicales: "primera" y "segunda". Después de la introducción del tema o la obra, el proceso del baile interpretado sigue este ordenamiento (Salta Tierra, 2016, párr. 4)”:

- “1) Vuelta entera, en 8 compases.
- 2) Arresto (festejo), de 4 compases.
- 3) Media vuelta, de 4 compases.
- 4) Arresto (festejo), de 8 compases.
- 5) Media vuelta, con 4 compases.
- 6) Arresto (festejo), de 4 compases.

7) Media vuelta final, con coronación al centro, de 4 compases” (Salta tierra, 2016, párr.4).

El dúo se destina a localizarse en el centro de la pista de baile, de cada sección con las indicaciones enumeradas. Es de hacer notar el tenue ondear rotatorio de los pañuelos, que de vez en vez los bailarines llevan con ambas manos, templándolos cada uno; junto a otros ritmos y movimientos con estas fragmentos de tela sutil, es importante el papel de los bailarines dentro de la zamba, muchas veces por el baile es notorio el lugar de donde provienen los diferentes estilos, al igual que la música y el intérprete todo es un conjunto de arte escénico dentro de la zamba (Salta, 2016).

3.3. Análisis de Zamba para no morir

3.3.1. Breve historia de Zamba para no morir

El autor de la canción es un poeta argentino nacido en la provincia de Buenos Aires, aunque prefería decir que era de Satadillo, una localidad a 200 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, una zona rural de la Pampa húmeda donde iba cada año durante su infancia. Viene de una familia donde la cultura era primordial, su padre era un escritor de libros y poemas, además sabía tocar guitarra, su madre era pianista y también escribía poesía, fueron sus padres que formaron a Hamlet Lima Quintana dentro de la literatura y la música (Haimoivichi, 2002).

Hamlet Lima Quintana a más de ser un poeta y músico jugó un papel importante dentro de la cultura de Argentina, creador de varias composiciones y del “Cancionero” en 1962 de la mano del poeta Armando Tejada Gómez y el músico compositor Oscar Matutus, interpretadas por grandes músicos como: Mercedes Sosa, Cesar Isella, Horacio Guarany, entre otros. Quintana siempre vinculó a la poesía con la música y una de las obras más destacadas por sus escritos y que realmente impacta a la sociedad es la poesía hecho canción de “Zamba para no morir”, él hace una acotación a lo siguiente:

“Bueno yo no hago una separación entre la poesía cantada y la poesía escrita, lo que pasas es que hay muchos creadores que olvidan que la música es el vínculo natural de la poesía y la poesía nació cantada (Tenaglia, 1995)”.

Una de las anécdotas más grandes y que marca al autor de “Zamba para no morir”, es el viaje a Bolivia que realizó su amigo Jaime Torres y le comenta, que después del agasajo y el cálido recibimiento de un pueblo del oriente boliviano, alguien cantó una zamba titulada, “la Zamba del Che”, y le respondieron que la conocían con ese nombre porque el Che Guevara cuando entró a Bolivia, todas las noches cantaba esa zamba, para Hamlet y Armando Tejada fue más que un orgullo, el cual hicieron un abrazo y una lágrima corra por sus mejillas (Tenaglia, 1995).

3.3.2. Letra del poema “Zamba para no morir”

*Romperá la tarde mi voz,
hasta el eco de ayer,
Voy quedándome sólo al final,
muerto de sed, hartado de andar
pero sigo creciendo en el sol, vivo.*

*Era el tiempo viejo la flor,
la madera frutal,
luego el hacha se puso a golpear,
verse caer, sólo rodar,
pero el árbol reverdecerá, nuevo.*

*Al quemarse en el cielo la luz del día, me voy,
con el cuero asombrado me iré,
ronco al gritar que volveré,*

repartido en el aire al cantar, siempre.

*Mi razón no pide piedad,
se dispone a partir,
No le temo a la muerte ritual,
sólo dormir, verme borrar,
una historia me recordará, vivo.*

*Veo el campo, el fruto y la miel,
y éstas ganas de amar,
no me puede el olvido vencer,
hoy como ayer, siempre llegar,
en el hijo se puede volver, nuevo.*

3.3.2.1. Observaciones del poema Zamba para no morir

La obra Zamba para no morir está escrito por el poeta Hamlet Lima Quintana, es un poema literario de forma lírico-dramático donde posee una actitud lírica de forma canción o carmínica, quiere decir que los autores o autor expresan sentimientos de una manera personal y que la obra está escrito con el propósito de ser cantada. Posee un estilo melancólico en sus formas y culmina con un epílogo, con esto me refiero a que a pesar la culminación del poema, hay una secuencia, una continuación que deja abierta el autor a cada lector.

3.3.3. Análisis melódico de Zamba para no morir

Chords: E♭maj7 Cm7 B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 B♭maj7 Gm7

Fingerings: 3 3 9 5 r 5 5 11 5 3 3m 3m 9 7m 3 3 3 (#9) r

Chords: E♭maj7 Cm7 B♭maj7 Gm7 Cm7 Gm7 D7 Gm7

Fingerings: 3 3 9 5 r 5 13 7 3m 9 3m 9 r 3m 11 5 r 13 r 3 9 3 9 3 r

Figura 18. Análisis melódico de guitarra del INTRO de Zamba para no morir

Chords: Gm7 Cm7 F7 B♭maj7 D7

Lyrics: Rom-pe - rá la tar - de mi voz has - ta,el e - co de,a - yer

Fingerings: r 7m r 3m 3m 3m 9 3m 13 5 13 5 r 3

Chords: Gm6 Cm7 Cm7 D7

Lyrics: voy - que - dan - do-me so - lo,al fi - nal muer - ta de sed har - ta de,an - dar

Fingerings: 5 13 7 r 9 7m 7m 13 7m r r 7m r 7m 7m 13 7m

Chords: Gm7 Cm7 D7 Gm7

Lyrics: pe - ro si - go cre - cien - do, en,el sol vi - vo

Fingerings: 5 11 5 11 3m 13 5 11 3m r r 5

Figura 19. Análisis melódico de la estrofa de Zamba para no morir.

Al que - dar - se, en - el cie - lo la luz del di - a me voy
 r r r 3m 13 r 5 5 13 11 3m 7m r

con el cue - ro, a - som - bra - do mei - re ron - co, al gri - tar que - vol - ve - ré
 11 3 11 3 9 5 5 7m 5 r r 7m r 7m 7m 13 7m

re - par - ti - do, en el ai - re, al can - tar siem - pre
 5 11 5 11 3m 13 5 11 3m r 5

Figura 20. Análisis melódico del coro de Zamba para no morir

Al que - dar - se, en - el cie - lo la luz del di - a me voy
 r r r 3m 13 r 5 5 13 11 3m 7m r

con el cue - ro, a - som - bra - do mei - re ron - co, al gri - tar que - vol - ve - ré
 11 3 11 3 9 5 5 7m 5 r r 7m r 7m 7m 13 7m

re - par - ti - do, en el ai - re, al can - tar si e e e e e e e e pre
 5 11 5 11 3m 13 5 11 3m r 3 r 7m r 3 r 7m 5

Figura 21. Análisis del coro con una variante de Zamba para no morir

3.3.3.1. Observaciones melódicas de Zamba para no morir

La melodía del intro de guitarra hace hincapié en las notas del acorde correspondiente en cada compás, es decir la raíz, la tercera, la quinta y la séptima en este caso, ya que nos encontramos con acordes en cuatreada.

Para desarrollar los motivos melódicos aparecen tensiones disponibles del acorde: novenas naturales, y una sostenida, oncenos y treceenas naturales; todas las tensiones se encuentran en un tiempo débil de la subdivisión de seis por ocho, siendo así principalmente notas de paso y desarrollo melódico. En el análisis se encuentran encerrados los *glissandos* y portamento en círculos rojos, un recurso importante de interpretación de la zamba, además de las notas sobre la línea azul, que indican las aproximaciones cromáticas ascendentes de tiempo débil a fuerte en los compases dos, tres, y cuatro, al igual que las notas sobre la línea amarilla que indican la aproximación descendente en el compás siete y ocho.

En ambas secciones del análisis de la estrofa y coro hace la misma connotación del intro, con notas del acorde y tensiones totalmente disponibles dentro de la tonalidad. En la estrofa, la letra desarrolla junto con la música una coherencia lírica musical, me refiero a que las frases más rígidas coinciden con las tensiones en tiempos fuertes, como en los compases: tres, cinco y diez, y lo mismo en la parte de coro en los compases: cinco y diez. Por otro lado, se encuentra una variación que está sobre la línea naranja en el compás 11, donde son notas del acorde: raíz, tercera y séptima.

3.3.4. Análisis armónico de Zamba para no morir

The image shows a musical score for 'Zamba para no morir' with harmonic analysis. The score is in 8/8 time and consists of two systems of staves. The first system has four measures with chords: Ebmaj7, Cm7, Bbmaj7, Gm7, Cm7, F7, Bbmaj7, Gm7. The second system has four measures with chords: Ebmaj7, Cm7, Bbmaj7, Gm7, Cm7, Gm7, D7, Gm7. The D7 chord in the second system is highlighted with a green box.

Figura 22. Análisis armónico del Intro de Zamba para no morir

Gm7 (Im7) Cm7 (IVm7) F7 (bVII7) Bbmaj7 (bIIIImaj7) D7 (V7)

5 Gm6 (Im6) Cm7 (IVm7) Cm7 (IVm7) D7 (V7)

9 Gm7 (Im7) Cm7 (IVm7) D7 (V7) Gm7 (Im7)

Figura 23. Análisis armónico de la estrofa de Zamba para no morir

Gm7 (Im7) Cm7 (IVm7) Cm7 (IVm7) Cm7 (IVm7)

5 F7 (bVII7) Gm7 (Im7) Cm7 (IVm7) D7 (V7)

9 Gm7 (Im7) Cm7 (IVm7) D7 (V7) Gm7 (Im7)

Figura 24. Análisis armónico del coro de Zamba para no morir

3.3.4.1. Observaciones armónicas de Zamba para no morir

Zamba para no morir está en tonalidad de Sol menor, comprende de tres secciones: intro, estrofa y coro, en las cuales su armonía es totalmente diatónica, hay solo un acorde presente dentro de las tres secciones de intercambio modal, que puede ser prestado de las dos escalas vecinas de la menor natural, son: escala menor armónica y escala menor melódica, donde el quinto grado es dominante, el cual la única función que tiene como acorde es

tener el tritono de resolución y cumplir con la cadencia natural. La referencia fue tomada de la versión de Mercedes Sosa.

3.3.5. Análisis rítmico de Zamba para no morir

La métrica de ésta zamba está en seis por ocho totalmente, ya que no posee melódicamente una sensación de tres por cuatro, como ya antes mencionado. El único instrumento rítmico de esta versión es la guitarra, que cumple la función del patrón rítmico básico de la zamba previamente visto.

3.4. Recursos hallados en la zamba

De la referencia tomada se encontraron los siguientes recursos:

- **Glissandi.-** La transición de una nota a otra, en sus dos formas específicas, ascendente y descendente.
- **Novenas, oncenos y treceños.-** La melodía de Zamba para no morir posee muchas tensiones disponibles en tiempos fuertes, en especial la zamba juega mucho estos recursos como característica de su país, ya que en el mestizaje la música que fue traída a Argentina fue el flamenco. En su mayoría todas las tensiones comparten con la letra y es coherente lo que dice con lo que se canta.
- **Apoyaturas.-** Muy pocas apoyaturas encontradas dentro de la canción, mayormente no se utilizan como notas de apoyo, más bien como una variación melódica. Mercedes Sosa al interpretar esta canción todas las notas son precisas.
- **Danza.-** Como ya antes mencionado en la historia, el recurso del baile es muy importante dentro de la zamba, un baile estilizado y popular a la vez que fue una descendencia del flamenco. La zamba en el baile toma un papel al igual que el intérprete, se rige al ritmo del intérprete, hace las mismas vueltas del tema, con sus interludios y lo más importante el final.

- **Variaciones melódicas.**- Las variaciones al analizar el tema Zamba para no morir, sus variaciones fueron notas del acorde, raíz, tercera, quinta. Sin ser contemporáneo sus variaciones melódicas no son extendidas hacia oncenas o treceñas, ya que en el tema ese recurso es demasiado utilizado naturalmente por la melodía.
- **Aproximaciones cromáticas.**- Naturalmente estos recursos de aproximaciones pueden ser ascendentes y descendentes, para ser una aproximación debe ser un medio tono a la nota de llegada, como antes ya analizado, todos estos recursos son usados naturalmente en la zamba.

4. Capítulo III. Similitudes y diferencias

4.1. Similitudes históricas del danzante y la zamba

El folclore latinoamericano en sí, comprende el mismo mestizaje de la colonia europea hacia Latinoamérica, al igual que en el Ecuador y en Argentina se enseñaron a los indígenas, a leer, escribir, a tocar música y aunque los laicos de la iglesia cristiana católica no eran los mismo, se les enseñaron las mismas creencias. Los instrumentos tanto llevados a Ecuador, como la guitarra, la flauta de pan, violín, piano, entre otros fueron exactamente como llegaron a Argentina, es decir el mestizaje dentro de la Latinoamérica fue el mismo por la misma cultura europea.

4.2. Diferencias históricas del danzante y la zamba

La gran diferencia histórica entre estos dos estilos musicales, es en la poesía, los danzantes no poseen una letra poética, es más bien una poesía urbana, que viene de un rito, de un pueblo indígena sometido, lleno de melancolía y tristeza que a su vez esa era la manera diversión, de reír, cantar, llorar y bailar.

En la zamba no pasa lo mismo y como ya antes mencionado en toda la historia, a Argentina fueron muchos europeos estudiados, lleno de música, pinturas, poesía, partituras, pedagogos y en la zamba la mayor parte de canciones son poesía escrita, no detalla la razón de un pueblo, o de un rito religioso, más bien la mayoría de textos son literarios-dramáticos. Otra de las grandes diferencias es la gran gestión que empezó en el siglo XVIII, ya que en Argentina todo un movimiento político apoyó a la cultura artística de aquella época, me voy a referir como el no haber tenido cierto egoísmo dentro de la cultura, más bien y es tan claro en su historia, siempre había la fuerza de una unión cultural artística, en el Ecuador pasa lo contrario, el poder de tener las masas y no alimentar ni apoyar a la cultura, había mucho movimiento artístico pero pocos eran los espacios para seguir alimentando ese estudio cultural.

4.3. Similitudes y diferencias musicales

4.3.1. Similitudes y diferencias rítmicas

La zamba y en el danzante, comparten una misma métrica en seis por ocho, al igual que, se puede encontrar en métrica de tres por cuatro, la subdivisión es la misma y rítmicamente tienen mucha similitud, por la métrica en la que se encuentran. La diferencia entre estos dos estilos es la acentuación de las notas, en el danzante es: negra, corchea, negra- fuerte, débil, fuerte; en la zamba los golpes son distintos, primer tiempo débil, los otros dos tiempos son débiles hablando en corchea de seis por ocho, ver figura 17.

4.3.2. Similitudes y diferencias melódicas

La zamba y el danzante, aunque no poseen mucha similitud, por la variación del estilo, comparten cierta similitud en la manera de interpretar estos dos estilos, que es muy particular cantarlo con mucho dramatismo, por la mestización.

4.3.3. Similitudes y diferencias armónicas

Las dos obras analizadas comparten una tonalidad menor, pero no siempre la zamba está escrita en una menor, hay muchas que son mayores, mientras que en el danzante siempre es una armonía menor, como analizado anteriormente por ser un rito religioso y la connotación de los “danzantes” (bailarines) que tiene dentro de la historia.

5. Conclusiones y Recomendaciones

En esta sección se presenta las conclusiones y recomendaciones a lo largo del proceso de trabajo. Ayudando a concientizar el uso de recursos históricos para los intérpretes, en especial en el folclore sudamericano.

5.1 Conclusiones

Al finalizar el presente trabajo investigativo, concluimos la importancia de saber de dónde viene nuestra cultura, ya que como músicos al momento de interpretar, poseemos una intuición natural musical que muchas veces no entendemos, nuestra diferencia por ser latinos y más aún ecuatorianos es no darnos cuenta, que tenemos varios recursos de interpretación basados en un contexto histórico, en el caso de los cantantes, el cantar con un vibrato natural como muchas cantantes e intérpretes dentro de la música ecuatoriana, como algunos de los artistas en la actualidad: La toquilla, que hace referencia de su vibrato a la angustia y el dramatismo de nuestra cultura ecuatoriana, o una Lorena Astudillo referente del nuevo folclore Argentino donde el espacio de entre la guitarra, el silencio y la voz forman una historia dentro de cada canción, en el danzante encontramos un rito religioso, un rito de pueblo, en la zamba encontramos una historia dibujada cada vez que se canta. El contacto visual creado por los bailarines y el intérprete, hace que el momento sea la historia, ver pasar los años, donde la mestización creó y dio como resultado, el contacto de la tierra, la historia y los sonidos.

Otra conclusión importante, es rescatar las similitudes y diferencias de la poesía dentro de cada estilo, es impresionante poder ver la diferencia entre como lo social-político tiene mucho que ver con el realce de cada estilo, con la evolución de cada país a nivel artístico, hoy en día se puede encontrar más desarrollo artístico cultural dentro del Ecuador, y en Argentina por supuesto, pero es una pena darnos cuenta, que la prioridad en el Ecuador fue por otros partidos y no se dio la mayor importancia como paso en el desarrollo de Argentina a nivel cultural.

Durante este proyecto, hubo muchas confusiones acerca de los estilos y el contexto histórico, no fue nada fácil tener firmeza a lo largo de este escrito.

5.2. Recomendaciones

A intérpretes, arreglistas y productores, que se animen a la investigación, dentro de los estilos que representan a la cultura, a un país, ya que eso ayudaría a dar a conocer lo que realmente es Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, comenzar a difundir la música del folclore sudamericano, haciendo arreglos, grabaciones de estos estilos y que se puedan encontrar fácilmente archivos sonoros de danzantes, yumbos, yaravíes, aire típico, albazos, sanjuanitos, zambas, gatos, landos, chacareras, sambas, entre tantos estilos existentes.

Otra recomendación y es para cualquier estilo al que se vaya estudiar y poder sonar dentro del estilo con su propio sonido, es transcribir, escuchar, leer el contexto histórico y social dentro de cada estilo, en el caso de intérpretes cantantes, buscar la historia del tema, la obra o canción a interpretar para poder dar un mejor mensaje al momento de transmitirlos hacia el público.

Analizar los temas escogidos, y ver los recursos que posee cada obra, ayuda a tener más herramientas de trabajo al momento de componer, arreglar, interpretar, poder cambiar y saber que aumentar o que quitar. La última recomendación sería siempre investigar pero a su vez arriesgarse a interpretar este estilo de música no tan escuchada en el país y comenzar a difundirla para dar espacios musicales, a gente que toca varios estilos dentro del folclore, y así educar el oído del pueblo ecuatoriano.

6. Referencias

- Abalo, Hnos. (1950). *Albúm de Danzas Argentinas*. Buenos Aires: Editorial de los Hermanos Abalos.
- Anon, (2016). *Historia de la Música de Argentina*. [versión electrónica] Recuperado de:
http://file:///C:/Users/biblioteca/Downloads/11_Historia%20del%20Flokloer%20en%20Argentina%20Regiones%20y%20la%20musica%20en%20la%20Colonia.pdf
- Argentina. (2016). *Salta tierra de poetas y cantores: Historia de la zamba en nuestro país*. *Anyfolk.blogspot.com*. [versión electrónica] Recuperado de:
<http://anyfolk.blogspot.com/p/historia-de-la-zamba-en-nuestropais.html?m=1>
- Benítez y Valencia, D. (2008, Mayo 8). *Vasija de Barro. Versión Original* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=8nBrOArVjEI>
- Charrúas, C. (2014, Agosto 22). *La historia de la Vasija de Barro, La muerte para un originario 18 8 14* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=cQgELNrPEbE>
- Godoy, A. (2011). *La música Ecuatoriana*. Riobamba: CCE-Editorial: Freire-Imprenta.
- Guerrero, A. (1876). *La música Ecuatoriana desde su Origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, P. Tomo I, (2001). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicología Ecuatoriana Conmúsica.
- Guerrero, P. Tomo II, (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicología Ecuatoriana Conmúsica.
- Guerrero, P. Tomo II, (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicología Ecuatoriana Conmúsica.
- Jaugueri, M. (2000). *Cultura, Ética, y Folklore*. Mérida-Venezuela: FERMENTUM: Cultura Ecuatoriana.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura Económica.

- Moreno E. Moreno Yáñez. (1994). *La Ethnohistoria y el Protagonismo de los pueblos colonizados: Contribución en el Ecuador*. Revista Ecuatoriana de Historia N°5, 155.
- Moreno, S. (1949). *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Fray Jodoco Ricke.
- Moreno, S. (1972). *Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Fray Jodoco Ricke.
- Mullo, S. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura Editorial.
- Pérgamo, A., Goyena, H., Berfusa, A., Kiguel, D., Rey, E. (2000). *Música Tradicional de Argentina*. Buenos Aires: Editorial Magisterios del Río de la Plata.
- Rivadaviamendoza.gov.ar. (2016). *Historia del Folclore Argentino*. [versión electrónica] Recuperado de:
http://www.rivadaviamendoza.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=298:historia-del-folclore-argentino&catid=68:origen
- Robalino, J. (1998). *Apuntes, Formas Musicales La Música Popular y el Sincretismo*. Quito: Amparito Fernández.
- Sosa, M. (2009, Octubre 6). *Zamba para no morir* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jVZ28nG3HsE>
- Tamayo, P. (2009, Mayo 25). *Puñales Paulina Tamayo yaraví* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0Nyis2W96WQ>
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional, Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: CCE-Benjamín Carrión.
- Zapiola, J. (1872). Primera parte - Capítulo V Música, teatro y baile. *Recuerdo de treinta años (1810-1840)*. Santiago: *El Independiente*. p. 59-133.

ANEXOS

Anexo 1

Link del recital final:

<https://youtu.be/7BMCnDJsneM>

Anexo 2

Glosario de términos

Apoyatura: Del verbo en italiano *appoggiare*, supone el hecho de esquivar la nota que vendría exigida por la estructura melódico-armónica y en vez de interpretarla inmediatamente, se llega a ella de forma indirecta, aún a riesgo de producir una disonancia.

Compás: Es la entidad métrica musical compuesta por varias figuras musicales que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y átonas.

Glissando: En música es un adorno, un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento. La técnica interpretativa variará en función del instrumento musical que deba ejecutar el *glissando*.

Métrica: En música es la estructura subyacente que se basa en la aparición periódica, normalmente a intervalos regulares, de sonidos u otros elementos acentuados.

Portamento: En música, es la transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro. En ocasiones también se utiliza de manera intercambiable con el término anticipación.

Ritmo: El ritmo, hace referencia a las duraciones de los sonidos dentro de un compás, la métrica tiene su razón de ser en los acentos.

Anexo 3

Arreglos del repertorio

DANZANTE
J. 95

DANZANTE DEL VIENTO

ALEJIS ZAPATA
CINCY MARRON

The score is arranged for the following instruments: Soprano, Alto, Tenor Saxophone, Clarinet, Trombone, Percussion, and Guitar. The guitar part is numbered 1 through 20, with specific performance instructions such as 'ENTRADA SUAVEMENTE', 'SOLO SUAVE', and 'ENTRADA DE GUITARRA'. Chord progressions are indicated above the guitar staff, including $A\ m7$, $C\ 6(9)$, $E\ m7$, $G\ m7$, $B\ m7$, $D\ m7$, $E\ m7$, $F\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, $E\ m7$, and $E\ m7$. The score includes dynamic markings like f , mf , and ff , and articulation marks such as accents and slurs.

2

(A)

DANCANTE DEL VIENTO

Vocal Line:
 21. ... / 22. ... / 23. ... / 24. ... / 25. ... / 26. ... / 27. ... / 28.
 29. ... / 30. ... / 31. ... / 32. ... / 33. ... / 34.

Instrumentation: Gtr (Guitar), Bass, T-Drum (Tenor Drum), Vc (Violin), Sr (Saxophone).

Chord Progression (Vocal Line):
 21-22: E m7
 22-23: C m7(9)
 23-24: B m7
 24-25: C m7(11b3)
 25-26: G7 dim
 26-27: A m7
 27-28: D m7
 28-29: B m7
 29-30: C6(9)
 30-31: E m7
 31-32: G m7
 32-33: B m7
 33-34: D m7

Lyrics (Vocal Line):
 21. / 22. / 23. / 24. / 25. / 26. / 27. / 28.
 29. / 30. / 31. / 32. / 33. / 34.

DANCANTE DEL VIENTO

Soprano (S): *f* RE - COR - NO, *f* ARI - TOJA - MER, *mp* VOZ VOZ

Alto (A): *f* RE - COR - NO, *f* ARI - TOJA - MER, *f* A

Tenore (T-Q): *f* RE - COR - NO, *f* ARI - TOJA - MER, *f* A

Violoncello (VC): *f-f-pp-f* *Cm7*

Double Bass (S.R.): *f-f-pp-f* *Cm7*, *f* *Em7*, *f* *Em7*, *mp* *Em7*, *f* *Am7*, *f* *Bm7*, *f* *G* *D* *Em7* *Bm7*

Lyrics:
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ
COR - NO ARI - TOJA - MER VOZ VOZ

Measure Numbers: 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48

Chord Symbols: *Cm7*, *Dm7*, *Am7*, *Bm7*, *G*, *D*, *Em7*, *Bm7*

Dynamic Markings: *f*, *mp*, *f-f-pp-f*

Articulation: *acc*, *acc*, *acc*, *acc*, *acc*, *acc*, *acc*, *acc*

Other: **B** (circled), *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*

DANCANTE DEL VIENTO

4

(C)

S

A

T-O

Vc

2.R

(D)

S

A

T-O

Vc

2.R

ENI

FIN

FIN

Score

VASIJAS DE BARRO

Danzante Ecuatoriano

Gonzalo Benitez Gomez
Cindy Miranda

♩ = 120 INTRO

Soprano
Gm7/C Dm7/G Gm7/C Cm7/F Dm7/G | 1 Gm7/C | 2 Gm7/C
n u n yé

Alto
mp
n u n yé

Tenor
mp
n u n yé

Flute
mp
f

Acoustic Guitar y percussion
mp
Gm7/C Dm7/G Gm7/C Gm7/C Dm7/G Gm7/C Cm7/F Dm7/G Gm7/C Gm7/C

Electric Bass
mp
Gm7/C Dm7/G Gm7/C Cm7/F Dm7/G Gm7/C Gm7/C

VASIA DE BARRO

A

S Cm7(9) Gm7 Fm7 Gm7 Fm7 Cm7(9) Cm7 Gm7 Gm7 Almaj7 Fm7 Dm7b5 D7#11
que - ro que a mí me en - tie - ren co - mo a mí an - te - pa - sa - dos - yo qui - ro que a mí me en - tie - ren co - mo a mí an - te - pa -

A p uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh -

T p uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh - uh -

Fl. Cm7(9) Almaj7 Gm7 Fm7 Gm7 Fm7 Cm7(9) Cm7 Gm7 Gm7 Almaj7 Fm7 Dm7b5 D7#11

Ac. Gtr. *mp* Cm7(9) *Staccato* Gm7 Fm7 Gm7 Fm7 Cm7(9) Cm7 Gm7 Gm7 Almaj7 Fm7 Dm7b5 D7#11

E.B. *mp* *Staccato*

VASIA DE BARRO

S *mf* sa - des - - - - - En el vien - tres - cu - my fe - e - co de u - na va - si - ja de ba - rro En el vien - tres - cu - my fe - e - co de u - na *p*

A *mf* ub En el vien - tres - cu - my fe - e - co de u - na va - si - ja de ba - rro En el vien - tres - cu - my fe - e - co de u - na *p*

T *mf* - - - - - En el vien - tres - cu - my fe - e - co de u - na va - si - ja de ba - rro En el vien - tres - cu - my fe - e - co de u - na *p*

R. *mf* *p*

C. Gtr. *mf*

R.B. *mf* *p*

The musical score is arranged in a system with five staves. From top to bottom, they are: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Right Bass (R.), and Guitar/Bass (C. Gtr. and R.B.). The vocal parts have lyrics in Spanish. The guitar and bass parts provide accompaniment with various chords and dynamics. A rehearsal mark 'B' is placed above the Soprano staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

VASIA DE BARRO

S
22 E₇maj7 C₇(9) **C** A₇maj7 B₇ E₇maj7 A₇maj7
va - si - ja de bo - rro *f* quan - do la vi - da se pier - da *mp* quan - do la vi - da se
mp *legato*

A
va - si - ja de bo - rro *f* quan - do la vi - da se pier - da *p* quan - do la vi - da se
p *legato*

T
3 va - si - ja de bo - rro *f* quan - do la vi - da se pier - da *p* quan - do la vi - da se
p *legato*

Fl.
22 E₇maj7 C₇(9) A₇maj7 B₇ E₇maj7 A₇maj7
mf *mf* *p*

Ac.Gtr.
22 E₇maj7 C₇(9) A₇maj7 B₇ E₇maj7 A₇maj7
f *f* *mp*

E.B.
E₇maj7 C₇(9) A₇maj7 B₇ E₇maj7 A₇maj7
f *f* *mp*

VASIA DE BARRO

29

S. *mf* pier - da - tas u - na cor - ti - na de a - ños

A. *mf* pier - da - tas u - na cor - ti - na de a - ños *legato*

T. *mf* pier - da se pier - da tas u - na cor - ti - na de a - ños *mf* vi - vi - ran a flor de tie - rra a - ño - ras y de san - gn - ños *mf* vi - vi -

Fl. *mf*

Ac. Gtr. *mf*

E.B. *mf*

B \flat 7	E \flat maj7	F \sharp m7	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp m7
B \flat 7	E \flat maj7	F \sharp m7	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp m7
B \flat 7	E \flat maj7	F \sharp m7	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp sus4	E \flat maj7	F \sharp m7

VASIA DE BARRO

S
vi - vi - rin a flor de e de - sen - ga - ños
mp *legato*

A
ran a flor de tie - tra a - ño - res y de - sen - ga - ños

T
vi - vi - rin a flor de - e de - sen - ga - ños
mp *legato*

Ac.Gtr.
E:maj7 F:sus4 E:maj7 F:sus4 E:maj7 F:sus4 E:maj7 F:sus4 Car7(9)
mp

E.B.
E:maj7 F:sus4 E:maj7 F:sus4 E:maj7 F:sus4 Car7(9)
mp

Chords: D Car7(9) Gm7 A:maj7 F:m7 Gm7 F:m7

Annotations: Solo (Quena) Car7(9) Gm7 A:maj7 F:m7 Gm7 F:m7

VASIA DE BARRO

S *mf* yo que - ro que a - ni me *ffz* u - a

A *mf* yo que - ro que a - ni me *ffz* u - a

T *mf* yo que - ro que a - ni me *ffz* u - a

Fl. *mf* *ffz*

Ac.Gtr. *mf* *ffz*

E.B. *mf* *ffz*

E

Theor first time

mf *ffz*

mf *ffz*

mf *ffz*

mf *ffz*

mf *ffz*

mf *ffz*

YARAVI (VILLANCICO)
CINDY MIRANDA SENIOR RECITAL

TRADICIONAL ECUATORIANO

SCORE

Lento $\text{♩} = 76$

Score for YARAVI (VILLANCICO)

Instrumentation: Piano, Flute, Violin, Electric Bass, Percussion, Oboe, Clarinet.

Tempo: Lento $\text{♩} = 76$

Chords: E, A, B, C, G, A, B, C

Lyrics:

TAM TO QUEI NI NO DOE NUN A LA VER GEN ES TA BA TE JEN NO LOS NI JA RI... LIT OMI TA SAM Y DE A DON DE I SA RI EN NO

Performance Instructions:

- Percussion:** f
- Electric Bass:** f
- Oboe:** mf
- Clarinet:** mf
- Piano:** mf
- Flute:** mf
- Violin:** f
- Electric Acoustic Bass:** f
- Percussion:** f

YARANI (VILLANCICO)
 CINDY MIRANDA SENIOR RECITAL

2

B

3

Fl. *mp* *mf* *f* *p*

Vc. *mp* *f* *p*

Pncl. *mp* *f* *p*

25

C

3

Fl. *mp* *f* *p*

Vc. *mp* *f* *p*

Pncl. *mp* *f* *p*

41

YARANI (VILLANCICO)
CINDY MIRANDA SENIOR RECITAL

D

rit.

3

Musical score for Yarani (Villancico) by Cindy Miranda Senior Recital. The score is for Soprano (S), Flute (Fl.), Viola (Vc.), Bassoon (Ba.), and Percussion (Perc.). It features a 3-measure phrase with lyrics "E NI MOI NI A" and a "rit." marking. The score includes a key signature change to one flat and a 3/4 time signature.

ZAMBA ARG.

ZAMBA PARA NO MORIR

CINDY MIRANDA

HLIMA QUINTANA
H.A. ROSALES
N.AMBROS

(INTRO) $\text{♩} = 50$

The musical score is written for a vocal duo and instrumental ensemble. It begins with an introduction in 4/4 time at a tempo of 50 beats per minute. The vocal parts (Soprano and Mezzo-Soprano) enter with the lyrics "UH - AH" and "UH - AH" respectively. The instrumental parts include Piano, Bajo (Bass), Percussion, and Guitarra (Guitar). The score is divided into four measures, with a section labeled 'A' starting at measure 1. The lyrics for the vocal parts are: "MEZO: ROM - PE - RA' LA TAR - DE MI VOZ HAS - TA ELLE - CO DE A - YER". The guitar part features a "Tacet first time" in measure 1. The score includes various musical notations such as dynamics (piano, mezzo-forte), articulation (accents), and chord changes. The guitar part includes a "Tacet first time" in measure 1. The score is copyrighted by C. Miranda.

Soprano
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH

Mezzo-Soprano
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH
UH - AH

Piano
B MIN⁹
B MIN⁽⁴⁺⁷⁾
B MIN⁷
B MIN⁶
E MIN⁷
F⁷(B9)
B MIN⁹
B SUS⁴

Bajo
LAV BACK
SIMILE

Percussion
1
2
3
4

S
MEZO: ROM - PE - RA' LA TAR - DE MI VOZ HAS - TA ELLE - CO DE A - YER

MEZZO
B MIN⁷
B⁷(9)
E MIN⁷
A⁷
A⁷(9)
D MAJ⁷ C² MIN⁷(5)
F⁷

GUITARRA
B MIN⁷
B⁷(9)
E MIN⁷
A⁷
A⁷(9)
D MAJ⁷ C² MIN⁷(5)
F⁷

Tacet first time

© C. MIRANDA

ZAMBA PARA NO MORIR

Musical score for 'Zamba para no morir', featuring Soprano (S) and Mezzo (MEZZO) vocal parts with piano accompaniment. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb).

Mezzo Part:

- Measures 9-12: *mf* VOV QUE DAN - DO - NE SO - LO AL - FI - NAL
- Measures 13-16: *mf* NIE - TO DE SER HAR - TO DE AN - DAR

Soprano Part:

- Measures 9-12: *mf* PE - RO SI - GO CRE - CIEN - DOJEN EN SOL
- Measures 13-16: *mf* TACET FIRST TIME NIE - TO DE SER HAR - TO DE AN - DAR

Piano Accompaniment:

- Measures 9-12: Chords include B MIN^b, E MIN^b, SIMILE, and E MIN^b.
- Measures 13-16: Chords include F#7, C#7(b5), F#7, and B MIN⁷.

Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated at the bottom of the piano part.

ZAMBA PARA NO MORIR

S
MEZZO

B

mp AL QUE - DARE - SE FAN - EL CIE - LO LA LUZ DEL DI - I A NE VOY

mp **B MIN^b** **E MIN⁹** **E MIN^b** **E MIN⁷**

mp **APPRECIO** **B MIN^b** **E MIN⁹** **E MIN^b** **E MIN⁷**

17 18 19 20

S
MEZZO

mp CON EL CIE - RO A SON - BRA - DO MEJ RE RON - COAL - GRI TAR QUE VOI - VE - RE

mp **A 7** **B MIN⁷** **E MIN⁷** **F#7(b9)**

mp **A 7** **B MIN⁷** **E MIN⁷** **F#7(b9)**

21 22 23 24

ZAMBA PARA NO MORIR

S
MEZZO

RE - PAR - TI - DOJEN EL NI - RE AL CAN - TAR

STEM
SIE - - - PRE
EM - PRE

To CODA

B MIN⁷ E MIN⁷ F#7(b9) B MIN⁷

MEZZO

B MIN⁷ E MIN⁷ F#7(b9) B MIN⁷

S

B MIN^b E MIN⁷ F#7 B SUS4 F#7

TACET FIRST TIME

D.S. AL CODA

(C)

BASS SOLO
B MIN^b E MIN⁷ F#7 B SUS4 F#7

29 30 31 TACET FIRST TIME B.2

25 26 28

Detailed description: This musical score page contains three systems of music. The first system (measures 25-28) features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'RE - PAR - TI - DOJEN EL NI - RE AL CAN - TAR' and 'STEM SIE - - - PRE EM - PRE'. The piano part includes chords B MIN⁷, E MIN⁷, F#7(b9), and B MIN⁷. The second system (measures 29-31) includes a 'BASS SOLO' section with chords B MIN^b, E MIN⁷, F#7, and B SUS4. It also features 'TACET FIRST TIME' markings and a 'D.S. AL CODA' instruction. A circled 'C' is present above measure 29. The third system continues the piano accompaniment with chords B MIN^b, E MIN⁷, F#7, and B SUS4.

ZAMBA PARA NO MORIR

DOUBLE-TIME FEEL

The musical score is written in 4/4 time with a double-time feel. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Mezzo):

- Vocal Line:** Starts with a whole note chord **D** (circled with a diamond symbol). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Piano Accompaniment:** Features a bass line with chords: G MAJ7, E MIN7, D MAJ7, B MIN7, E MIN7, A7, D MAJ7, B MIN7.
- Measure Numbers:** 33, 34, 35, 36.

System 2 (Mezzo):

- Vocal Line:** Continues the melody: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.
- Piano Accompaniment:** Features a bass line with chords: G MAJ7, E MIN7, D MAJ7, B MIN7, E MIN7, F#7, B MIN11.
- Measure Numbers:** 37, 38, 39, 40.

Chord Progression Summary:

Measure	Chord
33	G MAJ7
33	E MIN7
34	D MAJ7
34	B MIN7
35	E MIN7
35	A7
36	D MAJ7
36	B MIN7
37	G MAJ7
37	E MIN7
38	D MAJ7
38	B MIN7
39	E MIN7
39	F#7
40	B MIN11
40	B MIN11

ZAMBA ARGENTINA

LA POMEÑA

GUCHI LEGUIZAMON
MANUEL J. CASTILLA

$\text{♩} = 120$

Rit.

A

mf
EÚ LO GUA TA PIREN TA

Soprano

CLARINET IN B \flat

ACOUSTIC GUITAR

PIANO

1 2 3 4 5

LA POMELIA

8

P0 MA_ AL NI RE VA SU TER NU RA SI PA SA SO BRE LA A RE MA_

B^b O. *D*⁷⁽⁹⁾ *G*⁷ *G*^b *CMAJ*⁷ *GMIN*⁷ *C*⁷ *FMAJ*⁷

Ac.Gtr. *D*⁷⁽⁹⁾ *G*⁷ *G*^b *CMAJ*⁷ *GMIN*⁷ *C*⁷ *FMAJ*⁷

PNO. *D*⁷⁽⁹⁾ *G*⁷ *G*^b *CMAJ*⁷ *GMIN*⁷ *C*⁷ *FMAJ*⁷

6 7 8 9 10

LA POMELA

S

Y VA PI SAN DO LA LU NA PA SA SO BRE LA LA RE NA Y VA PI SAN DO LA

B:CL.

Ac.Gtr.

PNO.

11 12 13 14 15

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'LA POMELA'. It consists of three staves: Soprano (S), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), and Piano (PNO.). The vocal line (S) has lyrics: 'Y VA PI SAN DO LA LU NA PA SA SO BRE LA LA RE NA Y VA PI SAN DO LA'. The guitar part (Ac.Gtr.) provides accompaniment with chords: G7, CMAJ7, EMIN7(5), A7, DMIN7, G7. The piano part (PNO.) has chords: G7, CMAJ7, EMIN7(5), A7, DMIN7, G7. Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated at the bottom of the piano staff. Dynamics include *f* and *mf*. The piano part is marked with a repeat sign at the beginning of measure 11.

LA POMELLA

The musical score is written for Soprano (S), Bass (B. O.), and Piano (PNO.). It consists of three systems of staves. The Soprano part has lyrics in Italian. The Bass part has lyrics in Italian. The Piano part includes chord diagrams and fingering. A section marked with a box 'B' begins at measure 16. The score ends at measure 20.

Soprano (S): LU NA — EL TRI GO QUE VA COR TAN DO — MA DU RA POR SU CIN TU RA.

Bass (B. O.): LU NA — EL TRI GO QUE VA COR TAN DO — MA DU RA POR SU CIN TU RA.

Piano (PNO.): Chords: CMaj7, AMin7, D7(9), G7, Gb, CMaj7. Fingering: 16, 3, 17, 18, 19, 20.

LA POMÉLIA

S
MI RAN DO FLO RES DE AL FAL FA _____ SUS O JOS NE GROS SEA ZU LAN _____ MI RAN DO FLO RES DE AL

B. O.
GMIN⁷ C⁷ FMAJ⁷ G⁷ CMAJ⁷ EMIN⁷(i5) A⁷

Ac.Gtr.
GMIN⁷ C⁷ FMAJ⁷ G⁷ CMAJ⁷ EMIN⁷(i5) A⁷

PNO.
GMIN⁷ C⁷ FMAJ⁷ G⁷ CMAJ⁷ EMIN⁷(i5) A⁷

21 22 23 24 25

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'LA POMÉLIA' on page 5. It features four staves: Soprano (S), B. O. (Bass), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), and Piano (PNO.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'MI RAN DO FLO RES DE AL FAL FA _____ SUS O JOS NE GROS SEA ZU LAN _____ MI RAN DO FLO RES DE AL'. The B. O. staff has chords: GMIN⁷, C⁷, FMAJ⁷, G⁷, CMAJ⁷, EMIN⁷(i5), A⁷. The Ac.Gtr. staff has chords: GMIN⁷, C⁷, FMAJ⁷, G⁷, CMAJ⁷, EMIN⁷(i5), A⁷. The PNO. staff has chords: GMIN⁷, C⁷, FMAJ⁷, G⁷, CMAJ⁷, EMIN⁷(i5), A⁷. Measure numbers 21, 22, 23, 24, and 25 are indicated at the bottom of the piano staff.

LA POMELA



S

FAI FA SUS O JOS NE GROS SE JA ZU LAM EL SHU CE DE TU CA SA

B. O. *mp* *p*

Ac.Gtr. *mp* *p*

PNO. *p*

D^{MIN}7 G⁷ C^{MAJ}7 C^{MAJ}7 C/B G^{MIN}/B^b

SIMILE 26 27 28 29 30

G⁷ C^{MAJ}7 C^{MAJ}7 Appoggio C/B G^{MIN}/B^b

p

LA POMELIA

S
ES TAN LLO PAN DO
ff POR QUE TE RO BAN EU LO CIA CAR NA VA LEAN

B. O.
A7 DMIN7 FMIN7 Bb7 EMIN7 A7 DMIN7 G7

Ac.Gtr.
A7 DMIN7 FMIN7 Bb7 EMIN7 A7 DMIN7 G7

PNO.
SIMILE A7 DMIN7 *ff* FMIN7 Bb7 EMIN7 A7 DMIN7 G7
31 SIMILE 32 *ff* 33 34 35

LA POMELA

8

DO _____

mp POR QUE TE RO BAN EU LO GIA _____

mp CAR NA _____ VA LEAN DO _____

To CODA

B \flat Q.

mp CMAJ 7 EMIN $^7(95)$ A 7 DMIN 7 G 7 CMAJ 7

Ac.Gtr.

CMAJ 7 EMIN $^7(95)$ A 7 DMIN 7 G 7 CMAJ 7

PNO.

CMAJ 7 EMIN $^7(95)$ A 7 DMIN 7 G 7 CMAJ 7

36 37 38 39 40

mp

LA POMELA

D

SOLO DE PIANO

S

SOLO DE PIANO

B. O.

SOLO PIANO

AC. GTR.

CMAJ⁷ A MIN⁷ D⁷⁽⁹⁾ G⁷ G^b CMAJ⁷ G MIN⁷ C⁷ FMAJ⁷

CMAJ⁷ A MIN⁷ D⁷⁽⁹⁾ G⁷ G^b CMAJ⁷ G MIN⁷ C⁷ FMAJ⁷

SOLO DE PIANO

PNO.

CMAJ⁷ A MIN⁷ D⁷⁽⁹⁾ G⁷ G^b CMAJ⁷ G MIN⁷ C⁷ FMAJ⁷

41 42 43 44 45 46

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'LA POMELA'. It consists of five staves. The top staff is for the voice (S) and contains a circled 'D' above it. The second staff is for the piano (PNO.) and is labeled 'SOLO DE PIANO'. The third staff is for the guitar (AC. GTR.) and is also labeled 'SOLO PIANO'. The fourth and fifth staves are for the piano accompaniment (PNO.) and are labeled 'SOLO DE PIANO'. The guitar staff has a series of chords: CMAJ⁷, A MIN⁷, D⁷⁽⁹⁾, G⁷, G^b, CMAJ⁷, G MIN⁷, C⁷, and FMAJ⁷. The piano accompaniment staff has the same chords, with some variations in the first few measures. The measure numbers 41 through 46 are written below the piano accompaniment staff.

LA POMELA

D.S. AL CODA

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The vocal line (S) begins at measure 47 with a whole note G4. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) and electric guitar (B.O.) parts provide harmonic support with chords: G7, Cmaj7, E minor 7(9/5) A7, D minor 7, G7, and Cmaj7. The piano (PNO.) part follows a similar chordal structure. The score concludes at measure 52 with a D.S. AL CODA instruction.

Measure	Chord
47	G7
48	Cmaj7
49	E minor 7(9/5) A7
50	D minor 7
51	G7
52	Cmaj7

LA POMELLA

Soprano (S): ϕ Rit. sfz

B. O. (Bassoon): mf CMAJ7 C/B GMIN/B \flat G7(13) GMAJ7(9) sfz CMAJ7(9)

Ac.Gtr. (Acoustic Guitar): CMAJ7 C/B GMIN/B \flat G7(13) GMAJ7(9) sfz CMAJ7(9)

PNO. (Piano): mf CMAJ7 C/B GMIN/B \flat G7(13) GMAJ7(9) sfz CMAJ7(9)

Measures: 53, 54, 55, 56

ZAMBRA

CANCION DE LEJOS

CÉSAR ISBELLA
ARMANDO TEJADA
CINDY MIRANDA

$\text{♩} = 120$ RUBATO



SOPRANO

ME VOR A - MOR - SI SOY MU - TI - VO PA - RA EL OL - VI - DO DE - CI - ME - DE - CI - ME -

SECCION RITMICA

Solo Voz

EMIN⁹ CMAJ⁷ EMIN⁹ A⁷ EMIN⁹ A⁷

5

QUE LA PA - LO - MA DE TU PA - NIE - LO ME DI - GA NO ME DI - GA A DIOS ME DI - CES

3R

EMIN⁹ CMAJ⁷ EMIN⁹ C⁴MIN⁷⁽⁰⁵⁾ CMAJ⁷ B⁷ EMIN⁹

8

NO - FE - RO TUS O - JOS SE VAN CON - MI - GO POR DON - DE VOR HUE LI - TA SOY QUE VA Y QUE

10

3R

EMIN⁹ CMAJ⁷ EMIN⁹ A⁷ EMIN⁹ A⁷ EMIN

BOMBO Y GUITARRA

CANCION DE LEJOS

15

8 SR

VUEL - - VE CO - MO DOS VE - - CES DE RI - OJA MI DEL CIE - LOJA VOZ

15 CMAJ7 Emin9 C4MIN7(05) CMAJ7 B7 Emin9

19

8 SR

QUE SEN - CI - LIO MO - DO TO DO ELCA RI - NO, EN - TRE VOZ Y YO TAN SO - LO JUN - PA - NIE

19 Amin7 Emin9 C4MIN7(05) B7 Bmin7(05) E7 Amin7

24

8 SR

LO QUE LA DON - DE FL - CIE - LO SE TE, OJ - VI DO SE TE, OJ - VI DO SE, TE, OJ - VI - DO

24 Emin9 C4MIN7(05) B7 Emin9 A7 CMAJ7 B7 Emin7

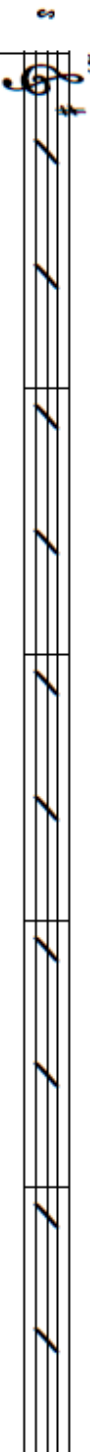
FINE

CANCION DE LEJOS

©

29 PUENTE

5



29 E MIN⁹

E MIN⁷

C⁴ MIN⁷

B MIN⁷

C⁴ MIN⁷

SR

34

5



34 B MIN⁷

C⁴ MIN⁷

B MIN⁷

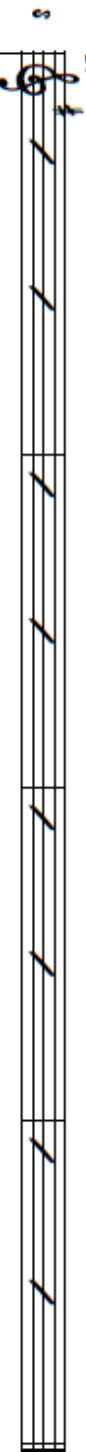
C MAJ⁷

E MIN⁹

SR

39

5



D.S. AL FINE

39 E MIN⁹

A 7

E MIN⁹

A 7

E MIN⁹

A 7

E MIN⁹

A 7

SR