



ESCUELA DE MÚSICA



ENTRE VOCES Y TAMBORES: UN RECORRIDO MUSICAL POR TRES ZAMBAS Y TRES CHACARERAS ADAPTADAS A UN FORMATO DE PERCUSIÓN MENOR Y VOZ, Y PRESENTARLAS EN UN RECITAL.



AUTOR

María Lorena Noboa Estupiñán.

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

ENTRE VOCES Y TAMBORES: UN RECORRIDO MUSICAL POR TRES
ZAMBAS Y TRES CHACARERAS ADAPTADAS A UN FORMATO DE
PERCUSIÓN MENOR Y VOZ, Y PRESENTARLAS EN UN RECITAL.

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

Profesor guía

María Fernanda Naranjo Anda.

Autor

María Lorena Noboa Estupiñán.

Año

2017.

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el (los) estudiante(s), 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”

María Fernanda Naranjo Anda

C.I: 171157799-7

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

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

Diana Müller Bohórquez
171251880-0

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.”

María Lorena Noboa Estupiñán

172379202-2

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que han sido parte de mi recorrido en el mundo de la música, a mis papás que han tenido que aguantar noches de bulla. A mi hermano, por enseñarme siempre buena música. A la Mafe por toda la buena onda y paciencia que me ha tenido. Al Jay por tenerme fe siempre. A la Cami, la Andre y el Gabo por hacer tan valioso mi tiempo en la universidad.

DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado a mi abuelita Stella, ella, ha sido todo el tiempo mi fan número uno y la que siempre me ha alentado a seguir con esto, también a mis papás que han aceptado que a veces no es uno el que escoge la profesión sino que ella te escoge a ti.

RESUMEN

La presente investigación trata sobre la adaptación de tres chacareras y tres zambas a un formato de percusión menor y voces para ser presentados en un recital. Inicialmente se establecerá una base de datos con información de las zambas, chacareras y sus antecesores que son la zamacueca y la cueca. Posteriormente, se identificarán las características armónicas, melódicas y rítmicas de las chacareras y de las zambas por medio de transcripciones y así se aplicarán los resultados en los arreglos para el formato de percusión menor y voces en un recital.

La zamba y la chacarera son géneros folclóricos argentinos que nacieron a partir de la danza y vienen de un antecesor común. Este género que antecede se lo conoce como cueca que es una danza de parejas sueltas mixtas. El formato tradicional de la zamba y la chacarera es voz, guitarra y percusión. Este trabajo se enfocará en el arreglo de temas de zamba y chacarera solo para voces y percusión.

Los métodos a utilizarse serán el de análisis documental, observación y experimentación. Dentro de las doce semanas que dura el proyecto se realizarán tres fases, que cubren los tres objetivos específicos respectivamente. La primera es dedicada a la recopilación, resumen y clasificación de información. La segunda va dirigida a la selección, transcripción y análisis de seis temas escogidos. La última será designada para la composición, ensamble y repasos para el concierto final.

La línea de investigación del presente trabajo es de *performance*, y su producto final es un trabajo escrito y un concierto. Este trabajo cumple con el último requisito para obtener el título de licenciatura en música.

ABSTRACT

This research's purpose is about three chacareras and three zambas which will be adapted to a format of minor percussion and voices to be presented in a recital. Initially a database will be established with information on the zambas, chacareras and their antecessors which are zamacueca and cueca. Subsequently, the harmonic, melodic and rhythmic characteristics of the chacareras and the zambas will be identified by transcriptions and the results will be applied in the arrangements for the minor percussion format and voices in a recital.

The zamba and the chacarera are argentinian folkloric genres that were born from a dance and come from a common ancestor. This genre is known as cueca which is a dance of mixed couples. The traditional format of the zamba and the chacarera is voice, guitar and percussion. This work will focus on the arrangement of zamba and chacarera themes for voices and percussion only.

The methods to be used will be documental analysis, observation and experimentation. Within the twelve weeks of the project, three phases will be carried out, covering the three specific objectives respectively. The first is dedicated to the collection, summary and classification of information. The second one is directed to the selection, transcription and analysis of six chosen themes. The last chapter will be designated for composition, ensemble and review for the final concert.

The research line of this work is performance, and its final product is a written work and a concert. This work meets the last requirement to obtain a bachelor's degree in music.

INDICE

Introducción.....	1
Capítulo I: Estilos	2
1.1 La zamacueca.....	2
1.1.1 Origen.....	2
1.1.2 Características.....	3
1.1.2.1 Melodía, armonía y letra.....	3
1.1.2.2 Instrumentación y forma.....	3
1.1.2.3 Groove.....	3
1.1.3 Variaciones.....	4
1.2 La cueca.....	5
1.2.1 Origen.....	5
1.2.2 Características.....	6
1.2.2.1 Melodía, armonía y letra.....	6
1.2.2.2 Instrumentación y forma.....	6
1.2.2.3 Groove.....	7
1.2.3 Variaciones.....	7
1.2.3.1 La cueca chilena.....	7
1.2.3.2 La cueca argentina.....	8
1.2.3.3 La cueca boliviana.....	8
1.3 La zamba.....	9
1.3.1 Origen.....	9

1.3.2	Características.....	10
1.3.2.1	Melodía, armonía y letra.....	10
1.3.2.2	Instrumentación y forma.....	10
1.3.2.3	Groove.....	10
1.3.3	Variaciones.....	11
1.4	La chacarera	11
1.4.1	Origen.....	11
1.4.2	Características.....	12
1.4.2.1	Melodía, armonía y letra.....	12
1.4.2.2	Instrumentación y forma.....	12
1.4.2.3	Groove.....	13
1.4.3	Variaciones.....	14
Capítulo II: Análisis.....		15
2.1	Zamba de mi esperanza.....	15
2.1.1	Forma	15
2.1.2	Armonía y melodía.....	15
2.1.3	Letra	18
2.2	Juan del monte.....	18
2.2.1	Forma	18
2.2.2	Armonía y melodía.....	19
2.2.3	Letra	22
2.3	Zamba para no morir.....	23

2.3.1	Forma	23
2.3.2	Armonía y melodía.....	24
2.3.3	Letra	27
2.4	Chacarera de las piedras	28
2.4.1	Forma	28
2.4.2	Armonía y melodía.....	29
2.4.3	Letra	32
2.5	Zamba del carnaval.....	33
2.5.1	Forma	33
2.5.2	Armonía y melodía.....	33
2.5.3	Letra	36
2.6	Añoranzas	37
2.6.1	Forma	37
2.6.2	Armonía y melodía.....	38
2.6.3	Letra	41
Capítulo III: Aplicación		43
3.1	Zamba de mi esperanza.....	43
3.1.1	Introducción	43
3.1.2	Verso	43
3.1.3	Coro.....	44
3.2	Juan del monte.....	45
3.2.1	Introducción	45

3.2.2	Verso	45
3.2.3	Coro.....	45
3.3	Zamba para no morir	46
3.3.1	Introducción	46
3.3.2	Verso	46
3.3.3	Coro.....	47
3.4	Chacarera de las piedras	48
3.4.1	Introducción	48
3.4.2	Verso	48
3.4.3	Coro.....	49
3.5	Zamba del carnaval.....	49
3.5.1	Introducción	49
3.5.2	Verso	50
3.5.3	Coro.....	50
3.6	Añoranzas	51
3.6.1	Introducción	51
3.6.2	Verso	52
3.6.3	Coro.....	52
	Capítulo IV: Conclusiones y recomendaciones.....	53
4.1	Conclusiones.....	53
4.2	Recomendaciones.....	54
	Referencias	54

Anexos	57
--------------	----

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo, a parte de crear una conexión que aporte a la parte interpretativa del cantante, el desarrollar un mejor dominio del oído para lograr de esta manera. Dentro de los retos que se encontrarán en la parte práctica está la conexión entre los músicos que se encontrarán interpretando las adaptaciones de seis temas.

Se realiza una selección de seis temas que serán escogidos por afinidad del intérprete para posteriormente ser transcritos y analizados, para lo cual, a continuación se hablará sobre el tipo de análisis que será realizado.

El análisis formal es un paso a realizarse dentro de esta investigación. Cuenta con cuatro pasos: el primero de ellos está destinado al análisis de las partes de la pieza a analizar. El segundo es analizar y entender la agrupación de dichas partes. El tercero presenta y “estandariza” la estructura encontrada y para finalizar, se evalúa la lógica, estrategia o esquema del compositor (Robles, 2012, párr. 1).

Objetivos de la investigación:

Objetivo general:

Adaptar tres chacareras y tres zambas a un formato de percusión menor y voz, y presentarlas en un recital.

Objetivo específico 1:

Establecer una base de datos con información de las zambas, chacareras y los formatos percutivos y vocales.

Objetivo específico 2:

Identificar las características armónicas, melódicas y rítmicas de las chacareras y de las zambas por medio de transcripciones.

Objetivo específico 3:

Aplicar los resultados en las adaptaciones para el formato de percusión menor y voz en un recital.

Capítulo I: Estilos

1.1 La zamacueca.

1.1.1 Origen.

La zamacueca es un género musical que nace a partir de una danza. Aparece en Lima, Perú en el siglo XVIII y al pasar de los años se difundió a otros países de América del sur como Bolivia, Argentina y Chile. Este género es el antecesor común de varios géneros que forman parte del *folklore* de Latinoamérica (Salas, Pauletto, & Salas, 1938).

La palabra zamacueca; *semba* saludo y *cuque* danza, se derivaría de las palabras provenientes del kimbundu bantú que significarían saludo de danza, según Nicomedes Santa Cruz (2004).

Se dice que su origen proviene de un mestizaje cultural y musical ligado hacia los mulatos y los gitanos, conocidos en el mundo por ser una etnia nómada a la cual se le atribuye principalmente el nacimiento del flamenco, que habrían llegado por la fuerte migración que se dio desde Europa hacia Perú y que habitaban en Lima durante el Virreinato del Perú (Vega, 1936).

Posterior a la Guerra del Pacífico, toma el nombre de marinera limeña en honor a la fuerte labor de la marina de Perú. También la llamaban canto de Jarana aunque está es distinta porque tiene una sonoridad más acercada a la del flamenco por la influyente sonoridad melismática por parte de la voz y el acompañamiento de guitarra y cajón, mientras que la zamacueca es más arraigada a la música andina (Santa Cruz, 2004).

Llegó a Chile a través del puerto de Valparaíso varios años después a finales del siglo XVIII y principios del XIX. El género sufrió cambios de lo que fue en Lima a lo que se convirtió en Chile. Cambió incluso de nombre, donde por comodidad acortaron su nombre a cueca chilena. La cueca chilena migró después a Mendoza, Argentina, donde tras ser sometida a cambios se la nombra cueca cuyana. Dentro del siglo XIX llegó a Bolivia por Arequipa, en Perú, y desde allí llegó al noroeste de Argentina, donde se convierte en la cueca boliviana o norteña (Muñoz & Padilla, 2008).

1.1.2 Características.

1.1.2.1 Melodía, armonía y letra

La mayoría de las zamacuecas se encuentran en modo jónico. Durante el tiempo de vigencia del género se ha considerado a la zamacueca como un ritmo alegre. A lo largo de los años sigue siendo una danza importante en Perú. Como mucha de la música latinoamericana se basa en los grados I, IV y V7.

En cuanto al tipo de rima utilizada en la zamacueca encontramos que tiene 4 versos heptasílabos y pentasílabos intercalados entre sí. Existen casos menos comunes en los que la rima está compuesta por octosilábicos y seguidillas como se lo tenía registrado en los ochentas por Pérez Bugallo.

1.1.2.2 Instrumentación y forma

El ritmo se tocaba principalmente con laúd, después, se la reemplazó con guitarra o arpa. El ritmo se tocaba con tambores antes de la aparición del cajón peruano, que se popularizó a nivel mundial gracias al guitarrista Paco de Lucía quien decidió integrar el instrumento a la música flamenca. "La zamacueca se caracteriza por su particular acentuación que le hace ser una danza alegre y movida" (Salas, Pauletto, Salas, 1938).

La forma de la zamacueca es distinta en los diversos sitios en los que se reproduce. Consta simplemente de cuatro versos y dos secciones; el preludio: A, B; C, D; C, D y se repite. Y la segunda parte llamada aura: A, B; C, D. Sin embargo, esto no es una regla establecida ya que existen otros lugares donde no se repite ningún verso y no existe relación de rima entre los versos entonces el texto queda reducido a doce versos independientes (Ladaga, 2013).

1.1.2.3 Groove

1.1.2.3.1 Tempo

La zamacueca es un género cuyo *tempo* se ha determinado mediante la utilización de un metrónomo de *tap tempo* aproximadamente entre 100 y 122 bpm. Para determinar este tempo se analizaron cuatro zamacuecas: negra tiene que ser con un tempo de negra 116; que tiene Miguel con un tempo de 122; mandáme a quitar la vida con tempo de 108 y zamacueca con tempo 100.

1.1.2.3.2 Patrón rítmico básico

A continuación se encuentra, en la figura 1, el patrón rítmico básico de zamacueca. Debajo de la notación rítmica dentro de la figura se encuentra la parte del bombo legüero en la que se golpea y la mano con la que se realiza la acción, con I de izquierda, D de derecha. Aro, se refiere al contorno de madera mientras que parche se refiere al centro membranoso del instrumento.

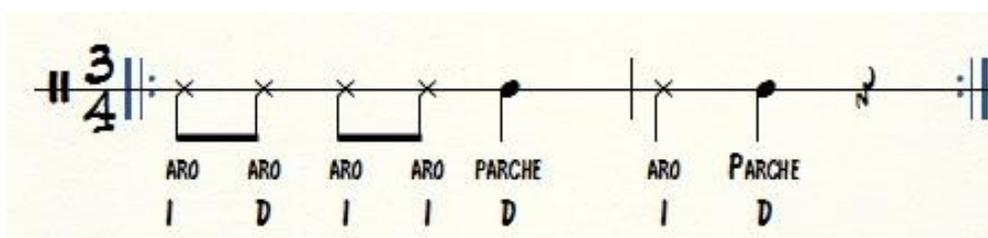


Figura 1: Patrón básico zamacueca

Tomado de: entrevista Reggiani, S (2017).

1.1.3 Variaciones.

La zamacueca es el antecesor común de muchos estilos que se han popularizado en América latina, la principal, la cueca – que posteriormente se tomará en cuenta y de ella se despliegan tres variaciones pertinentes a la presente investigación: la cueca chilena, la boliviana y la cuyana (De Pergamo, 2000). A continuación se encuentra la figura 2 en la que se puede evidenciar el nacimiento de la zamacueca, a partir de la llegada del fandango al Perú, según De Pergamo.

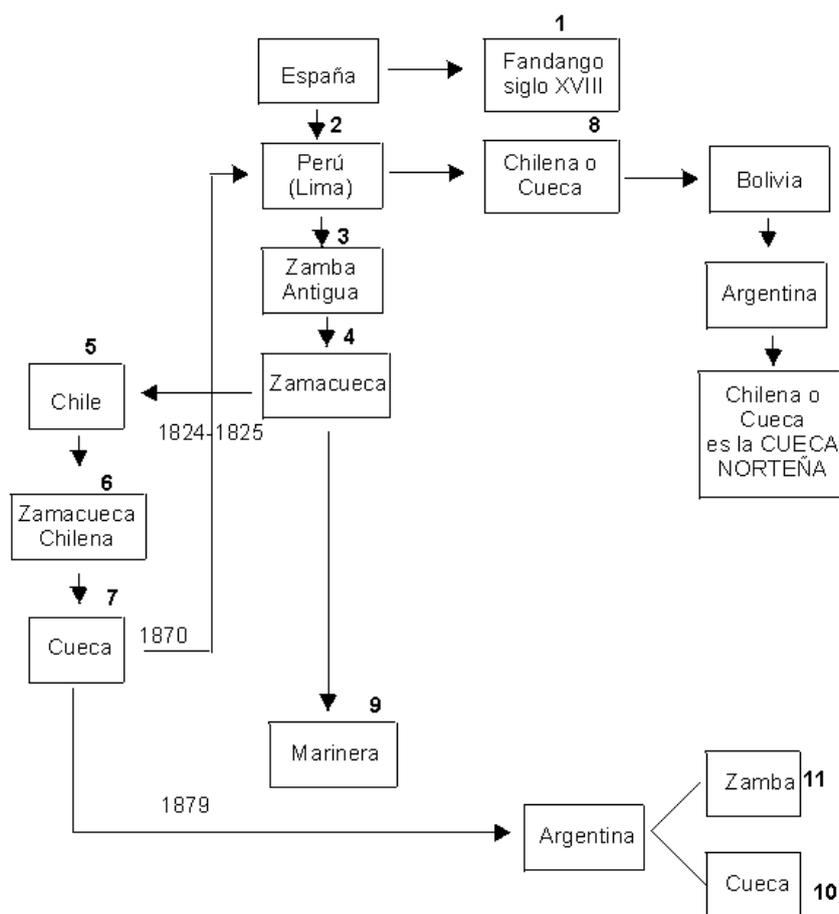


Figura 2: genealogía detrás de la música afro-peruana

Tomado de: De Pergamo, 2000.

1.2 La cueca.

1.2.1 Origen.

A pesar de conocer que no está claramente definido el origen de la cueca, se ha concluido que tiene influencias españolas, gitanas y africanas. Tomando en cuenta la figura 2, la zamba antigua, se convirtió en zamacueca, baile con cuyo nombre llegó a Chile y posteriormente, por comodidad de quienes lo practicaban, fue evolucionando y con esto fue acertado su nombre hasta llamarse cueca.

La interpretación de este estilo, va ligado al baile suelto de cortejo, que hace referencia al cortejo del gallo a la gallina. Él muestra una actitud más bien entusiasta e incluso un poco agresiva, mientras que ella mantiene una postura

esquiva, como a la defensiva y bastante recatada. A estos bailes se los llama zoomórficos. (Ladaga, 2013).

El hombre comienza la conquista marcando con golpes de punta y taco según la zona. Trata de lucirse seduciendo con el cuerpo, el gesto, el manejo del pañuelo y la danza con gracia (Ladaga, 2013).

1.2.2 Características.

1.2.2.1 Melodía, armonía y letra

La melodía guiada por la voz se mueve, generalmente, dentro de un rango melódico poco amplio de una octava aproximadamente, sin embargo, como toda regla tiene su excepción, están también cuecas que llegan a tener hasta una oncenena de rango. Los motivos melódicos más frecuentes dentro del estilo están conformados por grados conjuntos, terceras, cuartas, quintas y motivos repetidos (Facultad de Ciencias y artes musicales, 1976).

En cuanto a la armonía, a lo largo del periodo de vigencia del género ha habido ciertos cambios con respecto a como ha sido desde su nacimiento como zamacueca hasta como es actualmente, sin embargo, se mantiene, en la mayoría de los casos la armonía basada en la escala jónica y conformada principalmente por los grados I, IV y V7.

Las letras tratan sobre temas cotidianos, descripción de situaciones tanto amorosas como del desamor, incluso existen cuecas que tratan sobre personajes populares o situaciones marcadas dentro de la historia.

1.2.2.2 Instrumentación y forma

La cueca en su mayoría se acompaña de instrumentos armónicos como arpa, guitarra, guitarrón chileno, pandero y tormento, y posteriormente se lo acompaña con acordeón, bandurria chilena, batería, contrabajo, piano y vihuela (Recasens Barberá, 2010).

La cueca es compuesta en un compás binario de 6/8, aunque también aparece el de 3/4 y la alternancia de ambos. Generalmente, se ha establecido una duración promedio de 44 y 56 compases, dependiendo de las repeticiones de cada variante. La forma de la cueca se divide en partes de ocho compases,

donde cada parte se encuentra subdividida en dos frases de cuatro compases cada una; parte A y parte B (Garrido, 1976).

1.2.2.3 Groove.

1.2.2.3.1 Tempo

La cueca es un género cuyo tempo se ha determinado aproximadamente entre 104 y 120 bpm. Para determinar este *tempo* se analizaron cuatro cuecas, las cuales fueron: arenosa con un *tempo* de negra 108; Juana Azurday 120; cueca del violín *tempo* 109 y calle angosta con un *tempo* de 104.

1.2.2.3.2 Patrón rítmico básico

A continuación se encuentra, en la figura 3, el patrón rítmico básico de la cueca. Debajo de la notación rítmica dentro de la figura se encuentra la parte del bombo legüero en la que se golpea y la mano con la que se realiza la acción, con I de izquierda, D de derecha. Aro, se refiere al contorno de madera mientras que parche se refiere al centro membranoso del instrumento.

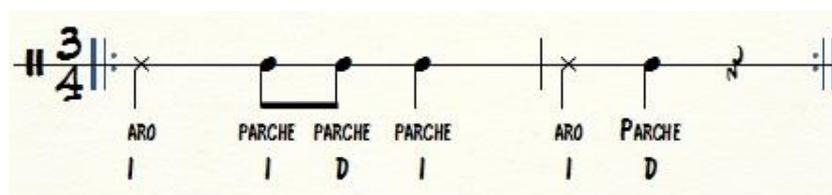


Figura 3: Patrón básico cueca

Tomado de: entrevista Reggiani, S (2017).

1.2.3 Variaciones.

1.2.3.1 La cueca chilena.

Existen varias teorías sobre el origen o más bien la inspiración de la cueca chilena, sin embargo, se tomará como cierta a la que sostiene que es sucesor directo de un baile originado en Perú denominado zamacueca que a su vez procede de una danza aristocrática europea importada en los años 1800 que parece ser una variante latinizada o más bien influenciada por las corrientes afro descendientes de un género europeo llamado gavota, pero habría llegado a América ya diferenciada (Vega, 1936).

En cuanto a la forma, está compuesta por dos estrofas y un remate llamado así porque es la última estrofa del tema y varía del resto por ser asimétrica con relación a las demás. Una de las características más notables del género es que se acaba la parte cantada pero queda una parte instrumental.

La primera estrofa es una cuarteta, es decir que son cuatro versos y generalmente estos son octosílabos (8). La segunda la llaman comúnmente seguidilla que consta de siete versos alternados entre pentasílabos (5) y heptasílabos (7). La cuarta estrofa se repite, en este verso, se enfatiza mucho al utilizar las exclamaciones ¡sí! o ¡ay sí! y se conoce criollamente como verso guacho. Al momento del canto, y para finalizar, la cueca tiene dos versos igual pentasílabos (5) y heptasílabos (7), con rima consonante, que se la llama pareado, o remate (Muñoz & Padilla, 2008).

1.2.3.2 La cueca argentina.

La cueca ingresó a Argentina desde Chile por Cuyo, aun llamándose zamacueca aunque ya con ciertos cambios que hicieron que posteriormente se llame cueca chilena. En Cuyo su presencia se documenta aproximadamente en 1840 y 10 años después llegó a la provincia de Buenos Aires (Garrido, 1976).

La cueca cuyana prioriza mucho la parte cantada, aunque antiguamente se usaba el arpa para acompañar, se cambió por el acompañamiento con acompañamiento de guitarra que se ha mantenido hasta hoy en día. Puede llegar a durar aproximadamente entre 40 y 48 compases. Actualmente, presenta diferencias mayormente coreográficas con la cueca chilena, aunque también musicales. En cuanto a la armonía, posee la estructura de la zamacueca, pero generalmente están en modo menor (Ocaranza Zavalía, 2010)

1.2.3.3 La cueca boliviana.

En Bolivia, la cueca, atribuye sus orígenes a los tiempos de la Audiencia de Charcas o Provincia de Charcas conocida ahora como Bolivia y se hace muy popular entre los años 1809 y 1825, una danza de la libertad, que surge la guerra de la independencia como. La cueca chuquisaqueña, que es conocida

por ser la más lenta, considerada como valseada, a diferencia la rapidez y falta de fluidez de las cuecas argentina y chilena (Spencer Espinoza, 2010).

Dentro de la tradición folclórica de toda la región andina, la cueca se ha transformado en uno de los bailes nacionales. Solo existen pequeñas variantes como el tempo y el ritmo que crean diferencias ligeras entre cada región, denominando a las variantes más conocidas, en orden alfabético, como cueca chapaca, chuquisaqueña, cochabambina y paceña. Su forma consta de la introducción, la quimba o también conocida como verso y el jaleo que es una especie de coro o pregón (Claro-Valdés, 1993).

1.3 La zamba.

1.3.1 Origen

Es dudoso el nacimiento de la zamba. Se dice que aproximadamente en 1815 llegó a Perú como descendiente directo del fandango español. También se dice que al inició se lo llamó zamba y luego zamacueca, siendo la madre de bailes como la marinera, la mozamala, la cueca y el baile del pañuelito. Sin embargo, la zamba como se la conoce hoy en día simplemente mantuvo el nombre de esta danza antigua. La palabra zamba en la época de la colonia e incluso en la actualidad se la utilizaba para denominar a las mestizas descendientes de los indios y los negros (Navarro Floria, 2010).

Se puede decir que la zamba es una escena de cortejo, con movimientos armoniosos y equilibrados. Mantiene una postura corporal elegante en la que los troncos se encuentran bien erguidos. El hombre tiene el deber de diseñar una estrategia de conquista basada en riquezas de ángulos y avances amplios. La mujer, a su vez, mantiene un movimiento gracioso y gestual. Generalmente, los pasos son lentos y caminados, como adheridos suavemente al suelo, similar al del vals (Leguizamón, 1991).

La zamba sigue vigente en varios sitios de Argentina: por el norte en Cuyo, en Salta, con algunas particularidades propias en otras provincias, y en el área pampásica más lenta y dialogando. Los que bailan deben ejercer la responsabilidad y el disfrute de expresarse y elevarse construyendo lo que puede llegar a ser una verdadera obra de arte. La zamba no se puede definir,

pero provoca éxtasis, expresiones de contenidos, entrega, profunda comunicación, vivencias, sentires y amor (Vega, 1936)

1.3.2 Características.

1.3.2.1 Melodía, armonía y letra

Generalmente la zamba tradicionalmente esta compuesta por cuatro versos heptasílabos y pentasílabos intercalados. También existen versos octosílabos y sextinas aunque en menor cantidad (De Pergamo, 2000).

En cuanto a las letras de las composiciones, es muy variada. Existen canciones dedicadas a paisajes característicos, personajes de regiones, a la luna, a trabajadores, a amores y a ruegos de amor hechos poesía (Domínguez Zaldívar, 1998).

1.3.2.2 Instrumentación y forma

La estructura de una zamba se divide en tres partes: la introducción, generalmente instrumental se utilizan los grados I y V7; la segunda parte consta de dos versos diferentes que cada uno tiene de seis líneas divididas en cuatro frases A, B, C, D, C, D; y la última parte que es el estribillo que tiene la misma estructura que los versos es decir seis líneas pero solo cuatro frases (Ramírez Garzón, 2015).

1.3.2.3 Groove

1.3.2.3.1 Tempo

La zamba es un género cuyo *tempo* se ha determinado aproximadamente entre 43 y 48 bpm. Para determinar este *tempo* se analizaron cinco zambas que son: zamba para no morir 43; zamba de mi esperanza 48, zamba del carnaval 43, la pomeña 47 y Balderrama 46.

1.3.2.3.2 Patrón rítmico básico

A continuación encontramos dos gráficos con los patrones rítmicos básicos de la zamba. Este estilo, a diferencia la zamacueca, cueca y chacarera, contiene a dos de ellos en uno solo: la zamba y la chacarera (Reggiani, 2017). Debajo de la notación rítmica dentro de la figura se encuentra la parte del bombo legüero

en la que se golpea y la mano con la que se realiza la acción, con I de izquierda, D de derecha. Aro, se refiere al contorno de madera mientras que parche se refiere al centro membranoso del instrumento.

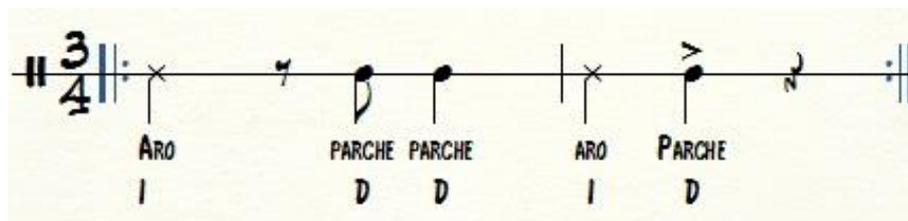


Figura 4: Primer patrón básico de bombo en zamba

Tomado de: entrevista Reggiani, S (2017).

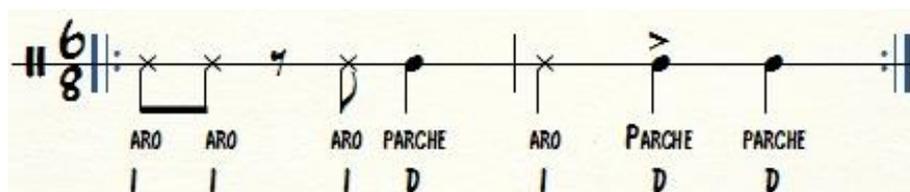


Figura 5: Segundo patrón básico de bombo en zamba

Tomado de: entrevista Reggiani, S (2017).

1.3.3 Variaciones.

No existe un registro sobre variaciones de la zamba, eso quiere decir que a lo largo de los años, la estructura fundamental, armonía y acompañamiento dentro del estilo se ha mantenido (De Pergamo, 2000).

1.4 La chacarera

1.4.1 Origen

La chacarera es un género musical que al igual que la zamba nace a partir de una danza folclórica tradicional argentina. Se origina en la provincia de Santiago del Estero y se la interpreta a nivel nacional, incluso hasta una parte del sur oriente de Bolivia (Claro-Valdés, 1993).

El origen de la chacarera ha sido bastante discutido, se la ha considerado, originaria de Santiago del Estero mientras que existen personas como el periodista y columnista Francisco Chamorro quien defendió que la chacarera era originaria de Buenos Aires. Para sostener esta teoría está

también el profesor Abelardo Lojo Vidal quien recorrió el país desde pequeño con sus padres, que eran de oficio músicos, cantores y bailarines. Él había visto bailar a personas mayores que contaban que era tradicional de la costa bonaerense, ejecutándose en un ritmo más lento que la santiagueña (Muñoz & Padilla, 2008).

El nombre viene del vocablo “chacarero”, que significa trabajador en una chacra o granja. Inicialmente como una danza que solamente se bailaba en el campo pero lentamente avanzó a las grandes ciudades.

En la década de los sesenta, la chacarera se popularizó rápidamente con el resurgimiento general del folclore argentino. Dentro de los intérpretes conocidos están reconocidos músicos como *Los Kari Huainas*, *Los Chalchaleros*, *Los fronterizos*, *Los de Salta*, *Los hermanos Núñez*, *Mercedes Sosa*, y *El dúo Salteño* (Martín, 2010).

La chacarera es una de las danzas sueltas, ya que los bailarines no tienen contacto físico. Es considerada una de las danzas más antiguas del folclore argentino y aún en la actualidad sigue vigente (Ladaga, 2013).

1.4.2 Características.

1.4.2.1 Melodía, armonía y letra

Se dice que las chacareras se encuentran en su mayoría en modo menor con ciertos préstamos de otras escalas, la "seudolidia menor", como dijo el musicólogo Carlos Vega, que es la mezcla entre escala menor melódica y lidia con cuarta aumentada; aunque en menor cantidad, también existen chacareras en modo menor exclusivamente y es muy raro encontrarlas en modo mayor (Vega, 1936).

1.4.2.2 Instrumentación y forma

Tradicionalmente se toca acompañado con guitarra, bombo legüero y violín, y posteriormente con acordeón que reemplaza al violín (Sardella, 2004).

Musicalmente consta de cuatro frases, tres de ellas repetidas y una diferente, en las cuales se cantan las coplas, y un interludio, que es solamente instrumental. La forma tradicional de las chacareras es intro, A interludio (igual al intro) A, interludio, A, B (Santillán, 2013).

Rítmicamente es parecida a las zambas ya que es polirrítmica con una melodía sentida en 6/8 y su base instrumental marcada por el bombo en 3/4. Esta danza se toca y se baila en muchas provincias de Argentina, especialmente en Catamarca, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Jujuy y el norte cordobés (Guillen- Nakamura, 2009).

Las fórmulas rítmicas predominantes en estos géneros indígenas como la cueca, la zamba y ahora la chacarera, pertenecen a las que estuvieron en boga en Europa en el siglo XVI (Ramírez Garzón, 2015).

Generalmente las introducciones de muchas chacareras constan de seis compases frase principal de 4 compases y seguidilla de 2 compases, en vez de los ocho compases dos frases de 4 compases que le brinda un período regular.

Las chacareras dobles, a diferencia de las simples, agregan a los anteriores períodos una frase más de entre 8 y 4 compases. Las chacareras largas, a su vez, construyen sus partes cantadas con períodos repetidos de ocho compases cada una (Santillán, 2013).

1.4.2.3 Groove

1.4.2.3.1 Tempo

La chacarera es un género cuyo *tempo* se ha determinado aproximadamente entre 105 y 123 bpm. Para determinar este *tempo* se analizaron cinco chacareras que son: Juan del monte 107, chacarera de las piedras 105, añoranzas 116, el aveloriado 123 y chacarera de la muerte 111.

1.4.2.3.2 Patrón rítmico básico

A continuación se encuentra, en la figura 6, el patrón rítmico básico de la chacarera. Debajo de la notación rítmica dentro de la figura se encuentra la parte del bombo legüero en la que se golpea y la mano con la que se realiza la acción, con I de izquierda, D de derecha. Aro, se refiere al contorno de madera mientras que parche se refiere al centro membranoso del instrumento.

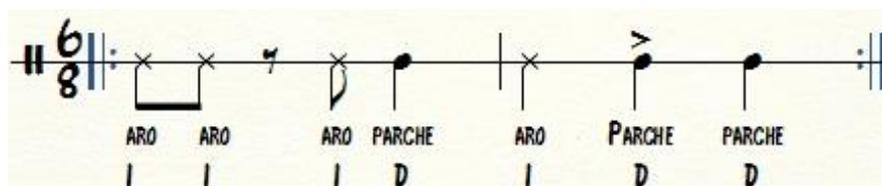


Figura 6: Patrón básico chacarera

Tomado de: entrevista Reggiani, S (2017).

1.4.3 Variaciones.

Dentro del territorio nacional, existen 4 tipos de chacareras diferenciadas con claridad: La Santiagueña, la Tucumana, la Chaqueña o salteña del Chaco Salteño y la Cordobesa (Ocaranza Zavalía, 2010).

2 Capítulo II: Análisis

2.1 Zamba de mi esperanza

2.1.1 Forma

Esta zamba consta de tres partes definidas. La primera de ellas es una introducción de 12 compases. La segunda de ellas es el verso de doce compases que se repite dos veces con una letra diferente. La última es el estribillo o coro de 12 compases también. Esta forma se repite completa, por lo que se concluye que la forma de *Zamba de mi esperanza* es intro, A, A, B, intro, A, A, B dando un total de 92 compases.

The image shows a musical score for 'Zamba de mi esperanza'. It is divided into two staves. The first staff begins with an 'INTRO' section of 12 measures, followed by a section labeled 'A' of 12 measures, and another section labeled 'A' of 12 measures. The second staff begins with a section labeled 'A' of 12 measures, followed by a section labeled 'B' of 12 measures, and another section labeled 'A' of 12 measures. The score concludes with 'D.C. AL FINE' and 'FINE'. The title 'ZAMBA DE MI ESPERANZA' is centered at the top, with 'PART 1' on the left and 'L. MORALES' and 'VERS. J. CAFRONE' on the right. A page number '25' is visible at the bottom left of the second staff.

Figura 7: *Zamba de mi esperanza*: forma.

Tomado de: transcripción realizada.

2.1.2 Armonía y melodía

Esta zamba está en modo jónico y en su armonía están tomados en cuenta los grados primero mayor, primero con séptima bemol, quinto con séptima bemol y cuarto mayor, siendo todos diatónicos menos el primero con séptima bemol.

PART 1

ZAMBA DE MI ESPERANZA

L. MORALES
VERS. J. CAFRUNE

INTRO

5

■ Acordes tonales

Figura 8: *Zamba de mi esperanza*, intro: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1

ZAMBA DE MI ESPERANZA

L. MORALES
VERS. J. CAFRUNE

A

8VA ZAM - BA DE MI ES - PE - RAN - ZA A - MA - NE - CI - DA CO - MO UN QUE - RER
TIEM - PO QUE VA PA - SAN - DO CO - MO LA VI - DA NO VUEL - VE MÁS

5 8VA SUE - ÑO SUE - ÑO DEL AL - MA QUE A - VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE CER
TIEM - PO ME VA MA - TAN - DO Y TU CA - RI - NO SE - RÁ SE - RÁ

9 8VA SUE - ÑO SUE - ÑO DEL AL - MA QUE A - VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE - CER
TIEM - PO ME VA MA - TAN - DO Y TU CA - RI - NO SE - RÁ SE - RÁ

■ Acordes tonales
■ Dominante secundario que resuelve al IV grado

Figura 9: *Zamba de mi esperanza*, parte A: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

ZAMBA DE MI ESPERANZA

L. MORALES
VERS. J. CAFRUNE

PART 1

TRE - LIA TU QUE MI - RAS - TE TU QUE ECU - CHAS - TE MI PA - DE - CER ES -

5 TRE - LIA DE - JA QUE CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SÉ ES -

9 TRE - LIA DE - JA QUE CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SÉ FINE

■ Acordes tonales
■ Dominante secundario que resuelve al IV grado

Figura 10: *Zamba de mi esperanza*, parte B: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

El rango melódico de esta canción consta de una novena, dentro del registro grave se encuentra un si³ como nota más baja, mientras que en el registro agudo llega la canción a un do⁴ sostenido.

5 SVA SUE - ÑO SUE - ÑO DEL AL - MA QUE A VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE - CER
TIEM - PO ME VA MA - TAN - DO Y TU CA - RI - ÑO SE - RÁ SE - RÁ

9 SVA SUE - ÑO SUE - ÑO DEL AL - MA QUE A VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE - CER
TIEM - PO ME VA MA - TAN - DO Y TU CA - RI - ÑO SE - RÁ SE - RÁ

■ Nota más grave
■ Nota más aguda

Figura 11: *Zamba de mi esperanza*: rango melódico.

Tomado de: transcripción realizada.

2.1.3 Letra

La letra trata sobre una conquista de un hombre hacia una mujer. La cantidad de sílabas que tiene cada verso de esta canción es un poco variable de lo que se presentó anteriormente en el capítulo uno, página nueve, subtema 1.3.2.2, esta canción está compuesta por heptasílabos (siete), octosílabos (ocho) y eneasílabos (nueve) como se evidencia en la siguiente figura.

Zamba de mi es peranza	7	El tiempo que va pasando	8
amanecida como un querer,	9	como la vida no vuelve mas	9
sueño, sueño del alma	7	el tiempo me va matando	8
que a veces muere sin florecer.	9	y tu cariño sera, sera.	9
sueño, sueño del alma	7	el tiempo me va matando	8
que a veces muere sin florecer.	9	y tu cariño sera, sera.	9
Zamba, a ti te canto	7	Hundido en horizontes	8
porque tu canto derrama ma amor,	9	soy polvadera que al viento va	9
caricia de tu pañuelo	8	zamba, ya no me dejes,	8
que va en volviendo mi corazon.	9	yo sin tu canto no vivo mas.	9
caricia de tu pañuelo	8	zamba, ya no me dejes,	8
que va en volviendo mi corazon.	9	yo sin tu canto no vivo mas.	9
Estrella, tu que miraste,	8	Estrella, tu que miraste,	8
tu que es cuchaste mi parecer,	9	tu que es cuchaste mi parecer,	9
estrella, deja que cante,	8	estrella, deja que cante,	8
deja que quiera como yo se,	9	deja que quiera como yo se,	9
estrella, deja que cante,	8	estrella, deja que cante,	8
deja que quiera como yo se.	9	deja que quiera como yo se.	9

Figura 12: *Zamba de mi esperanza*: letra y sílabas.

Tomado de: transcripción realizada.

2.2 Juan del monte

2.2.1 Forma

Esta chacarera consta de cuatro partes definidas. La primera de ellas es una introducción de seis compases que se va a repetir antes de cada sección, que se la denominará A. La segunda de ellas, denominada B, es el verso de seis compases que se repite tres veces con una letra diferente. Y la tercera es el estribillo o coro de ocho compases. Esta forma se repite completa, entonces la

forma de *Juan del monte* es A, B, A, B, A, B, C; A, B, A, B, A, B, C dando un total de 100 compases como se presenta en la siguiente figura.

PART 1 **JUAN DEL MONTE** GUSTAVO LEGUIZAMON
VERS. DUO SALTEÑO

The musical score is titled "PART 1 JUAN DEL MONTE" by Gustavo Leguizamón, Vers. Duo Salteño. It consists of four systems of staves, each in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The first three systems (measures 1-13) each contain two measures labeled 'A', two labeled 'B', and two labeled '8'. The fourth system (measures 14-49) contains two measures labeled 'A', two labeled 'B', and two labeled '8', followed by a double bar line and the instruction "D.C. AL FINE". The score ends with the word "FINE" at the bottom right.

Figura 13: *Juan del monte*: forma.

Tomado de: transcripción realizada.

2.2.2 Armonía y melodía

Esta chacarera está en modo menor y en su armonía están tomados en cuenta los grados primero menor, cuarto menor, quinto mayor (al utilizarse la escala menor armónica), quinto con séptima bemol, tercero bemol mayor y séptimo bemol con séptima bemol. La armonía pide un préstamo al modo dórico al utilizar el cuarto grado mayor (compás 3 y 11 de la figura a continuación), y es usado generalmente en la cadencia: IV-bIII-V-Imin.

PART 1 **JUAN DEL MONTE** GUSTAVO LEGUIZAMON
VERS. DUO SALTEÑO

Acordes tonales
Préstamo de otra escala

*V préstamo de la menor armónica
*IV préstamo de la escala dórica

Figura 14: *Juan del monte*, parte A: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1 **JUAN DEL MONTE** GUSTAVO LEGUIZAMON
VERS. DUO SALTEÑO

Acordes tonales
Préstamo de otra escala

*V7 préstamo de la menor armónica
*IV préstamo de la escala dórica

Figura 15: *Juan del monte*, parte B: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1 **JUAN DEL MONTE** **GUSTAVO LEGUIZAMON**
VERS. DUO SALTEÑO

C

43 SA - BE QUE TIE - NE. HI - JOS QUE POR SUS HI - JI - TOS LLO - RA Y QUE

47 POR E - SOS ZO - RRI - TOS A LOS QUE TIE - NEN LES RO - BA

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica
*IV préstamo de la escala dórica

Figura 16: *Juan del monte*, parte C: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

El rango melódico de esta canción consta de una oncena, dentro del registro grave se encuentra un sol3 como nota más baja, mientras que en el registro agudo llega la canción a un si4. Otra evidencia del préstamo de la sonoridad dórica en esta canción es la presencia del D# a lo largo de la melodía (como en los compases 34, 45 y 47) en la figura a continuación.

The image displays a musical score for the song 'Juan del monte'. It consists of four staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are labeled with measure numbers and lyrics. Above the notes, chord progressions are indicated: F#MIN, BMIN, E7, and A for the first staff; B, A, C#7, and F#MIN for the second; F#MIN, BMIN, E7, and A for the third; and B, A, C#7, and F#MIN for the fourth. A legend at the bottom left identifies three features: a red square for 'Nota más grave' (lower note), a blue square for 'Nota más aguda' (higher note), and a purple square for 'Presencia del D#' (presence of D#).

B

35 *SVA* QUI - SIE - RA - LA - BAR SE NO QUIE - RE SER PA - LAN - GA - NA NO HAY

A

39 *SVA* MU - JER QUE NO FLO - REZ - CA PAL ZO - RRO CA DA MA - ÑA NA NA - DIE

C

42 *SVA* SA - BE QUE TIE - NE - HI - JOS QUE POR SUS HI - JI - TOS LLO - RA Y QUE

47 *SVA* POR E - SOS ZO - RRI - TOS A LOS QUE TIE - NEN LES RO - BA

■ Nota más grave
■ Nota más aguda
■ Presencia del D#

Figura 17: *Juan del monte*: rango melódico.

Tomado de: transcripción realizada.

2.2.3 Letra

La cantidad de sílabas que tiene cada verso de esta canción no tiene nada de variabilidad de lo que se presentó anteriormente en el capítulo uno, página 12, subtema 1.4.2.2, esta canción está compuesta por octosílabos solamente como se evidencia en la siguiente figura.

Chacare a amanecida	8	Cuando canta con la caja	8
esa que cant a e zorrilo	8	hace llorar la chirlera	8
el que roba las gallinas	8	y baila la col a a aire	8
y que se queda solito.	8	albahac a en las dos orejas.	8
Yend o hambread o en los caminos	8	Cuando me le e echan los perros	8
no le da nadie comida	8	aparecen todos juntos	8
anda solo por los montes	8	el zorro en los yuyarales	8
meta pelear e a la vida.	8	lo mismo se les hac e humo.	8
El no quisier a a labarse	8	Pobrecito Juan del monte	8
no quiere ser palangana	8	ya lo h a tapado la muerte	8
no hay mujer que no florezca	8	v e lla misma va diciendo	8
pa'l zorro cada mañana.	8	triste, que mat o a la suerte.	8
Nadie sabe que tien e hijos	8	Nadie sabe que tien e hijos	8
que por sus hijitos llora	8	que por sus hijitos llora	8
y que por esos zorritos	8	y que por esos zorritos	8
al que tiene le roba.	7	al que tiene le roba.	7

Figura 18: *Juan del monte*: letra y sílabas.

Tomado de: transcripción realizada.

2.3 Zamba para no morir

2.3.1 Forma

Esta zamba consta de tres partes definidas. La primera de ellas es una introducción de ocho compases. La segunda, a la que se la denomina A es el verso de 12 compases que se repite dos veces con una letra diferente. Y la última que se llama B es el estribillo o coro de 12 compases. Esta forma se repite completa, entonces la forma de *Zamba para no morir* es: intro, A, A, B; intro, A, A, B dando un total de 88 compases, como se evidencia en la figura a continuación.

PART 1 **ZAMBA PARA NO MORIR** **AMBROS / ROSALES / QUINTANA**
VERS. MERCEDES SOSA

INTRO 8 A 12

A 12 B 12 D.C. AL FINE

21 FINE

Figura 19: *Zamba para no morir*: forma.

Tomado de: transcripción realizada.

2.3.2 Armonía y melodía

Esta zamba está en modo menor. Están tomados en cuenta los grados: primero menor, tercero bemol mayor, cuarto menor, sexto bemol mayor y séptimo bemol mayor con séptima bemol dentro de lo tonal. Esta canción pide un préstamo a la escala menor armónica y utiliza el quinto grado mayor con séptima bemol.

PART 1 **ZAMBA PARA NO MORIR** **AMBROS / ROSALES / QUINTANA**
VERS. MERCEDES SOSA

INTRO E[♭]MAJ⁷ bVIΔ CMIN⁷ IVm⁷ B[♭]MAJ⁷ bIIIΔ GMIN⁷ Im⁷ CMIN⁷ IVm⁷ F⁷ bVII⁷ B[♭]MAJ⁷ bIIIΔ GMIN⁷ Im⁷

INST. INST. E[♭]MAJ⁷ bVIΔ CMIN⁷ IVm⁷ B[♭]MAJ⁷ bIIIΔ GMIN⁷ Im⁷ CMIN⁷ G⁷ D⁷ V⁷ GMIN⁷ Im⁷

- Acordes tonales
- Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica
- IV - V - I (V7) del I

Figura 20: *Zamba para no morir*, intro: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1 **ZAMBA PARA NO MORIR** **AMBROS / ROSALES / QUINTANA**
VERS. MERCEDES SOSA

A

ROM - PE-RÁ LA TAR - DE MI VOZ HASTA ELE CO DE A - YER ____

5 VOY QUE - DAN - DOME SO - LO ALF-NAL MUER - TODE SER, HAR - TODE AN - DAR

9 PE - RO SI - GOCRE - CIEN - DO EN EL SOL VI - VO

■ Acordes tonales
 ■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 21: *Zamba para no morir*, parte A: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1

ZAMBA PARA NO MORIR

AMBROS / ROSALES / QUINTANA
VERS. MERCEDES SOSA

B

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica
■ Sustituto tritonal

Figura 23: *Zamba para no morir*, parte B: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

El rango melódico de esta canción consta de una trecena, dentro del registro grave se encuentra un re₃ como nota más baja, mientras que en el registro agudo la canción sube hasta un si₄.

PART 1 **ZAMBA PARA NO MORIR** **AMBROS / ROSALES / QUINTANA**
VERS. MERCEDES SOSA

A

G^{MIN} **C^{MIN}** **F⁷** **B^b** **D⁷**

G^{MIN} **C^{MIN}** **C^{MIN}** **D⁷**

G^{MIN} **C^{MIN}** **D⁷** **G^{MIN}**

8VA ROM - PE-RÁ LA TAR - DE NIVÓZ HASTA ELE CO DE A - VER ____

5 8VA VOY QUE - DAN - DO ME SO - LO AL FÍNAL MUER - TO DE SER, HAR - TO DE AN - DAR

9 8VA PE - RO SI - GO CRE - CIEN - DO EN EL SOL VI - VO

■ Nota más grave
 ■ Nota más aguda

Figura 24: *Zamba para no morir*: rango melódico.

Tomado de: transcripción realizada.

2.3.3 Letra

La cantidad de sílabas que tiene cada verso de esta canción tiene bastante variabilidad de lo que se presentó anteriormente en el capítulo uno, página nueve, subtema 1.3.2.2, esta canción está compuesta por hexasílabos (seis), octosílabos (ocho), enneasílabos (nueve), endecasílabos (11) y alejandrinos (14) como se puede ver en la siguiente figura.

Romperá la tarde mi voz,	8	Mi razón no pide piedad,	8
has ta e l eco de ayer,	6	se dispo ne a partir,	6
Voy quedándome só lo a final,	9	No me a susta la muerte ritual,	9
muerto de sed, hart o a dar	8	sólo dormir, verme borrar,	8
pero sigo crecien do e n el sol, vivo,	11	u na h istoria me recordará, vivo,	11
E ra e l tiempo viejo la flor,	8	Ve o e l cam po , e l fru to y la miel,	8
la madera frutal,	6	y éstas ganas de a mar,	6
lue do e l hacha se pu so a golpear,	9	no me pue de e l olvido vencer,	9
verse caer, sólo rodar,	8	hoy co m o a yer, siempre llegar,	8
pe ro e l árbol reverdecerá, nuevo,	11	en el hijo se puede volver, nuevo,	11
Al quemar se e n el cielo la luz del día, me voy,	14	Al quemar se e n el cielo la luz del día, me voy,	14
con el cuer o a sombrado me iré,	9	con el cuer o a sombrado me iré,	9
ron co a gritar que volveré,	8	ron co a gritar que volveré,	8
reparti do e n el aire al cantar, siempre,	11	reparti do e n el aire al cantar, siempre,	11

Figura 25: *Zamba para no morir*: letra y sílabas.

Tomado de: transcripción realizada.

2.4 Chacarera de las piedras

2.4.1 Forma

Esta chacarera consta de cuatro partes definidas. La primera de ellas es una introducción de seis compases denominada A. La segunda de ellas a la que se la denomina B es el verso de ocho compases que se repite tres veces con una letra diferente. La tercera, que se llama C, es el estribillo o coro de ocho compases y la última llamada D es un espacio de seis compases solo de percusión. Esta forma se repite sin la última parte, entonces la forma de *Chacarera de las piedras* es: A, B, A, B, B, C, D; A, B, A, B, B, C dando un total de 106 compases, como se evidencia en la figura a continuación.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
VERS. MERCEDES SOSA

The musical score consists of four staves of music in 6/8 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains two measures: the first measure has a chord symbol 'A' above it, and the second measure has a chord symbol 'B' above it. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, and contains two measures: the first measure has a chord symbol 'A' above it, and the second measure has a chord symbol 'B' above it. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, and contains two measures: the first measure has a chord symbol 'A' above it, and the second measure has a chord symbol 'B' above it. The fourth staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, and contains two measures: the first measure has a chord symbol 'C' above it, and the second measure has a chord symbol 'D' above it. The score ends with the word 'FINE' in the center and 'D.S. AL FINE' on the right.

Figura 26: *Chacarera de las piedras*: forma.

Tomado de: transcripción realizada.

2.4.2 Armonía y melodía

Esta chacarera está en modo menor. Están tomados en cuenta los grados: primero menor, cuarto menor dentro de lo tonal. Sin embargo, este tema pide prestado el V7 a la escala menor armónica como se evidencia en las figuras a continuación.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
VERS. MERCEDES SOSA

Acordes tonales (red box) Préstamo de otra escala (blue box) *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 27: *Chacarera de las piedras*, parte A: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
VERS. MERCEDES SOSA

Acordes tonales (red box) Préstamo de otra escala (blue box) *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 28: *Chacarera de las piedras*, parte B: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
VERS. MERCEDES SOSA

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 29: *Chacarera de las piedras*, parte C: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

El rango melódico de esta canción consta de una quinta, dentro del registro grave se encuentra un la3 como nota más baja, mientras que en el registro agudo la canción sube hasta un mi4.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
VERS. MERCEDES SOSA

■ Nota más grave
■ Nota más aguda

Figura 30: *Chacarera de las piedras*: rango melódico.

Tomado de: transcripción realizada.

2.4.3 Letra

La cantidad de sílabas que tiene cada verso de esta canción no tiene nada de variabilidad de lo que se presentó anteriormente en el capítulo uno, página 12, subtema 1.4.2.2, esta canción está compuesta por octosílabos, a excepción de la segunda B que tiene heptasílabos pareados en las líneas dos y cuatro como podemos ver en la siguiente figura.

Aquí canta un caminante	8	A la sombra de unos talas	8
Que muy mucho ha caminado	8	Y el sentido de un repente	8
Y ahora vive tranquilo	8	A una moza que decía:	8
Y en el cerro colorado.	8	Sosiegue, que ahí viene gente	8
Largo mis coplas al viento	8	Te voy a dar un remedio	8
Por donde quiera que voy	7	Que es muy bueno pa' las penas	8
Soy árbol lleno de frutos	8	Grasitas de iguana macho	8
Como plantita 'e mistol.	7	Mezclaita con yerba buena.	8
Cuando en sillo mi caballo	8	Chacarera de las piedras	8
Me largo por las arenas	8	Criollita como ninguna	8
Y en la mitad del camino	8	No te metas en los montes	8
Ya me he olvidado de las penas.	8	Si no ha salido la luna	8
Caminiaga, Santa Elena,	8	Caminiaga, Santa Elena,	8
El Churqui, Rayo cortado.	8	El Churqui, Rayo cortado.	8
No hay pago como mi pago	8	No hay pago como mi pago	8
Viva el cerro colorado.	8	Viva el cerro colorado.	8

Figura 31: *Chacarera de las piedras*: letra y sílabas.

Tomado de: transcripción realizada.

2.5 Zamba del carnaval

2.5.1 Forma

Esta zamba consta de tres partes definidas. La primera de ellas es una introducción de ocho compases. La segunda de ellas a la que se la denomina A es el verso de 12 compases que se repite dos veces con una letra diferente. Y la última que se llama B es el estribillo o coro de 12 compases. Está forma se repite completa, entonces la forma de *Zamba del carnaval* es: intro, A, A, B; intro, A, A, B dando un total de 88 compases como se evidencia en la figura a continuación.

The image shows a musical score for 'Zamba del Carnaval'. It is labeled 'PART 1' and 'ZAMBA DEL CARNAVAL'. The composer is 'EL CUCHI LEGUIZAMON' and the version is 'VERS. EL CUCHI LEGUIZAMON'. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system starts with an 'INTRO' of 8 measures, followed by a section labeled 'A' of 12 measures. The second system starts with a section labeled 'A' of 12 measures, followed by a section labeled 'B' of 12 measures, and ends with 'D.C. AL FINE' and 'FINE'. The piece is titled 'PART 1 ZAMBA DEL CARNAVAL' and is by 'EL CUCHI LEGUIZAMON'.

Figura 32: *Zamba del carnaval*: forma.

Tomado de: transcripción realizada.

2.5.2 Armonía y melodía

Esta zamba está en modo menor. Están tomados en cuenta los grados: primero menor, tercero bemol mayor, sexto bemol mayor y séptimo bemol mayor con séptima bemol dentro de lo tonal. Toma prestado el quinto mayor (al utilizarse la escala menor armónica). También, la armonía pide un préstamo al modo dórico al utilizar el cuarto grado mayor como se evidencia en las siguientes figuras.

ZAMBA DEL CARNAVAL

PART 1 EL CUCHI LEGUIZAMON
VERS. EL CUCHI LEGUIZAMON

INTRO

Im7 bVII7 bVIΔ bIIIΔ bIV bIIIΔ V7 Im7
FMIN7 E^{b7} D^bMAJ7 A^bMAJ7 B^b A^bMAJ7 C7 FMIN7

INST.

Im7 bVIΔ bIIIΔ bIV bIIIΔ V7 Im7
FMIN7 E^{b7} D^bMAJ7 A^bMAJ7 B^b A^bMAJ7 C7 FMIN7

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica
*bIV préstamo escala dórica

Figura 33: *Zamba del carnaval*, intro: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

ZAMBA DEL CARNAVAL

PART 1 EL CUCHI LEGUIZAMON
VERS. EL CUCHI LEGUIZAMON

A

F7 V7/IV B^bMIN7 IVm7 D^bbVI E^b B^b A^bMAJ7 bIIIΔ

VEN - GO DES - DE EL OL - VI - DO TO - RO SE - RRA - NO
ME AN - DA - PAL - TAN DO PLA - TA CHI CHA Y CO - RA - JE

FMIN7 Im7 FMIN/E^b Im/bIII D7 V7/II GMIN7(b5) C7 V7 FMIN7 Im7

5 POR VER SI MA - TO PE - NAS CAR - NA - VA - LEAN - DO
Y UN EM - PU - JON DEL DIA - BLO PA.E NA - MO - RAR - ME

FMIN7 Im7 FMIN/E^b Im/bIII D7 V7/II GMIN7(b5) C7 V7 FMIN7 Im7

9 POR VER SI MA - TO PE - NAS CAR - NA - VA - LEAN - DO
Y UN EM - PU - JON DEL DIA - BLO PA.E NA - MO - RAR - ME

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala □ *V7 préstamo de la menor armónica
■ Dominantes secundarios *IV préstamo de la escala dórica

Figura 34: *Zamba del carnaval*, parte A: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

PART 1

ZAMBA DEL CARNAVAL

EL CUCHI LEGUIZAMON
VERS. EL CUCHI LEGUIZAMON

■ Nota más grave
■ Nota más aguda

Figura 36: *Zamba del carnaval*: rango melódico.

Tomado de: transcripción realizada.

2.5.3 Letra

La cantidad de sílabas que tiene cada verso de esta canción tiene algo de variabilidad de lo que se presentó anteriormente en el capítulo uno, página nueve, subtema 1.3.2.2, esta canción está compuesta por pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos como podemos ver en la siguiente figura.

Vengo desde el olvido,	7	Bailaremos la zamba	7
Toro serrano,	5	Los dos solitos,	5
/ Por ver si mato penas	7	/ Para trampearte el alma	7
Carnavaleando. Bis	5	Con mi gualicho. Bis	5
Me anda faltando plata,	7	Tu pañuelito blanco	7
Chicha, coraje	5	Busca consuelo;	5
/ Y un empujón del diablo	7	/ Mi corazón lo sigue,	7
Pa' enamorate. Bis	5	De vuelo en vuelo. Bis	5
Carnavales carperos,	7	Carnavales carperos,	7
La copla y la albahaca,	6	La copla y la albahaca,	6
Llorando en el vino.	6	Llorando en el vino.	6
/ Los caballos atados	7	/ Los caballos atados	7
Vuelven a la luna,	6	Vuelven a la luna,	6
A galope tendido. Bis	6	A galope tendido. Bis	6

Figura 37: *Zamba del carnaval*: letra y sílabas.

Tomado de: transcripción realizada.

2.6 Añoranzas

2.6.1 Forma

Esta chacarera consta de tres partes definidas. La primera de ellas es una introducción, que será llamada A, y se repite varias veces dentro de la forma y se conforma de seis compases. La segunda de ellas, a la que se la denomina B, es el verso de 12 compases que se repite tres veces con una letra diferente. Y la última, que se llama C, es el estribillo o coro de 12 compases. Esta forma se repite completa, entonces la forma de *Añoranzas* es: A, B; A, B; A, B, C; A, B; A, B; A, B, C dando un total de 132 compases como se evidencia en la figura a continuación.

AÑORANZAS

PART 1 JULIO JEREZ
VERS. LOS CHALCHALEROS

The image displays four systems of guitar tablature for the piece 'Añoranzas'. Each system is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The first system begins at measure 6 and concludes at measure 12. The second system starts at measure 19 and ends at measure 12. The third system starts at measure 37 and ends at measure 12. The fourth system starts at measure 55 and ends at measure 12, with the instruction 'D.C. AL FINE' written above the staff and 'FINE' below it.

Figura 38: *Añoranzas*: forma.

Tomado de: transcripción realizada.

2.6.2 Armonía y melodía

Esta chacarera está en modo menor. Están tomados en cuenta los grados: primero menor, tercero bemol mayor, sexto bemol mayor y séptimo bemol mayor con séptima bemol dentro de lo tonal. Este tema toma prestado el acorde quinto mayor con séptima bemol de la escala menor armónica como se evidencia en las siguientes figuras.

AÑORANZAS

PART 1

JULIO JEREZ
VERS. LOS CHALCHALEROS

INST.

CUAN EN

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 39: *Añoranzas*, parte A: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

AÑORANZAS

PART 1

JULIO JEREZ
VERS. LOS CHALCHALEROS

DO SA-LÍ DE SAN-TIA - GO TO-DO. EL CA - MI-NO LLO - RE LLO-
MIS. HO - RAS DE TRUS-TE - ZA, CUAN-DO ME PON - GO. A PEN-SA - AR CO-

5 RÉ SIN SA-BER POR - QUÉ PE - RO SI LES A - SE - GU RO QUE
MO PUE - DEN OL - VI - DAR AL - GU - NOS DE MIS PAI - SA - NOS, RAN -

9 MI CO - RA - ZÓN ES DU - RO PE - RO. A QUEL DÍ - A. A - FLO - JE
CHO, PA - DRE, MA - DRE HER - MA - NOS CON TANTA FA - CI - LI - DAD

■ Acordes tonales
■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 40: *Añoranzas*, parte B: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

AÑORANZAS

PART 1 JULIO JEREZ
VERS. LOS CHALCHALEROS

C G^{MAJ7} bIIImaj7 G^{MAJ7} bIIImaj7 D⁷ bVII7 G^{MAJ7} bIIImaj7

MA - ÑA - NA, CUAN - DO ME MUE - RA, SI ALGUIEN SE A - CUERDA DE MI PAI -
 TAL - VEZ EN EL CAM - PO SAN - TO NO HA - YA LU - GAR PA - RA MI MI PAI -

E^{MIN7} Im7 E^{MIN7} Im7 B⁷ V7 E^{MIN7} Im7

5 SA - NOS, LES VO'A PE - DIR SI QUIE - REN DAR - ME LA GLO - RIA QUE
 SA - NOS, LES VO'A PE - DIR. AN - TES DE QUE LLE - gue. ELMO - MEN - RIA TO "TI -

C C bVI C bVI B⁷ V7 E^{MIN7} Im7

9 TO - QUEN MI ME - MO - RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - QUI
 RE - MEN" EN CAM - PO. A - BIER - TO PE - RO A - LLI DON - DE NA - CI

■ Acordes tonales
 ■ Préstamo de otra escala *V7 préstamo de la menor armónica

Figura 41: *Añoranzas*, parte C: análisis armónico.

Tomado de: transcripción realizada.

El rango melódico de esta canción consta de una cuarta perfecta, dentro del registro grave se encuentra un fa sostenido³ como nota más baja, mientras que en el registro agudo la canción sube hasta un si⁴.

AÑORANZAS

PART 1

JULIO JEREZ
VERS. LOS CHALCHALEROS

B GMAJ⁷ GMAJ⁷ D⁷ GMAJ⁷

8VA NÓS NI LA DIS - TAN - CIA JA - MÁS PU - DIE - RON LO - GRA - AR DE
TRA NO - CHE. A MIS. AL - MOHA - DAS MO - JA - DAS LAS - EN - CON TRE - E MAS

5 EMIN⁷ EMIN⁷ B⁷ EMIN⁷

8VA MI ME - MO - RIA. A - PAR - TAR Y. HA - CER QUE TE. E - CHE. AL OL - VI - DO AV.
IG NO - RO SI SO - NE O. ES QUE DES - PIER - TO LLO - RA - BA Y. EN

C C B⁷ EMIN⁷

9 8VA MI SAN - TIA - GO QUE - RI - DO, VO. A - ÑO - RO TU QUE - BRA - CHAL
LON TA - NAN - ZA MI - RA - BA EL RAN - CHO. A QUEL QUE DE - JE

■ Nota más grave
■ Nota más aguda

Figura 42: *Añoranzas*: rango melódico.

Tomado de: transcripción realizada.

2.6.3 Letra

La cantidad de sílabas que tiene cada verso de esta canción muestra mucha variabilidad de lo que se presentó anteriormente en el capítulo uno, página 12, subtema 1.4.2.2. Esta notable variabilidad sucede porque esta es una chacarera doble, entonces, está compuesta por alejandrinos (14), pentadecasílabos (15), y octonarios (16) como se evidencia en la siguiente figura.

Quando salí de Santiago to <u>do</u> a camino lloré	14	En mis horas de tristeza siempre me pon <u>go</u> a pensar	15
Lloré sin saber por qué pero yo les aseguro	15	Como pueden olvidar algunos de mis paisanos	15
Que mi corazón es duro pe <u>ro</u> a <u>quel</u> día lloré.	15	Rancho, padre, madre, hermano con tanta facilidad.	15
De <u>je</u> a <u>quel</u> suelo querido y a <u>l</u> rancho donde nací	15	Santiagoño <u>no</u> <u>he</u> de ser el que obre <u>de</u> esa manera	15
Donde tan feliz v <u>iví</u> alegremente cantando	14	Despreciar la chacarera por otra danza importada	16
En cambio vivo llorando igualito <u>que</u> el crespín.	14	Eso es verla mancilla <u>de</u> nuestra raza campera.	15
Los años ni las distancias jamás pudieron borrar	15	<u>La</u> otra noche a mis almohadas mojadas las encontré	15
De mi memor <u>ia</u> a partar <u>hacer</u> que <u>la</u> <u>che</u> a olvido	15	Mas ignoro si <u>se</u> <u>o</u> <u>es</u> que despierto lloraba	15
Hay mi Santiago querido <u>yo</u> a <u>horo</u> tu quebrachal.	15	<u>Y</u> a <u>n</u> lontananza miraba el ran <u>cho</u> a <u>quel</u> que dejé.	14
Mañana cuando me muera <u>si</u> a <u>lguien</u> <u>se</u> a piada de mí	15	Tal vez en el campo santo no ha <u>ya</u> <u>un</u> lugar para mí	15
Llévenme donde nací si quieren darme la gloria	15	Paisanos les vua' pedir que cuando llegue el momento	15
Y toquen a mi memoria la doble que canto aquí.	15	Tíren <u>me</u> <u>en</u> el campo <u>a</u> pierto pero allí donde nací.	15

Figura 43: *Añoranzas*: letra y sílabas.

Tomado de: transcripción realizada.

3 Capítulo III: Aplicación

3.1 Zamba de mi esperanza

3.1.1 Introducción

En la introducción de *Zamba de mi esperanza*, para delinear la armonía, se decidió crear la segunda voz tomando una tercera abajo como se puede evidenciar en la siguiente figura, en el compás dos, tres, cinco y seis, logrando con este intercalado dar protagonismo a la voz principal.

Figura 44: *Zamba de mi esperanza*: introducción.

Tomado de: adaptación realizada.

3.1.2 Verso

Tomando en cuenta el mismo criterio, se realizó la misma idea dentro del verso, con la diferencia de que en el compás uno de la figura 45 se realizó una especie de canon con la melodía principal, una tercera abajo y medio tiempo después. Y para darle aire y color al tema, la segunda voz solo entra en la primera mitad del verso.

SCORE

ZAMBA DE MI ESPERANZA

L. MORALES
ARR. L. NOBOA

A

E B⁷ A E B⁷ E⁷

ZAM-BA DE MI-ES-PE-RAN-ZA A-MA-NE-CI-DA CO-MO UN QUE-RER SUE-ÑO SUE-ÑO DEL AL-MA QUE A-VE-CES MUE-DE SIN FLO-RE CER
TIEM-PO QUE VA PA-SAN-DO CO-MO LA VÍ-DA NO VUEL-VE MAS ME VA MA-TAN-DO Y TU CA-RI-NO SE-RA SE-RA

ZAM-BA TIEM-PO A-MA-NE-CI-DA CO-MO UN QUE-RER MAS QUE A-VE-CES MUE-DE SIN FLO-RE CER
Y TU CA-RI-NO SE-RA SE-RA

A E B⁷ E

SUE-ÑO SUE-ÑO DEL AL-MA QUE A-VE-CES MUE-DE SIN FLO-RE CER
TIEM-PO ME VA MA-TAN-DO Y TU CA-RI-NO SE-RA SE-RA

Figura 45: *Zamba de mi esperanza*: verso.

Tomado de: adaptación realizada.

3.1.3 Coro

Se realizó la misma idea dentro del coro, para jugar con la textura de las voces, la segunda voz solo entra en la primera mitad de la parte, haciendo una tercera debajo de la voz principal.

SCORE

ZAMBA DE MI ESPERANZA

L. MORALES
ARR. L. NOBOA

B

E B⁷ B⁷ E E B⁷ E⁷

TRE-LLA TU QUE MI-RAS - TE TU QUE ES-CU-CHAS-TE MI PA-DE-CER ES-TRE-LLA DE-JA QUE CAN-TE DE-JA QUE QUIE-RA CO-MO YO SE ES-
TRE-LLA TU QUE MI-RAS - TE TU QUE ES-CU-CHAS-TE MI PA-DE-CER ES-TRE-LLA DE-JA QUE CAN-TE DE-JA QUE QUIE-RA CO-MO YO SE

A E B⁷ E

TRE-LLA DE-JA QUE CAN-TE DE-JA QUE QUIE-RA CO-MO YO SE

Figura 46: *Zamba de mi esperanza*: coro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.2 Juan del monte

Para este tema se tomó en cuenta que la segunda voz realiza armonizaciones complejas por lo tanto, se decidió poner un instrumento armónico que sustente el movimiento de las voces. Entonces, tomando en cuenta la parte percusiva de la canción, se tomó la decisión que fuera acompañado por una guitarra.

3.2.1 Introducción

Se asignó, partes específicas para este tema, de tal manera que la introducción se llevará a cabo con la guitarra, como se puede observar a continuación en la figura 47.

The image shows a musical score for the introduction of 'Juan del Monte'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure contains a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure contains a quarter note C#4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The fifth measure contains a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The sixth measure contains a quarter note D3, a quarter note C#3, and a quarter note B2. The seventh measure contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The eighth measure contains a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a quarter note G2, followed by six measures of whole rests. Above the top staff, the following chords are indicated: C# (boxed), F#MIN, B, A, C#, and F#MIN. The word 'SCORE' is written in the top left corner. The title 'JUAN DEL MONTE' is centered at the top. The arranger's name 'GUSTAVO LECHIZAMON ARR. LORENA NOBOA' is written in the top right corner.

Figura 47: *Juan del monte*: introducción.

Tomado de: adaptación realizada.

3.2.2 Verso

La característica que se destaca en el tema *Juan del monte* es el juego que tienen las dos voces.

Figura 48: *Juan del monte*: verso.

Tomado de: adaptación realizada.

3.2.3 Coro

Figura 49: *Juan del monte*: coro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.3 Zamba para no morir

Zamba para no morir ha sido un tema que se destino para explorar un recurso estilístico que trata sobre la elasticidad del tiempo. La característica de este tema que será resaltado es el *tempo rubato* y sin acompañamiento, es decir, será un tema *a capella*.

3.3.1 Introducción

La intro del tema Zamba para no morir es una versión simplificada de la introducción de guitarra de la versión de Mercedes Sosa. Con la línea designada a la voz para esta introducción se mantiene la sonoridad característica del tema, dándole un color más suave que el del tema transcrito, como se evidencia a continuación, en la figura 50.

PART 1 **ZAMBA PARA NO MORIR** **AMBROS / ROSALES / QUINTANA**
ARR. L NOBOA

INTRO

UH...

Figura 50: *Zamba para no morir*: introducción.

Tomado de: adaptación realizada.

3.3.2 Verso

Dentro del resto del tema, se juega con las partes que están ancladas a tiempo y las que están fluctuando en él. Se tiene las marcas, por ejemplo en el verso en las cuales están escritas las frases *laid back* haciendo referencia al tiempo fluctuante y *on time* para las partes ancladas al *beat*. A continuación, en la figura 51, se evidenciará dicho caso.

PART 1

ZAMBA PARA NO MORIR

AMBROS / ROSALES / QUINTANA
VERS. MERCEDES SOSA

ON TIME

A

G^{MIN} C^{MIN} F⁷ B^b D⁷

ROM - PE - RÁ LA TAR - DE MI VOZ HAS - TA EL E - CO. DE A - YER

LAI D BACK

G^{MIN} C^{MIN} C^{MIN} D⁷

5 VOY QUE - DAN - DO ME SO - LO AL FI - NAL MUER - TO DE SER, HAR - TOE. AN - DAR

ON TIME LAI D BACK

G^{MIN} C^{MIN} D⁷ G^{MIN}

9 PE - RO SI - GO CRE - CIEN - DO. EN EL SOL VI - VO

Figura 51: *Zamba para no morir*: verso.

Tomado de: adaptación realizada.

3.3.3 Coro

Tomando en cuenta el mismo concepto que se aplicó para la parte A del tema, se tienen las dos marcas, la primera de ellas, el *laid back* haciendo referencia al tiempo fluctuante y el *on time* a las partes que entran a tiempo. A continuación, en la figura 52 se evidencia dicha resolución.

PART 1

ZAMBA PARA NO MORIR

AMBROS / ROSALES / QUINTANA
VERS. MERCEDES SOSA

ON TIME

B

G^{MIN} C^{MIN} C^{MIN} C^{MIN}

AL QUE - MAR - SE. EN EL CIE - LO LA LUZ DEL DÍ - A ME VOY

LAI D BACK ON TIME LAI D BACK

C^{MIN} B^{MAJ} B^b G^{MIN} C^{MIN} D⁷

5 CON EL CUE - RO. A SOM - BRA - DO ME. I - RÉ RON - CO. AL GRI - TAR QUE - VOL - VE - RÉ

G^{MIN} C^{MIN} ON TIME LAI D BACK

9 RE - PAR - TI - DO. EN EL AI - RE. A CAN - TAR SIEM - PRE

Figura 52: *Zamba para no morir*: coro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.4 Chacarera de las piedras

3.4.1 Introducción

Esta chacarera, al ser tradicional, se ha mantenido su forma completa, mantiene la introducción con la diferencia que será ejecutada por la voz y no por la guitarra como se puede evidenciar en la figura 53.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
ARR. LORENA NOBOA

E7 4 AMIN7 E7 4

AMIN7 E7 AMIN7

A CAR - QUI
GO

Figura 53: *Chacarera de las piedras*: intro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.4.2 Verso

Se ha tomado la decisión de mantener tanto el verso como el coro de igual manera que la original, esto sucede porque al ser una adaptación más no un arreglo como tal, la mayor diferencia que existirá con las transcripciones es netamente la instrumentación.

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
ARR. LORENA NOBOA

7 CAN - TA UN CA - MI - NAN - TE QUE MU - CHO A CA - MI - NA - DO Y
MIS CO - PIAS AL VIEN - TO POR DON - DE QUIE - RA QUE VO - OY SOY

11 AHO - RA VI - VE TRAN - QUI - LO EN EL CE - RRO CO - LO - RA - DO
AR - BOL LLE - NO DE FRU - TOS CO - MO PLAN - TI - TA E MIS TOL

Figura 54: *Chacarera de las piedras*: verso.

Tomado de: adaptación realizada.

3.4.3 Coro

PART 1

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

ATAHUALPA YUPANQUI
ARR. LORENA NOBOA

30 NIA - GA, SAN - TALE - LE - NA, EL CHUR - QUI RA - YO COR - TA - DO NO.HAY

34 PA - GO CO - MO MI PA - GO VI - VA.EL CE - RRO CO - LO - RA - DO

38

FINE
D.S. AL FINE

Figura 55: *Chacarera de las piedras*: coro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.5 Zamba del carnaval

3.5.1 Introducción

Para *Zamba del carnaval*, se tomará en cuenta la percusión como primer instrumento a sonar, por tanto, se le asignó la introducción con una figuración

rítmica parecida al patrón que realiza la guitarra en el tema transcrito. A continuación, la figura 56 con dicha introducción.

SCORE

ZAMBA DEL CARNAVAL

EL CUCHI LEGUIZAMON
ARR. LORENA NOBOA

INTRO

Fmin7 E7D#maj7A#maj7 Bb A#maj7 C7 Fmin7 Fmin7 E7D#maj7A#maj7 Bb A#maj7 C7 Fmin7

BASS DRUM

Figura 56: *Zamba del carnaval*: intro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.5.2 Verso

Para la parte A del tema *Zamba del carnaval*, se asignó el patrón básico de zamba que se puede evidenciar cada dos compases, vale la aclaración de la importancia de la segunda negra del segundo compás que lleva siempre acentuación.

SCORE

ZAMBA DEL CARNAVAL

EL CUCHI LEGUIZAMON
ARR. LORENA NOBOA

A

F7 Bbm7 Db Eb Bb A#maj7 Fmin7 Fmin/Eb D7

VEN - GO DES - DE JE - OL - VI - DO TO - RO ZE - RRA - NO POR - VER SI - MA - TO PE - NAG
ME AN - DA - FAL - TAN - DO PEA - TA CHI - CHAY CO - RA - JE Y, ON EM - PU - JON DEL DIA - BLO

B. Dr.

Gmin7(b9) C7 Fmin7 Fmin7 Fmin/Eb D7 Gmin7(b9) C7 Fmin7

CAR - MA - VA - LEAN - DO POR - VER SI - MA - TO PE - NAG CAR - MA - VA - LEAN - DO
PALE - MA - NO - FURE - ME Y, ON EM - PU - JON DEL DIA - BLO

Figura 57: *Zamba del carnaval*: verso.

Tomado de: adaptación realizada.

3.5.3 Coro

Para la parte B del tema *Zamba del carnaval*, se asignó el patrón básico de chacarera que comúnmente se lo escribe en 3/4, se puede evidenciar cada dos compases.

SCORE

ZAMBA DEL CARNAVAL

EL CUCHI LEGUIZAMON
ARR. LORENA NOBOA

21

25

25

Figura 58: *Zamba del carnaval*: coro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.6 Añoranzas

3.6.1 Introducción

Para *Añoranzas*, se tomará en cuenta la voz como primer instrumento a sonar, por tanto, se le asignó la introducción que es una simplificación de la versión transcrita. A continuación, la figura 59 con dicha introducción.

SCORE

AÑORANZAS

JULIO JEREZ
ARR. LORENA NOBOA

21

25

Figura 59: *Añoranzas*: intro.

Tomado de: adaptación realizada.

3.6.2 Verso

SCORE

AÑORANZAS

JULIO JEREZ
ARR. LORENA NOBOA

B GMAJ⁷ GMAJ⁷ D⁷ GMAJ⁷ EMIN⁷ EMIN⁷

DO - SA - LI DE SAN - TIA - GO TO - DO. EL CA - MI - NO LLO - RE LLO - RÉ SIN SA - BER POR - QUE PE - RO SI LES
 MICHO - RAS DE TRIS - TE - ZA, CUAN - DO ME POM - GO. A PEN - SA - AR CO - MO PUE - DEN OL - VI - DAR AL - GU - NOS DE

DO - SA - LI DE SAN - TIA - GO TO - DO. EL CA - MI - NO LLO - RE LLO - RÉ SIN SA - BER POR - QUE PE - RO SI LES
 MICHO - RAS DE TRIS - TE - ZA, CUAN - DO ME POM - GO. A PEN - SA - AR CO - MO PUE - DEN OL - VI - DAR AL - GU - NOS DE

B⁷ EMIN⁷ C C B⁷ EMIN⁷

A - SE - GU - RO, QUE MI CO - DA - ZÓN ES DU - RO FE - RO. A - QUEL DI - A. A - FLO - JE
 MIS PAI - SA - NOS, RAN - CHO, PA - DRE, MA - DRE HER - MA - NOS CON TANTA FA - CI - LI - DAD

A - SE - GU - RO, QUE MI CO - DA - ZÓN ES DU - RO FE - RO. A - QUEL DI - A. A - FLO - JE
 MIS PAI - SA - NOS, RAN - CHO, PA - DRE, MA - DRE HER - MA - NOS CON TANTA FA - CI - LI - DAD

Figura 60: *Añoranzas*: verso.

Tomado de: adaptación realizada.

3.6.3 Coro

SCORE

AÑORANZAS

JULIO JEREZ
ARR. LORENA NOBOA

C GMAJ⁷ GMAJ⁷ D⁷ GMAJ⁷ EMIN⁷ EMIN⁷

MA - ÑA - NA, CUAN - DO ME MUE - RA, SI ALGUIEN SE. A - CUER - DA DE MI PAI - SA - NOS, LES VO'A PE - DIR. SI QUIE - REN DAR -
 TAL - VEZ EN EL CAM - PO SAN - TO NO. HA - YA LU - GAR PA - RA MI PAI - SA - NOS, LES VO'A PE - DIR. AN - TES DE QUE LLE -

MA - ÑA - NA, CUAN - DO ME MUE - RA, SI ALGUIEN SE. A - CUER - DA DE MI PAI - SA - NOS, LES VO'A PE - DIR. SI QUIE - REN DAR -
 TAL - VEZ EN EL CAM - PO SAN - TO NO. HA - YA LU - GAR PA - RA MI PAI - SA - NOS, LES VO'A PE - DIR. AN - TES DE QUE LLE -

B⁷ EMIN⁷ C C B⁷ EMIN⁷ D.C. AL FINE

ME LA GLO - RIA QUE TO - QUEN MI ME - MO - RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - QUI FINE
 QUE EL MO - MEN TO "FI - RE - MEN" EN CAM - PO. A - BIER - TO PE - RO A - LLI DON - DE NA - CI

ME LA GLO - RIA QUE TO - QUEN MI ME - MO - RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - QUI FINE
 QUE EL MO - MEN TO "FI - RE - MEN" EN CAM - PO. A - BIER - TO PE - RO A - LLI DON - DE NA - CI

Figura 61: *Añoranzas*: coro.

Tomado de: adaptación realizada.

4 Capítulo IV: Conclusiones y recomendaciones

4.1 Conclusiones

Se ha logrado, dentro de un plazo determinado de 12 semanas, establecer una base de datos con información de géneros musicales folclóricos como zamacueca, cueca, zamba y chacarera. Toda esta información, se encuentra dentro del capítulo uno de el presente trabajo.

Existieron dificultades dentro de la recopilación de información, una de ellas fue que existía información muy valiosa que tuvo que ser excluida de la investigación porque provenían de fuentes no verificadas. También existe un conflicto sobre el nacimiento de estos géneros musicales, dejando un vacío sobre sus primeras apariciones.

El capítulo dos fue destinado para realizar un análisis armónico, melódico, rítmico e incluso de rima sobre dichos géneros, cumpliendo así con el objetivo número dos planteado en este trabajo que hablaba sobre identificación de características armónicas, melódicas y rítmicas de las chacareras y de las zambas por medio de seis transcripciones.

Se pudo determinar gracias a estos análisis ciertas características que se repiten, por ejemplo, de los seis temas transcritos, cinco están en modo menor y tienen intercambio modal con la escala menor armónica, que es la responsable de la aparición del V7 en tonalidad menor. Las dos zambas menores tenían también un intercambio modal a través del IV7 con la escala dórica.

El capítulo tres, entonces fue destinado para aplicar los resultados determinados en el capítulo dos, en las adaptaciones de las tres zambas y las tres chacareras para un formato de percusión menor y voces que será presentado en un recital de 45 minutos.

Se tomó en cuenta que dentro de las características que hacen que una zamba suene a zamba y una chacarera suene a chacarera es la forma de los temas, por tanto se decidió dejar las formas tal cual y simplemente jugar con el formato para el que se ha realizado dicha adaptación.

4.2 Recomendaciones.

Dentro de las consideraciones a tomar en cuenta, se ha determinado como algo muy complejo al intento de sostener arreglos de voces sin un sustento armónico como un piano o una guitarra, por tanto, se tomó en cuenta esta consideración para que dos de los seis arreglos tuvieran el sustento armónico de una guitarra.

Otra de las circunstancias con las cuales se requiere tomar muy en cuenta es la selección de la tonalidad de los temas. Al no tener en el resto de temas un sustento armónico, la persona a interpretar las canciones debe sentirse cómoda con la tonalidad, para que la canción fluya con naturalidad y se pueda dar lo mejor en la parte interpretativa.

Referencias

- Claro-Valdés, S. (1993). Orígenes Arábigo-Andaluces de la cueca o chilena. *Revista de Musicología V.16, N.4, 2027-2042.*
- De Pergamo, L. (2000). *Música tradicional argentina: aborígen-criolla*. Buenos Aires: Libros sin fronteras.
- Domínguez Zaldívar, S. (1998). *Zamba: Historia, Autores y Letras (ebook)*. Buenos Aires - Argentina: Gidesa.
- Facultad de Ciencias y artes musicales. (1976). *Revista musical chilena presenta: boletín latinoamericano de música*. Santiago de Chile.
- Garrido, P. (1976). *Orígen de la cueca*. Santiago de Chile: Nacimiento.
- Guillen- Nakamura, D. (enero de 2009). *Aquí entre líneas*. Recuperado el 13 de noviembre de 2016, de <http://aquientrelneas.blogspot.com/2009/01/lachacarera.htm>
- Ladaga, M. (2013). *Bailes- Danzas Argentinas: análisis crítico de su evolución*. Buenos Aires: ciccus.
- Leguizamón, G. ". (1991). Entrevista al músico salteño Gustavo "Cuchi" Leguizamón. (D. Heffes, Entrevistador)
- Martin, D. (2010). *Daniel Martin: sticks and mallets*. Recuperado el 02 de abril de 2017, de Daniel Martin: sticks and mallets: <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/historia-de-la-musica-latinoamericana-y-los-paises-latinos/>
- Muñoz, D., & Padilla, P. (2008). *Cueca brava: la fiesta sin fin del roto chileno*. Chile: RiL editores.
- Navarro Floria, J. M. (31 de Diciembre de 2010). Afroargentinos: dejar de ser 'invisibles'. *Río negro online*, pág. 2.
- Ocaranza Zavalía, N. (2010). *Folklore del Norte de Argentina*. Recuperado el 20 de 03 de 2017, de <http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm>

- Ramírez Garzón, M. A. (2015). *Aportes interpretativos del bajista Willy González a la música popular del noroeste argentino: vidala, zamba y chacarera*. Bogota.
- Recasens Barberá, A. (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (ebook)*. Madrid: AKAI.
- Reggiani, S. (12 de 04 de 2017). Patrones rítmicos básicos. (L. Noboa, Entrevistador)
- Robles, L. (2012). *El análisis formal*. Obtenido de <http://www.haciendomusica.com/Analisis/Tema%2004%20-%20Analisis%20Formal.pdf>
- Salas, S., Pauletto, P., & Salas, P. (1938). *Historia de la Música: América Latina.(ebook)*. Buenos Aires: José Joaquín de Araujo.
- Santa Cruz, N. (2004). *Obras Completas II. Investigacion (ebook)*. Lima: Libros en red.
- Santillán, M. A. (2013). *Modelización del género musical chacarera santiagueña*. La Plata.
- Sardella, O. (2004). *La geometría en las danzas folklóricas argentinas*. Buenos Aires.
- Spencer Espinoza, C. (2010). *Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca*. Buenos Aires.
- Vega, C. (1936). *Danzas y canciones argentinas: Teorías e investigaciones (ebook)*. Buenos Aires: G. Ricordi.

Anexos

<https://www.youtube.com/watch?v=T47CBewwRG0&t=2s>

ZAMBA DE MI ESPERANZA

INTRO

6 8

10 8

14 8

18 8

22 8

26 8

30 8

34 8

38 8

42 8

ZAM - BA DE MI ES - PE -
TIEM - PO QUE VA PA -
RAN - ZA A - MA - NE - CI - DA CO - MO UN QUE - RER SUE - ÑO SUE - ÑO DEL
SAN - DO CO - MO LA VI - DA NO VUEL - VE MÁS TIEM - PO ME VA MA -
AL - MA QUE A VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE CER SUE - ÑO SUE - ÑO DEL
TAN - DO Y TU CA - RI - ÑO SE - RÁ SE - RÁ TIEM - PO ME VA MA -
AL - MA QUE A VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE - CER ZAM - BA A TI TE
TAN - DO Y TU CA - RI - ÑO SE - RÁ SE - RÁ HUNDI - DO EN HO - RI -
CAN - TO PORQUE TU CAN - TO DE - RRA - MA A MOR CA - RI - CIA DE TU PA -
ZON - TES SOY POL - VA - RE - DA QUE AL VIEN - TO VA ZAM - BA YA NO ME
ÑUE - LO QUE VA EN - VOL - VIEN - DO MI CO - RA - ZÓN CA - RI - CIA DE TU PA -
DE - JES QUE SIN TU CAN - TO NO VI - VO MÁS ZAM - BA YA NO ME
ÑUE - LO QUE VA EN - VOL VIEN - DO MI CO - RA - ZÓN ES - TRE - LLA TU QUE MI - RAS -
DE - JES QUE SIN TU CAN - TO NO VI - VO MÁS
- TE TU QUE ESCU - CHAS - TE MI PA - DE - CER ES - TRE - LLA DE - JA QUE
CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SE ES - TRE - LLA DE - JA QUE
CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SÉ FINE

D.C. AL FINE

A 5 F#MIN

CHA - CA -

B F#MIN BMIN E7 A

7 8 RE RA.A - MA - NE - CI - DA E - SA QUE CAN - TA.EL ZO - RRI TO EL QUE

B A C#7 F#MIN

11 8 RO - BA LAS GA LLI - NAS Y QUE SE QUE - DA SO - LI - TO

A 5 F#MIN

15 8 YEN - DO.HAM -

B F#MIN BMIN E7 A

21 8 BRIA - O.EN LOS CA - MI - NOS NO LE DA NA - DIE CO - MI - DA AN - DA

B A C#7 F#MIN

25 8 SO - LO POR LOS MON - TES ME - TA PE - LEAR - LE.A LA VI - DA

C 5 F#MIN

29 8 EL NO

D F#MIN BMIN E7 A

35 8 QUI - SIE - RA.A - LA - BAR SE NO QUIE - RE SER PA - LAN - GA - NA NO HAY

B A C#7 F#MIN

39 8 MU - JER QUE NO FLO - REZ - CA PAL ZO - RRO CA DA MA - ÑA NA NA - DIE

E F#MIN BMIN E7 A

43 8 SA - BE QUE TIE - NE.HI - JOS QUE POR SUS HI - JI - TOS LLO RA Y QUE

478

B A C#7 F#MIN

POR E - SOS ZO - RRI - TOS A LOS QUE TIE - NEN LES RO - BA

VERSO 4:

CUANDO ME LE ECHAN LOS PERROS
 APARECEN TODOS JUNTOS
 Y EL ZORRO EN LOS YUYARALES
 LO MISMO SE LES HACE HUMO.

VERSO 5:

CUANDO CANTA CON LA CAJA
 HACE LLORAR LA CHIRLERA
 Y BAILA LA COLA AL AIRE
 ALBAHACA EN LAS DOS OREJAS.

VERSO 6:

POBRECITO JUAN DEL MONTE
 YA LO HA TAPADO LA MUERTE
 Y ELLA MISMA VA DICHIENDO
 TRISTE QUE MATÓ A LA SUERTE.

ZAMBA PARA NO MORIR

INTRO

E^bMAJ⁷ CMIN⁷ B^bMAJ⁷ GMIN⁷ CMIN⁷ F⁷ B^bMAJ⁷ GMIN⁷
 Uh...
 E^bMAJ⁷ CMIN⁷ B^bMAJ⁷ GMIN⁷ CMIN⁷ G⁷ D⁷ GMIN⁷

A

GMIN CMIN F⁷ B^b D⁷
 9 8 ROM - PE - RÁ LA TAR - DE MI VOZ HASTA EL E - CO DE A - VER
 MI RA - ZÓN NO PI - DE DE PIE - DAD SE DIS - PO - NE. A PAR - TIR
 13 8 VOY QUE - DAN - DO - ME SO - LO AL FI - NAL MUER - TO DE SER, HAR - TO DE AN - DAR
 NO ME. A - SUS - TA LA MUER - TE RI - TUAL SO - LO DOR - MIR VER - ME LLE - GAR
 17 8 PE - RO SI - GO CRE - CIEN - DO. EN EL SOL VI - VO
 U - NA. HIS - TO - RIA RE - ME - CIEN - DO. EN EL SOL VI - VO

A

GMIN CMIN F⁷ B^b D⁷
 21 8 E - RA. EL TIEM - PO VIE - JO LA FLOR LA MA - DE - RA FRU - TAL
 VE - O. EL CAM - PO. EL FRU - TO. Y LA MIEL Y. ES - TAS GA - NAS DE. A - TAL
 25 8 LUE - GO. EL HA - CHA SE PU - SO. A GOL - PEAR VER - SE CA - ER SO - LO RO DAR
 NO ME PUE - DE. EL OL - VI - DO VEN - CER HOY CO - MO. A - YER SIEM - PRE LLE - GAR
 29 8 PE - RO. EL AR - BOL RE - VER - DE - CE - RA NUE - VO
 EN EL HI - JO SE PUE - DE VOL - VER NUE - VO

B

GMIN CMIN CMIN CMIN
 33 8 AL QUE - MAR - SE. EN EL CIE - LO LA LUZ DEL DÍ - A ME VOY
 37 8 CMIN⁷ BMAJ⁷ B^b GMIN CMIN D⁷
 CON EL CUE - RO. A SOM - BRA - DO ME. I - RÉ RON - CO. AL GRI - TAR QUE - VOL - VE - RÉ
 41 8 GMIN CMIN D⁷ GMIN D.C. AL FINE
 RE - PAR - TI - DO. EN EL AI - RE. A CAN - TAR SIEM - PRE FINE

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

A E⁷ 4 Amin⁷ E⁷ 4

Amin⁷ E⁷ Amin⁷

B Amin⁷ Amin⁷ Amin⁷ Dmin⁷

7 CAN - TA UN CA - MI - NAN TE QUE MU - CHO. A CA - MI - NA - DO Y SOY
 MIS CO - PLAS AL VIEN - TO - POR DON - DE QUIE - RA QUE VO - DO

Dmin⁷ Amin⁷ E⁷ Amin⁷ Amin⁷

11 AHO - RA VI - VE TRAN - QUI - LO EN EL CE - RRO CO - LO - RA - DO
 AR - BÓL LLE - NO DE FRU - TOS CO - MO PLAN - TI - TA E MIS TÓL

A E⁷ 4 Amin⁷ E⁷ 4

16

Amin⁷ E⁷ Amin⁷

19 CUAN - DO EN -

B Amin⁷ Amin⁷ Amin⁷ Dmin⁷

22 SI - LLO MI CA - BA - LLO ME LAR - GO POR LAS A - RE - NAS Y

Dmin⁷ Amin⁷ E⁷ Amin⁷

26 EN LA MI - TAD. DEL CA - MI - NO YA ME HE OL - VI - DAO LAS PE - NAS CA - MI -

C Amin⁷ Amin⁷ Amin⁷ Dmin⁷

30 NIA - GA, SAN - TA. E - LE - NA, EL CHUR - QUI RA - YO COR - TA - DO NO. HAY

INTRO

8

A F⁷ B^bMIN⁷ D^b E^b B^b A^bMAJ⁷

VEN - GO DES - DE EL OL - VI - DO TO - RO SE - RRA - NO
ME - AN - DA - FAL - TAN - DO PLA - TA CHI - CHA - Y CO - RA - JE

F^{MIN}⁷ F^{MIN}/E^b D⁷ G^{MIN}^{7(b5)} C⁷ F^{MIN}⁷

13⁸ POR VER SI - MA - TO PE - NAS CAR - NA - VA - LEAN - DO
Y. UN EM - PU - JON DEL DIA - BLO PA. E NA - MO - RAR - ME

F^{MIN}⁷ F^{MIN}/E^b D⁷ G^{MIN}^{7(b5)} C⁷ F^{MIN}⁷

17⁸ POR VER SI - MA - TO PE - NAS CAR - NA - VA - LEAN - DO
Y. UN EM - PU - JON DEL DIA - BLO PA. E NA - MO - RAR - ME

B F^{MIN}⁷ D^bMAJ⁷ E^b7 A^bMAJ⁷

21⁸ CAR - NA - VA - LES CAR - PE - ROS LA CO - PLA. Y LA. AL - BA - CALLO - RAN - DO. EN EL VI - NO

A^bMAJ⁷ B^b A^bMAJ⁷ B^b A^bMAJ⁷ C⁷ F^{MIN}⁷ D.C. AL FINE

25⁸ LOS CA - BA - LLOS A - TA DOS VUEMEN A LA LU - NA. AGA - LO - PETEN - DI - DO FINE

VERSO 3:

BAILAREMOS LA ZAMBA
LOS DOS SOLITOS
PARA TRAMPEARTE EL ALMA
CON MI GUALICHO

VERSO 4:

TU PAÑUELITO BLANCO
BUSCA CONSUELO
MI CORAZÓN LO SIGUE
DE VUELO EN VUELO.

AÑORANZAS

PART 1

JULIO JEREZ
ARR. LORENA NOBOA

A F#7 B MIN⁷ F#7

INST.

B MIN⁷ F#7 B MIN⁷

B D MAJ⁷ D MAJ⁷ A⁷ D MAJ⁷

7 DO SA - LÍ DE SAN - TIA - GO TO - DO. EL CA - MI - NO LLO - RE LLO -
MIS. HO - RAS DE TRIS - TE - ZA, CUAN - DO ME PON - GO. A PEN - SA - RE AR CO -

B MIN⁷ B MIN⁷ F#7 B MIN⁷

11 RÉ SIN SA - BER POR - QUÉ PE - RO SI LES A - SE - GU - RO QUE
MO PUE - DEN OL - VI - DAR AL - GU - NOS DE MIS PAI - SA - NOS, RAN -

G G F#7 B MIN⁷

15 MI CO - RA - ZÓN ES DU - RO PE - RO. A - QUEL DÍ - A. A - FLO - JE
CHO, PA - DRE, MA - DRE HER - MA - NOS CON TANTA FA - CI - LI - DAD

A F#7 B MIN⁷ F#7

19 INST.

B MIN⁷ F#7 B MIN⁷

22 DE -
SAN -

B D MAJ⁷ D MAJ⁷ A⁷ D MAJ⁷

25 JÉ A - QUEL SUE - LO QUE - RI - DO. Y. EL RAN - CHO DON - DE NA - CÍ AN -
TIA - GUE - NO NO. HA DE SER. EL QUE O - BRE DE ESTA MA NE - CÍ RA DES -

29 DE TAN FE - LIZ VI - VÍ A - LE - GRE - MEN - TE CAN - TAN - DO EN
PRE - CIAR. LA CHA - CA - RE - RA POR O - TRA DAN ZA. IM - POR - TA - DA ESOS. ES

33 CAM - BIO HOY VI - VO LLO - RAN - DO. I - GUA - LI - TO. QUE EL CRES - PÍN
VER - LA MAN - CI - LLA - DA A NUES - TRA - RA - ZA CAM - PE - RA

37 INST.

40 LOS. A -
LA. O -

43 ÑOS NI LA DIS - TAN - CIA JA - MÁS PU - DIE - RON LO - GRA - AR - DE
TRA NO - CHE. A MIS. AL - MOHA - DAS MO - JA - DAS LAS EN - CON TRE E MAS

47 MI ME - MO - RIA. A - PAR - TAR Y. HA - CER QUE TE. E - CHE. AL OL - VI - DO AY,
IG - NO - RO SI SO - NE O. ES QUE DES - PIER - TO LLO - RA - BA EN Y. EN

51 MI SAN - TIA - GO QUE - RI - DO, YO. A - ÑO - RO - TU QUE - BRA - CHAL
LON - TA - NAN - ZA MI - RA - BA EL RAN - CHO. A - QUEL QUE DE - JE

55 MA - ÑA - NA, CUAN - DO ME MUE - RA, SI. ALGUIEN SE. A - CUER - DA DE MI PAI -
TAL - VEZ. EN EL CAM - PO SAN - TO NO. HA - YA LU - GAR PA - RA MI PAI -

59 SA - NOS, LES VO'A PE - DIR SI QUIE - REN DAR - ME LA GLO - RIA QUE
SA - NOS, LES VO'A PE - DIR. AN - TES DE QUE LLE - GUE. EL MO - MEN - TO "TI -

63

G G F#7 B MINOR C. AL FINE

TO - QUEN MI ME - MO - RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - QUÍ FINE
 RE - MEN" EN CAM - PO. A - BIER - TO PE - RO A - LLI DON - DE NA - CI

SCORE

ZAMBA DE MI ESPERANZA

L. MORALES

INTRO

B⁷

E

B

E

B⁷

E

B⁷

E

[AF]

VERS. J. CAFRUNE

RAN-ZA A-MA-NE - CI-DA CO-MO,UN QUE - RER SUE-ÑO
 SAN-DO CO-MO LA CO-MO LA VI-DA NO VUEL - VE MAS TIEM-PO
 SUE-ÑO DEL AL-MA QUE-A-VE-CES MUE-RE SIN FLO - RE CER
 ME VA MA - TAN-DO Y TU CA - RI-NO SE-RA SE - RA
 SUE - ÑO SUE - ÑO DEL
 TIEM - PO ME VA MA

A-MA-NE - CI-DA CO-MO,UN QUE - RER
 CO-MO LA VI-DA NO VUEL - VE MAS
 QUE-A-VE-CES MUE-RE SIN FLO - RE CER
 Y TU CA - RI-NO SE-RA SE - RA
 SUE - ÑO SUE - ÑO DEL
 TIEM - PO ME VA MA

AL - MA QUE A VE - CES MUE - RE SIN FLO - RE - CER
 TAN - DO Y TU CA - RI - NO SE - RA SE - RA
 ZAM - BA HUNDI - DO A TI TE CAN - TO
 EN HO - RI - ZON - TES POR - QUE TU CAN - TO DE - RRA - MA A - MOR
 SOY POL - VA - RE - DA QUE AL VIEN - TO SOY POL - VA - RE - DA QUE AL VIEN - TO

ZAM - BA
 HUNDI - DO

DE - RRA - MA A - MOR
 QUE AL VIEN - TO

A E B7 E E7 A E B7 E

ZAMBA DE MI ESPERANZA

RI - CIA DE TU PA - ÑUE - LO QUE VALEN - VOL - VIEN - DO MI CO - RA - ZÓN ES -
 ZAM - BA YA NO ME DE - JES QUE SIN TU CAN - TO NO VI - VO MAS CA - RI - CIA DE TU PA - ÑUE - LO QUE VALEN - VOL VIEN - DO MI CO - RA - ZÓN
 ZAM - BA YA NO ME DE - JES QUE SIN TU CAN - TO NO VI - VO MAS

B E B7 E E7 E B7 E E7

QUE VALEN - VOL - VIEN - DO MI CO - RA - ZÓN ES -
 QUE SIN TU CAN - TO NO VI - VO MAS

TRE - LIA TU QUE MI - RAS - TE TU QUE .ES - CU - CHAS - TE MI PA - DE - CER ES - TRE - LIA DE - JA QUE CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SE ES -

TRE - LIA TU QUE MI - RAS - TE TU QUE .ES - CU - CHAS - TE MI PA - DE - CER ES - TRE - LIA DE - JA QUE CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SE

D.C. AL FINE

TRE - LIA DE - JA QUE CAN - TE DE - JA QUE QUIE - RA CO - MO YO SE FINE

41 8

SCORE

JUAN DEL MONTE

GUSTAVO LEGUIZAMON

VERS. DUO SALTENO
B MIN

CHA - CA - RE RAA - MA - NE - CI - DA E - SA

QUE CAN - TAE L ZO - RRI - TO EL QUE RO - BA LAS GA LLI - NAS Y QUE SE QUE - DA SO - LI - TO

QUE CAN - TAE L ZO - RRI - TO EL QUE RO - BA LAS GA LLI - NAS Y QUE SE QUE - DA SO - LI - TO

YEN - DO - HAM - BRIA - O - EN LOS CA - MI - NOS NO LE DA NA - DIE CO - MI - DA AN - DA SO - LO POR LOS MON -

A **C#7** **F#MIN** **C#** **F#MIN** **B** **A** **C#** **F#MIN**
 - TES ME-TA PE - LEAR-LEA LA VI - DA -
 - TES ME-TA PE - LEAR-LEA LA VI - DA -
 - TES ME-TA PE - LEAR-LEA LA VI - DA

D **F#MIN** **BMIN** **E7** **A** **B** **A** **C#7** **F#MIN**
 QUI - STE - RA - LA - BAR - SE NO QUIE - RE SER - PA - LAN - GA - NA - NO HAY MU - JER QUE NO FLO - REZ - CA PAL ZO - RRO CA DA MA - ÑA NA - NA - DIE
 QUI - STE - RA - LA - BAR - SE NO QUIE - RE SER - PA - LAN - GA - NA - NO HAY MU - JER QUE NO FLO - REZ - CA PAL ZO - RRO CA DA MA - ÑA NA - NA - DIE

E **F#MIN** **BMIN** **E7** **A** **B** **A** **C#7** **F#MIN**
 SA - BE QUE TIE - NE HI - JOS QUE POR SUS HI - JI - TOS LLO - RA Y QUE POR E - SOS ZO - RRI - TOS - A LOS QUE TIE - NEN LES RO - BA -
 SA - BE QUE TIE - NE HI - JOS QUE POR SUS HI - JI - TOS LLO - RA Y QUE POR E - SOS ZO - RRI - TOS - A LOS QUE TIE - NEN LES RO - BA -
 SA - BE QUE TIE - NE HI - JOS QUE POR SUS HI - JI - TOS LLO - RA Y QUE POR E - SOS ZO - RRI - TOS - A LOS QUE TIE - NEN LES RO - BA -

PART 1

ZAMBA PARA NO MORIR

AMBROS / ROSALES / QUINTANA

VERS. MERCEDES SOSA

INTRO

E^bMAJ⁷ CMIN⁷ B^bMAJ⁷ GMIN⁷ CMIN⁷ F⁷ B^bMAJ⁷ GMIN⁷
 Uh...
 E^bMAJ⁷ CMIN⁷ B^bMAJ⁷ GMIN⁷ CMIN⁷ G⁷ D⁷ GMIN⁷

A

GMIN CMIN F⁷ B^b D⁷
 9 8 ROM - PE - RÁ LA TAR - DE MI VOZ HASTA EL E CO DE A - YER ____
 GMIN CMIN CMIN D⁷
 13 8 VOY QUE - DAN - DO - ME SO - LO AL FI - NAL MUER - TO DE SER, HAR - TO DE AN - DAR
 GMIN CMIN D⁷ GMIN
 17 8 PE - RO SI - GO CRE - CIEN - DO EN EL SOL VI - VO

A

GMIN CMIN F⁷ B^b D⁷
 21 8 E - RA EL TIEM - PO VIE - JO LA FLOR LA MA - DE - RA FRU - TAL
 GMIN CMIN CMIN D⁷
 25 8 LUE - GO EL HA - CHA SE PU - SO A GOL - PEAR VER - SE CA - ER SO - LO RO DAR
 GMIN CMIN D⁷ GMIN
 29 8 PE - RO EL AR - BOL RE - VER - DE - CE - RA NUE - VO

B

GMIN CMIN CMIN CMIN
 33 8 AL QUE - MAR - SE EN EL CIE - LO LA LUZ DEL DÍ - A ME VOY

2

ZAMBA PARA NO MORIR

C MIN⁷ B MAJ⁷ B^b G MIN C MIN D⁷

37⁸ CON EL CUE - RO. A SOM - BRA - DO ME. J - RÉ RON - CO. AL GRI - TAR QUE - VOL - VE - RÉ

G MIN C MIN D⁷ D.C. AL FINE G MIN

41⁸ RE - PAR - TI - DO. EN EL AI - RE. A CAN - TAR SIEM - PRE FINE

2 **A MIN⁷** **A MIN⁷** **A MIN⁷** **D MIN⁷** CHACARERA DE LAS PIEDRAS **D MIN⁷** **A MIN⁷** **E⁷** **A MIN⁷**

30 **D** NIA - GA, SAN - TALE - LE - NA, EL CHUR - QUI RA - YO COR - TA - DO NO, HAY PA - GO CO - MO NI PA - GO VI - VA EL CE - RRO CO - LO RA - DO FINE

FINE

D.S. AL FINE

D.S. AL FINE

36 B. DR.

FINE

SCORE

ZAMBA DEL CARNAVAL

EL CUCHI LEGUIZAMON
ARR. LORENA NOBOA

INTRO F_{MIN}^7 $E^b7D^bMAJ^7A^bMAJ^7$ B^b A^bMAJ^7 C^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}^7 $E^b7D^bMAJ^7A^bMAJ^7$ B^b A^bMAJ^7 C^7 F_{MIN}^7

BASS DRUM

A F^7 $B^b_{MIN}^7$ D^b E^b B^b A^bMAJ^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}/E^b D^7

B. DR.

VEN - GO DES - DE EL OL - VI - DO TO - RO SE - RRA NO
ME:AN - DA - FAL - TAN DO PIA - TH CHU - CHU CO - RA - JE
POR VER SI MA TO PE - NAS
Y:JON EM - PU - JON DEL DIA - BLO

$G_{MIN}^7(b5)$ C^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}/E^b D^7 $G_{MIN}^7(b5)$ C^7 F_{MIN}^7

B. DR.

CAR - NA - VA - LEAN DO DO
PA:E NA - MO - RAR - DO
POR Y:JON VER SI MA TO PE - NAS
Y:JON EM - PU - JON DEL DIA - BLO
CAR - NA - VA - LEAN DO DO
PA:E NA - MO - RAR - DO

B **FMIN⁷** **D^bMAJ⁷** **E^b7** **A^bMAJ⁷**

CAR - NA - VA - LES CAR - PE - ROS LA CO - PLAY LA AL - BA - CA LLO - RAN - DO EN EL VI - NO

B. DR. 21

A^bMAJ⁷ **B^b** **A^bMAJ⁷** **B^b** **A^bMAJ⁷** **C7** **FMIN⁷** **D.C. AL FINE**

LOS CA - BA - LLOS A - TA DOS VUEL - VEN A LA LU - NA AL GA - LO - PE TEN - DI - DO

B. DR. 25

SCORE

AÑORANZAS

JULIO JEREZ

ARR. LORENA NOBOA

A B^7 E_{MIN}^7 B^7 E_{MIN}^7 B^7 E_{MIN}^7 B^7 E_{MIN}^7

QUAN- EN

B G_{MAJ}^7 G_{MAJ}^7 D^7 G_{MAJ}^7 E_{MIN}^7 E_{MIN}^7 B^7 E_{MIN}^7

DO SA - LÍ DE SAN - TIA - GO TO - DO, EL CA - MI - NO LÍO - RE - LÍO - RÉ SIN - SA - BER POR - QUÉ PE - RO SI LES
 MIS - HO - RAS DE TRIS - TE - ZA, CUAN - DO ME PON - GO, A PEN - SA - AR RE - CO - MO PUE - DEN OL - VI - DAR AL - GU - NOS DE -

A - SE - GU - RO QUE MI CO - RA - ZÓN ES DU - RO PE - RO A - QUEL DÍ - AA - FLO - JE
 MIS PAI - SA NOS, RAN - CHO, PA - DRE, MA - DRE HER - MA - NOS CON TAN - TA FA - CI - LI - DAD

13

2

B7

E MIN7

B7

A [] ORANZAS

E MIN7

B7

E MIN7

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

DE -
SAN -

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

DE -
SAN -

B

G MAJ7

G MAJ7

D7

G MAJ7

E MIN7

E MIN7

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

A - LE - GRE - MEN -
POR O - TRA DAN -

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

A - LE - GRE - MEN -
POR O - TRA DAN -

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

PIÑ
RA

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

PIÑ
RA

A

B7

E MIN7

B7

A [] ORANZAS

E MIN7

B7

E MIN7

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

DE -
SAN -

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

DE -
SAN -

B

G MAJ7

G MAJ7

D7

G MAJ7

E MIN7

E MIN7

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

A - LE - GRE - MEN -
POR O - TRA DAN -

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

A - LE - GRE - MEN -
POR O - TRA DAN -

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

PIÑ
RA

Musical staff with notes and rests, corresponding to the lyrics below.

PIÑ
RA

C B7 EMIN7 B7 A¹ORANZAS EMIN7 B7 EMIN7

LOS.A -
LA.O -

37 **D** GMAJ7 GMAJ7 D7 GMAJ7 EMIN7 EMIN7 LOSA - LA.O -

LOS.A -
LA.O -

43 **B**TR9 NÓS NI LA DIS - TAN - CIA JA - MÁS PU - DIE RON LO - GRA AR E MAS DE MI ME - MO - RIA - A - PAR - TAR Y.HA - CER QUE TE.E
TRA NO - CHE.A MIS.AL - MOHA - DAS MO - JA - DAS LAS EN - CON TRE - E AR MAS IG - NO - RO SI SO NE O.ES QUE DES - PIER -

NÓS NI LA DIS - TAN - CIA JA - MÁS PU - DIE RON LO - GRA AR E MAS DE MI ME - MO - RIA - A - PAR - TAR Y.HA - CER QUE TE.E
TRA NO - CHE.A MIS.AL - MOHA - DAS MO - JA - DAS LAS EN - CON TRE - E AR MAS IG - NO - RO SI SO NE O.ES QUE DES - PIER -

CHE.AL OL - VI DO DO AY MI SAN - TIA - GO QUE RI - RA DO, YOA - ÑO - RO TU QUE - BRA - CHAL
TO LLO - RA BA BA Y.ÉN LON - TA - NAN - ZA MI - RI - RA BA EL RAN - CHO.A QUEL QUE - BRA DE JE

CHE.AL OL - VI DO DO AY MI SAN - TIA - GO QUE RI - RA DO, YOA - ÑO - RO TU QUE - BRA - CHAL
TO LLO - RA BA BA Y.ÉN LON - TA - NAN - ZA MI - RI - RA BA EL RAN - CHO.A QUEL QUE - BRA DE JE

49 CHE.AL OL - VI DO DO AY MI SAN - TIA - GO QUE RI - RA DO, YOA - ÑO - RO TU QUE - BRA - CHAL
TO LLO - RA BA BA Y.ÉN LON - TA - NAN - ZA MI - RI - RA DO, YOA - ÑO - RO TU QUE - BRA DE JE

CHE.AL OL - VI DO DO AY MI SAN - TIA - GO QUE RI - RA DO, YOA - ÑO - RO TU QUE - BRA - CHAL
TO LLO - RA BA BA Y.ÉN LON - TA - NAN - ZA MI - RI - RA DO, YOA - ÑO - RO TU QUE - BRA DE JE

C GMAJ⁷

GMAJ⁷

D⁷

GMAJ⁷

EMIN⁷

EMIN⁷

MA - ÑA - ÑA, CUAN - DO ME SAN - MUE - RA, SI ALGUIEN SE A - CUER - DA DE MI PAI - SA - NOS, LES VO'A PE - DIR SI QUIE - REN DAR -
 TAL - VEZ EN EL CAM - PO SAN - TO TO NO, HA - YA LU - GAR PA - RA MI MI PAI - SA - NOS, LES VO'A PE - DIRAN - TES DE QUE LLE -

ME LA GIO RIA QUE TO - QUEN MI ME - NO RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - SI QUIE - REN DAR -
 QUE EL MO - MEN TO RIA QUE TO - QUEN MI ME - NO RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - SI QUIE - REN DAR -

D.C. AL FINE

ME LA GIO RIA QUE TO - QUEN MI ME - NO RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - SI QUIE - REN DAR -
 QUE EL MO - MEN TO RIA QUE TO - QUEN MI ME - NO RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - SI QUIE - REN DAR -

D.C. AL FINE

ME LA GIO RIA QUE TO - QUEN MI ME - NO RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - SI QUIE - REN DAR -
 QUE EL MO - MEN TO RIA QUE TO - QUEN MI ME - NO RIA LA DO - BLE QUE CAN - TO A - SI QUIE - REN DAR -

FINE

